



***Tesi Doctoral***  
***Llengua, literatura. Cultura i aplicació al***  
***context valencià***

***Títol: La cançó de bressol. Concepte de gènere***  
***i classificació de variants. Anàlisi formal i***  
***temàtica***

Presentada per: Vicent M. Garcés Ventura  
Dirigida per: Gemma Lluch, Universitat de València i  
Carme Oriol, Universitat Rovira i Virgili

Maig de 2017



## AGRAÏMENTS

Ara que per fi aquesta aventura ha pres forma i és una realitat considere necessari mostrar el meu sincer agraïment a totes les persones i institucions que de manera directa o indirecta han fet possible aquest treball.

En primer lloc, he d'agrair a les meues directores de tesi Gemma Lluch i Carme Oriol el seu savi mestratge en tot aquest temps així com els ànims i l'espenta necessària per no defallir. Des de les primeres classes en la facultat de filologia, Gemma Lluch ha estat per a mi un referent i un mirall per a la meua pràctica docent. I els estudis de Carme van ser la clau que despertà en mi la passió per l'etnopoètica. Així doncs, poder treballar directament amb elles ha sigut un gran honor i un autèntic plaer.

He d'agrair profundament la col·laboració desinteressada i summament profitosa de Jordi Reig Bravo, J.V. Frechina, i la Institució Alfons el Magnànim, perquè sense la seua participació no m'hagués estat possible accedir a fonts i catàlegs que m'eren del tot desconeguts.

Voldria mostrar també el meu agraïment al claustre de professors de l'IES Honori Garcia, en especial al meu benvolgut Departament de valencià i personalment a Àngel Molina, Mayte Segarra, Araceli Garasa, Ma. Carmen Arnau i Imma Pérez per recordar-se de mi quan més falta em feia. De manera semblant he de reconèixer la paciència i comprensió que la directiva de l'IES Botànic Cavanilles m'ha mostrat en tot moment. I sobretot, l'afecte que Ximo Marín, Antònia Benedito, Francesc Claramonte, Mònica Agramunt i Carolina Salvador m'han oferit des del primer dia. I dins d'aquest apartat he d'incloure necessàriament també el meu agraïment a Elena Oliver, Carles Martí, Ernest Planelles i Nydia Garcia pels bons moments que hem passat quan les circumstàncies del dia a dia ens eren tan adverses.

Però res d'açò hagués estat possible si des de ben prompte no hagués tingut la sort de comptar al meu davant amb dos meravellosos companys i excepcionals persones com són Raquel Doñate i Ximo Beltran que no sols m'han anat marcant el camí sinó que me l'han facilitat tant com han pogut. De manera que em caldrien moltes vides per retornar-vos tot allò que m'heu ajudat a aconseguir.

I ara arriba l'hora de la família. Començaré per eixa família que et trobes al llarg de la vida. Heu de tenir ben present que sense la vostra paciència i sense la vostra comprensió res haguera estat possible. És per això que vosaltres Víctor, Elena, Toni, Karolina, Manolo, Cecilia, Miguel, Emma, Maria, Víctor, Mireia, Paula, Manolo, Elena, Xavi,

Luís, Maria, Albert, Sara, Manolo H, Elia i Jose sou una part indispensables d'aquest treball.

I com no també he d'agrair a Salvador i Tere, Mayte i Vicente; Marian i Vicente, Blanca i Teo; Salva i Julia; Vicente i Laura; i els 14 que em deixe per citar; totes les guàrdies que heu fet amb Àngela i Carles i que m'han proporcionat el temps necessari per realitzar aquest treball. Per tot açò i per cada instant que passem junts moltíssimes gràcies.

I finalment a mon pare, a ma mare i la meua germana per donar-m'ho tot. Pel seu exemple, pel seu treball, pel seu sacrifici, pel seu coratge i la seua estima incondicional. Perquè tinc molt clar que res en la vida haguera sigut possible sense ells. Per això m'agrada pensar que que aquesta xicoteta aportació és el fruit de tot el seu immens treball.

I en darrer lloc, gràcies a tu Sayo, per la sort de tenir-te al meu costat; Perquè sols tu converteixes en realitat tots els nostres somnis.

I com no a vosaltres: Àngela i Carles, per ser la mà i la veu que bressola la meua vida.

## TAULA DE CONTINGUTS:

<b>1. PRESENTACIÓ</b>	<b>9</b>
<b>2. INTRODUCCIÓ A LA INVESTIGACIÓ</b>	<b>13</b>
<b>3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ</b>	<b>19</b>
3.1. CAROL FAYE HOVIOUS, 1930	19
3.2. HANAKO FUKUDA, 1960	20
3.3. HAWES BESS LOMAX, 1974	23
3.4. PALOMA SAINZ DE LA MAZA, 1980	24
3.5. CARLES PITARCH, 1988	25
3.6. LUISA DEL GIUDICE, 1988	30
3.7. CARMEN SUBIRATS I BAYEGO, 1993	32
3.8. PEDRO CERRILLO, 1966	25
3.9. REIG BRAVO, 2011	37
3.10. HASAN GUNES I NADIDE GUNES, 2012	39
3.11. IRENE WATT, 2012	42
3.12. JOSÉ MARÍA ESTEVE-FAUBEL, 2014	46
3.13. ALTRES INVESTIGACIONS	48
3.14. CONCLUSIONS DE L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ	54
<b>4. DEFINICIÓ DE CANÇÓ DE BRESSOL</b>	<b>57</b>
4.1. CARACTERITZACIÓ DE LA CANÇÓ DE BRESSOL A PARTIR DE L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ	57
4.2. SOBRE EL GÈNERE DE LA CANÇÓ DE BRESSOL	58
4.3. L'ETIQUETA DELS QUASI-GÈNERES	59
4.4. CONCLUSIÓ: UNA NOVA DEFINICIÓ DE LA CANÇÓ DE BRESSOL	62
<b>5. CORPUS DE TEXTOS</b>	<b>63</b>
CBT1: LA MEUA XIQUETA ÉS L'AMA	70
CBT2: EL MEU XIC ÉS L'AMO	91
CBT3: NON-NON	104
CBT4: LA MEUA XICA ÉS GUAPA / EL MEU XIQUET ÉS GUAPO	115
CBT5: EL MEU XIQUET TÉ SONETA / LA MEUA XICA TÉ SONETA	120
CBT6: DORM-TE BON INFANT	126
CBT7: MARETA, MARETA	130
CBT8: CICLE RELIGIÓS	137
CBT9: ADORM-TE NINETA	141
CBT10: AGULLETA I FIL	144
CBT11: SON, SONETA	145
CBT12: SERRA, SERRA	147
CBT13: LA MEUA MARIA	148
CBT14: A LA LE LI TA, LI TA	149
CBT15: SI S'ADORM LA MEUA FILLA	150
CBT16: TOMATETA I PIMENTÓ	151
CBT17: DORM-TE NEN HERMÓS	152
CBT18: PALOMETES DEL CEL	153
CBT19: NANA	154
CBT20: ARRIAU, ARRIAU	155
CBT21: A LA VORA DEL RIU MARE	155

CBT22: EN MA VIDA M'HE RIST MÉS	155
CBT23: EN ALTA QUE ESTAVES	156
CBT24: QUI ME COMPRA UNA BARRACA	156
CBT25: BOU; VINE A BUSCAR A "L'AGÜELO"	157
CBT26: PAM PARRAPAM	157
CBT27: YA LA HARINA, YA LA HARINA	157
CBT28: AI XICA ROJA QUE GUAPA ESTÀS	158
CBT29: MARE, COMPRE'M UNES SABATES	158
CBT30: MARIETA, XIM-PUM	158
CBT31: JO TINC UNA BRANCA	159
CBT32: JO SÉ UNA CANÇÓ	159
<b>6. ANÀLISI DESCRIPTIVA DE LA CANÇÓ DE BRESSOL AL PAÍS VALENCIÀ</b>	<b>163</b>
6.1. EL MEU XIQUET ÉS L'AMO / LA MEUA XIQUETA ÉS L'AMA	164
6.2. NON-NON	178
6.3. EL MEU XIQUET ÉS GUAPO / LA MEUA XIQUETA ÉS GUAPA	188
6.4. EL MEU XIQUET TÉ SONETA / LA MEUA XICA TÉ SONETA	192
6.5. DORM-TE, DORM-TE BON INFANT	197
6.6. MARETA, MARETA	201
6.7. CICLE RELIGIÓS	208
6.8. ADORM-TE NINETA	215
6.9. AGULLETA I FIL	219
6.10. SON, SONETA	222
6.11. SERRA, SERRA	224
6.12. LA MEUA MARIA RITA	227
6.13. A LA LE LI TA LI TA	230
6.14. SI S'ADORM LA MEUA FILLA	232
6.15. TOMATETA I PIMENTÓ	234
6.16. DORM-TE NEN HERMÓS	236
6.17. PALOMETES DEL CEL	238
6.18. NANA, NANETA	240
6.19. ARRIAU QUE TE CAU	242
6.20. A LA VORA DEL RIU MARE	243
6.21. EN MA VIDA M'HE RIST MÉS	244
6.22. EN TAN ALTA QUE ESTAVES	244
6.23. QUI ME COMPRA UNA BARRACA?	245
6.24. BOU, VINE A BUSCAR	246
6.25. PAM PARRAPAM	247
6.26. Y A LA HARINA, Y A LA HARINA	248
6.27. AI! XICA ROJA	249
6.28. MARE, COMPRE'M UNES ESPARDENYES	250
6.29. MARIETA XIM-PUM	251
6.30. JO TINC UNA BRANCA	252
6.31. JO SÉ UNA CANÇÓ	253
6.32. MARIETA TÉ UNA VETETA	254
6.33. A LA SERRA DE L'ERMITA	255
6.34. L'ALTRA NIT LLUNETETA	256
6.35. CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI	258

<b>7. IMPACTE SOCIAL DE LA RECERCA: PROMOCIÓ, DIVULGACIÓ I DINAMITZACIÓ DE LA CANÇÓ DE BRESSOL</b>	<b>261</b>
<b>8. CONCLUSIONS</b>	<b>263</b>
<b>REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES</b>	<b>270</b>
BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA	270
BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA:	273
<b><u>ANNEX 1</u></b>	<b><u>279</u></b>
MATERIAL COMPLEMENTARI AL PROJECTE "BRESSOLANT". ANDANA EDITORIAL	279





## 1. PRESENTACIÓ

Després de cinc anys treballant com a professor de secundària en diversos centres públics del País Valencià havíem pogut comprovar de primera mà la diversitat, els problemes i els reptes que els alumnes presenten. És per això que sentíem la necessitat d'actualitzar les nostres metodologies i els nostres recursos per a millorar la nostra capacitat docent.

I per aconseguir aquest propòsit ens va semblar oportú tornar a casa, és a dir, tornar a la Facultat de Filologia Catalana de la Universitat de València i cursar el Màster en Assessorament lingüístic i cultura literària, especialment l'itinerari didàctic: “Aplicacions per al món docent” perquè era aquell que millor s'adaptava a les nostres necessitats.

Una vegada finalitzat aquest itinerari, vam sentir interès pel camp de la investigació. En primer lloc, calia buscar un tema. Curiosament fou el fet de tornar a ser pare allò que ens facilità la tria ja que, mentre bressolava el meu fill a l'hospital, vaig comprovar que no sabia cap cançó de bressol. Efectivament, coneixia molts poemes amb aquest títol com ara els d'Estellés, de Maria Mercè Marçal, d'Espriu o Martí i Pol entre d'altres però no podia cantar cap cançó.

D'aquesta manera tan atzarosa vaig arribar al món de la cançó de bressol sense adonar-me que estava orientant el meu treball cap al camp de l'etnopoètica, una de les disciplines que acadèmicament més ens ha interessat.

Una vegada escollit el tema de la investigació calia buscar director o directora. Fins i tot abans de començar la investigació teníem ben clar quina era la nostra opció: Gemma Lluch. Amb ella vam iniciar els nostres primers estudis en aquesta disciplina. Però a més, els seus treballs, la seua metodologia i la seua experiència professional –i, com no, la seua excepcional qualitat humana– eren garantia de treball i d'èxit. La nostra sorpresa fou quan Gemma no sols acceptà gustosament dirigir aquest treball sinó que proposà fer-ho amb la col·laboració de Carme Oriol i Carazo, una de les investigadores de referència en el camp de l'etnopoètica.

Així doncs, havíem d'establir quins eren els objectius encara primitius del nostre estudi. Estava clar que si partíem de la nostra pròpia experiència, calia recuperar la cançó de bressol per a tota aquella gent que en desconeixia la riquesa. Però d'altra banda, de manera més filològica calia resoldre per què tants poetes utilitzaven el terme “cançó de bressol” com a títol genèric. És a dir, existeixen elements definitoris per a destriar què és i què no és cançó de bressol? Quins són?

Totes aquestes qüestions i moltes altres que anaven sorgint a mesura que iniciàvem un guió de treball ens portaven necessàriament a realitzar una recerca bibliogràfica de tots els treballs previs que sobre la cançó de bressol existien. En aquest punt detectàrem dues dificultats que ens han acompanyat al llarg de tota la investigació. D'una banda el caràcter heterogeni de la cançó de bressol feia que haguérem de treballar amb materials del camp de la sociologia, la literatura i la música. De l'altra, l'existència d'una bibliografia més aviat escassa sobre la cançó de bressol en el nostre àmbit lingüístic català.

Tot just quan decidírem ampliar la recerca a altres àmbits lingüístics descobrírem treballs interessants com el de Pitarch “La canción de cuna en Aldaya” (1986-1987), els germans Esteve Faubel et alii. “Women’s songs. The Lullaby in Spanish autonomous region of Valencia” (2014) i sobretot el de Subirats i Bayego *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicològic* (1993). La trobada d’aquest darrer fou clau perquè en un primer moment vam pensar que la cançó de bressol ja era un tema estudiat i treballat. Ara bé, la lectura d’aquest ens resultà un punt de partida per a realitzar un nou enfocament al nostre estudi. Si la doctora Subirats realitzà un estudi musicològic i formal, el nostre estudi havia de ser necessàriament descriptiu i interpretatiu.

Per un altre costat calia superar la visió parcial i local dels treballs de Pitarch (1986-1987) i dels germans Esteve Faubel (2014), és a dir, calia comprovar si els resultats dels seus estudis eren aplicables a la totalitat de cançons de bressol del territori valencià. Per a aconseguir-ho calia doncs, crear un corpus de cançons de bressol el més representatiu possible.

De fet, la creació d’aquest corpus ha estat un dels grans cavalls de batalla d’aquest treball. Inicialment, ens havíem proposat treballar només amb cançoners que hagueren estat realitzats a partir d’un treball de camp. Per això començarem a treballar amb cançoners com els de Seguí o els *Cuadernos de música folklòrica valenciana* de la Institució Alfons el Magnànim. Però el conjunt de mostres que aquests ens oferien era escàs. Després de consultar amb experts en música tradicional valenciana, com ara Jordi Reig Bravo o Josep Vicent Frechina, canviarem la proposta inicial perquè, veritablement, no comptem amb la seguretat absoluta que cap material no haja estat manipulat en la seua adaptació escrita. Així doncs, decidírem ampliar les fonts a tot tipus de material de caràcter folklòric com ara la Fonoteca de Materials, altres cançoners editats tot i que no especifiquen l’origen de les fonts i els diversos materials editats per diversos grups de danses (la majoria d’ells en format CD), i fins i tot materials encara no editats com l’arxiu de Fermín Pardo.

En segon lloc, el caràcter local de les fonts feia que en moltes ocasions els textos aparegueren sense les dades pertinents per a poder presentar-los. En ocasions mancava informació sobre l’informant o la localitat on havia estat recollida. En altres, la metodologia utilitzada per a tractar els textos –especialment pel que fa als criteris de classificació– feia molt costosa la cerca. Per exemple, la cançó de bressol ha aparegut com un subapartat dins de les “Cançons d’infants”.

Tot i això, superats aquests primers problemes i una vegada ja teníem un nombre important de mostres, calia decidir quina era la manera més adient per a ordenar i presentar el corpus. La doctora Carme Oriol era partidària d’utilitzar un criteri formal, és a dir, partir de l’estructura mètrica. També hi vam discutir sobre la possibilitat d’utilitzar un criteri temàtic. Finalment, a causa de la irregularitat mètrica que moltes cançons presenten, hem optat per un criteri quantitatiu, és a dir, vam decidir ordenar les cançons atenent al seu grau de popularitat. Les cançons recollides han sigut agrupades en grups de cançons tipus. Per *cançó tipus* entenem totes aquelles cançons que presenten una forma i un contingut temàtic similar tot i que puguen presentar ocasionalment algun tipus de variació. Dins de cada grup es presenta la composició que

més presència té en les fonts consultades, tot seguit es presenten les versions i finalment les variants de cada peça.

Una vegada resolta la qüestió del corpus, calia establir quins elements havíem d'analitzar per al nostre propòsit. Com hem dit anteriorment, el treball de Subirats i Bayego (1993) ja s'havia encarregat de l'estudi musicològic de la cançó de bressol; en conseqüència, en primer lloc calia realitzar una anàlisi de les diverses peces que presenta el nostre corpus i que no tenen presència en l'estudi de Subirats. En segon lloc, calia realitzar un estudi interpretatiu de cada cançó de l'estil que altres autors com Fukuda (1960) o Watt (2014) han elaborat en altres àmbits. I, finalment, ens proposàrem realitzar un estudi del mode etnopoètic per tal d'emmarcar l'estudi dins de la disciplina de l'etnopoètica i comprovar si la teoria d'Heda Jason és aplicable als gèneres lírics.

Una vegada finalitzada l'anàlisi preliminar, arribàrem a la conclusió que el mode etnopoètic, tal com el proposa Heda Jason, no té cabuda en l'anàlisi de les cançons. Almenys en aquells gèneres com la cançó de bressol que presenten una forma breu i una seqüència narrativa mínima.

Aquest fet ens féu plantejar-nos, doncs, quin element auxiliar caldria utilitzar per a caracteritzar aquest tipus de cançons. Després de revisar el corpus i la bibliografia, detectàrem que hi havia moltes cançons que no eren originàriament cançons de bressol però que s'hi havien recollit com a tals. Aquest fet ens determinà a realitzar una definició de la cançó de bressol i concloure que, efectivament, el criteri auxiliar que buscàvem era la funció.

Així doncs, amb el vistiplau de les dues directores decidírem que calia realitzar una definició per al gènere. I, resseguint aquesta línia, descobrírem l'existència dels "quasi-gèneres" i l'aplicàrem al nostre estudi amb resultats del tot positius.

Quan ja semblava que l'estudi prenia forma, va sorgir la possibilitat de col·laborar amb el projecte "Bressolant" que l'editorial Andana i l'Excel·lentíssima Diputació de València estaven duent a terme. La coordinadora de la unitat de normalització lingüística, Immaculada Cerdà, ens proposà col·laborar en la creació d'un material complementari per a una campanya de promoció de la cançó de bressol. No cal dir que aquest fet era una oportunitat única, no sols per dur a la pràctica els resultats d'aquesta investigació sinó per aportar la nostra experiència professional a l'elaboració d'un material didàctic que permeta allunyar la idea prèvia que identifica les cançons de bressol amb el gènere femení i, per tant, utilitzar aquestes cançons com a punt de partida per a aconseguir una societat més igualitària. Així és que hi accedírem gustosament

En conclusió, aquest estudi és el resultat final d'un treball que s'encetà l'any 2010. Inicialment tenia com a objectiu principal l'estudi de la cançó de bressol però ha acabat contribuint modestament a la recuperació i difusió d'aquesta.



## 2. INTRODUCCIÓ A LA INVESTIGACIÓ

Al llarg de la història, la classificació del material folklòric ha esdevingut una qüestió cabdal per a qualsevol aproximació teòrica al respecte. La delimitació dels gèneres folklòrics entesos com a categories de classificació implicava, tal com proposava Ben-Amos, unes formes permanents que permeten establir uns principis d'ordenació dins la multitud de materials que la impagable tasca dels recol·lectors ens ha permès conservar fins els nostres dies:

A coherent classification system introduces principles of order into an apparent chaotic mass of information by establishing features, forms and subjects as criteria for organization and by revealing patterns in multitudes of details and individual cases. (Ben-Amos 1976, p. 15)

El problema no era sols un aspecte metodològic sinó que remetia directament a l'enfocament amb què es realitzaven les aproximacions teòriques. És de sobra conegut que el caràcter multidisciplinar del folklore permet aproximar-se a l'estudi d'aquest des de diverses perspectives amb les quals presenta connexions diverses com ara la història, la literatura, la música o l'antropologia, per posar-hi alguns exemples. En conseqüència, el camp que motivava l'estudi sobre el folklore en determinava la metodologia, els objectius i les conclusions. No cal dir que aquests estudis anteriors pel que fa al folklore presentaven una característica comuna a tots ells i no és altra que la visió parcial i incompleta dels materials folklòrics.

Amb la implantació i el reconeixement de l'etnopoètica com a disciplina científica, la situació anteriorment descrita esdevenia cosa del passat. Efectivament, l'etnopoètica parteix de la definició i consideració dels materials folklòrics com a "ítems culturals de comunicació" i com a tals requereixen d'un enfocament global a l'hora d'ésser interpretats. Aquesta nova perspectiva permet integrar les diferents disciplines científiques amb l'objectiu d'oferir una panoràmica completa de qualsevol producte considerat folklòric. En aquest treball seguirem la línia plantejada per Heda Jason qui, tot i considerar el material folklòric com a situació comunicativa, prefereix tractar-lo com a material literari ja que allò que predomina en les formes analitzades és la funció artística:

Concentrating on ethnopoetry as a phenomenon, we leave the realm of anthropology proper and approach the area of literary study, because oral literature is first of all literature, a work of art. (Jason 1977, p. 4)

L'etnopoètica, en tant que art verbal, ens ha permès acostar-nos als productes folklòrics no sols com a textos sinó més encara com a sistemes de comunicació on tan important és la forma, com el contingut o la funció amb què són emprats dins d'una societat (seguint amb la proposta de Jason, 1977). Aquesta perspectiva permet, així mateix, incloure aspectes que des d'enfocaments parcials restaven sense la consideració adient

com ara “l’actuació”<sup>1</sup>. Efectivament, si cada cançó o cada rondalla esdevé un acte comunicatiu únic, caldrà tindre en compte les circumstàncies en què es produeix perquè aquestes poden, fins i tot, modificar la forma, el contingut o la funció original d’un text i donar lloc a l’aparició d’una nova variant de la peça original.

El problema que origina la introducció de l’estudi de l’actuació és l’accés a determinades formes de folklore que coneixem només perquè les conservem en format escrit, com ara les cançons de batre desaparegudes en la major part del territori així com la mateixa acció que els dóna nom. Ara bé, com defensa Josep Romeu:

Els nostres reculls de poesia folklòrica publicats des dels estudiosos romàntics fins l’actualitat, han fixat i fixen les melodies i els textos orals en l’escriptura i aleshores esdevenen literatura, per tal com són llegits i han perdut la seva oralitat originària i distintiva. Amb els esmenats reculls s’acaba doncs, una tradició i en comença una altra (Romeu 1990, p. 16).

En altres paraules, es podria afirmar que el format escrit dels materials folklòrics no és més que una variant més del producte, un exemple de la capacitat d’adaptació i supervivència del folklore que, arribat el moment, s’ha ajudat de qualsevol mitjà al seu abast, com ara l’escriptura, per no caure en l’oblit. D’altra banda, els nous models de societat així com el paper de les noves tecnologies reclamen un nou enfocament pel que fa al tractament i l’anàlisi dels productes folklòrics.

És un fet innegable que la societat preindustrial ens ha proporcionat la major part dels textos que ara demanen la nostra atenció. I no és menys cert que qualsevol manifestació artística està íntimament lligada a la societat on es desenvolupa. D’aquesta manera, desapareguda la societat on tenien la seua raó de ser, moltes d’aquestes manifestacions esdevenen artificioses en el nostre present immediat o bé, en altres ocasions, les condicions en què es realitzen dificulten la presència de l’investigador en l’actuació real, és a dir, en les condicions establertes per realitzar-ne un estudi científic i adequat.

Un bon exemple d’aquest cas és el tema que ens ocupa. A partir de les característiques proposades per Subirats Bayego (1993), Reig Bravo (2011) i Pitarch (1986-1987), la cançó de bressol és considerada un subgènere de la cançó popular present en gairebé totes les cultures del món. Molts estudis la classifiquen dins del cicle de la vida de l’home, però l’actuació pertany a l’àmbit privat de l’emissor, que sol executar-la de manera individual, *a capella* i acompanyada per un lleuger balanceig. A més, el receptor rarament entén res del contingut del missatge, no obstant això, la temàtica de les lletres s’argumenta amb adulacions, promeses de regals, invocacions religioses o amb la intimidació (mitjançant figures com “el coco”, el llop, etc.) per aconseguir adormir el nen. Des del punt de vista musical, s’articulen segons la tonalitat de mi menor que proporciona un to melancòlic i trist.

En l’àmbit català, l’estudi *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions 1853-1981*, de Llorenç Prats, Llopart i Prat (1982), presenta una visió diacrònica de la història del folklore català. Gràcies a aquesta panoràmica podem datar l’inici de

---

<sup>1</sup> En aquest treball hem utilitzat el terme “actuació” amb el valor que el mot anglès *performance* té en els estudis de literatura tradicional.

l'interés per l'estudi de la cançó folklòrica que els autors situen al Romanticisme, més encara assenyalen les *Observaciones*, de Milà i Fontanals, publicades l'any 1853 com el primer estudi historicocomparatiu de la poesia popular catalana. Aquest estudi anava acompanyat d'un recull de cançons no gaire extens, utilitzades com a exemples. Anys més tard, apareixeran els diversos cançoners com ara el *Romancer popular de la terra catalana*, l'any 1893, obra de Marià Aguiló (encara que moltes de les peces que configuren aquest recull ja havien sigut recollides l'any 1844 abans de traslladar-se a Barcelona). Finalment moltes d'aquestes cançons recollides per Aguiló foren donades i formaren part del gran projecte del Cançoner Popular de Catalunya (1921-1936) que encapçalà i que esdevingué l'obra cabdal per a la cançó tradicional fins que l'arribada de la Guerra Civil interrompé el projecte original de Patxot.

En els darrers anys, cal destacar el projecte Canpop de la Universitat d'Alacant, iniciat l'any 2008, i que porta a terme una tasca de recuperació i classificació de cançons en el País Valencià similar al treball realitzat en el seu moment pel Cançoner. És a dir, es tracta d'un gran arxiu on compendiar el cançoner tradicional català a partir dels avanços que les noves tecnologies aporten.

Però a banda d'aquestes fites, el món de la cançó presenta a les nostres terres dos greus problemes que n'han dificultat l'estudi en profunditat. D'una banda, trobem el caràcter regional o, fins i tot, local que presenten els reculls que ens ha deixat la tradició; d'altra banda, la majoria d'aquests acostumen a ser simples reculls sense estudis ni justificacions, com per exemple els *Cuadernos de música folklòrica* de la Institució Alfons el Magnànim, ja que sols atenen al criteri geogràfic per recollir materials. En conseqüència, el resultat és una visió fragmentària i poc científica de qualsevol gènere, per això, com defensa Burke:

Es necesario que adoptemos una cierta mirada crítica hacia esta herencia, en la medida que incluye ciertas deformaciones y conceptos erróneos. Es demasiado fácil seguir viendo la cultura popular a través de las lentes románticas y nacionalistas de los intelectuales de comienzos del siglo XIX (Burke 1991, p. 53)

Si ens centrem únicament en l'estudi monogràfic de la cançó de bressol en l'àmbit català, trobem els precedents següents. L'any 1986, Carles Pitarch realitzava una aproximació al gènere a través de l'article "Aspectos del folklore musical valenciano: aproximación a la canción de cuna en Aldaya" publicat en la revista *Torrens*. Pitarch se centra en l'aspecte musical i d'acord amb aquests criteris realitza la classificació de les peces que recull en aquella localitat. Pel que fa a la lletra, descriu quins són els motius temàtics principals.

L'any 1992, M. Ángeles Subirats Bayego escriu la tesi doctoral: *La cançó de bressol: un fenomen etnomusicològic* on analitza les melodies i els motius temàtics principals a partir de cançoners, per assajar-hi una definició del gènere. Més recentment, l'any 2014, en l'article "Women's songs. The lullaby in the Spanish autonomous region of Valencia", publicat a la revista *Western folklore*, Esteve-Faubel *et al.* realitzen una anàlisi de les peces obtingudes a partir de gairebé 253 entrevistes amb persones de diferents franges d'edat per obtindre cançons de bressol de primera mà. Posteriorment, analitzen l'estructura i els temes que presenten. Tot i que els autors destaquen el caràcter descriptiu del treball, també adverteixen de la importància de l'anàlisi de

l'actuació i de l'aspecte musical d'aquestes peces. En conjunt, la investigació aporta una metodologia més actualitzada que els treballs anteriors.

Així doncs, d'acord amb els estudis amb què comptem, podem afirmar que la cançó de bressol ja ha estat descrita anteriorment pel que fa a les característiques formals i musicals. És per això que el nostre treball partirà d'aquestes aportacions anteriors per oferir-ne una nova perspectiva sobre el gènere. Lluís Meseguer proposava:

La necessitat d'oferir noves possibilitats d'establir diàlegs diacrònics, almenys per cinc motius: l'amplitud i la densitat de les recollides de materials; l'evolució ideològica i metodològica des del temps de Milà i Fontanals i de Marià Aguiló; l'amplificació del tractament dels textos a perspectives antropològiques i historiogràfiques; els treballs sobre la interacció entre cultura popular i literatura escrita; i els estudis sobre el XIX i el XX (Meseguer 1999, p. 259).

A més, ho justificava per la nova conjuntura històrica que, al seu parer, afecta les qüestions essencials que enumerava de la següent manera:

La nova distribució d'oralitat i cultura escrita basada en el desplaçament social de l'escriptura; el paper dels discursos en relació amb el canal i el codi emprat; la diversitat tipològica i el sincretisme dels gèneres literaris actuals; els fenòmens de saturació i passivització de la recepció dels discursos audiovisuals; la tendència a l'homogeneïtat imposada i antiecològica; o la mediatització tecnològica de la creació artística. (Meseguer, 1999, p. 260)

Així doncs, els objectius d'aquesta investigació són els següents:

1. Elaborar un gran corpus representatiu de totes les cançons de bressol recollides dins de l'àmbit valencià. En aquesta selecció no realitzarem cap tria d'acord a criteris formals o temàtics, sinó que partirem inicialment d'un criteri funcional, és a dir, considerarem cançó de bressol tot allò que els reculls consultats han considerat com a tal. Com el seu nom indica, la finalitat última d'aquestes és aconseguir adormir el receptor, per tant, tota peça que l'emissor utilitze amb aquest propòsit serà considerada cançó de bressol.
2. Realitzarem un estudi de cada cançó tipus que analitzarà tant la forma com el contingut, no sols d'una cançó sinó que amb el nombre de variants i versions que tractarem d'aportar realitzarem un estudi interpretatiu de cada cançó així com també dels motius que han donat lloc a aquelles variants.
3. Assajar una definició per a la cançó de bressol d'acord amb els resultats que l'anàlisi dels textos ens proporcionarà pel que fa a l'apartat temàtic, formal i funcional de la cançó de bressol.
4. Dissenyar el material per a un pla d'actuació dirigit als mediadors socioculturals que permeta recuperar i posar de nou en circulació les cançons de bressol valencianes, especialment entre les generacions més joves de la societat.

Així doncs, el propòsit final d'aquest estudi no és sols la configuració d'un cançoner que reunisca les cançons de bressol valencianes, sinó l'actualització dels reculls que s'han realitzat fins als nostres dies i oferir una nova perspectiva analítica que permeta



conèixer les característiques que la cançó de bressol presenta. Al mateix temps, tractarem de recuperar i quantificar el nombre de variants i versions que cada cançó tipus presenta en els nostres cançoners així com també detectar els mecanismes utilitzats pels intèrprets per tal de generar aquelles variants i versions.

Les investigacions de Subirats i Bayego (1993) i Esteve-Faubel (2014) coincideixen a assenyalar en les nostres cançons de bressol la presència de determinats temes com ara la descripció de l'entorn (rural majoritàriament) immediat del nen, la satisfacció dels somnis del nen per tal que aquest s'adorma o bé la descripció del procés mateix en què s'adorm el nen o la nena. Les aportacions bibliogràfiques d'aquest estudi permetran establir connexions amb les cançons de bressol d'altres cultures i determinar si aquests tòpics són universals o si, per contra, són definitoris de la cançó de bressol del País Valencià.

En darrer lloc, una vegada finalitzada la part analítica, tractarem de realitzar una definició de la cançó de bressol des d'una perspectiva etnopoètica. Així doncs, el marc d'aquest treball és una aportació més al projecte Canpop anteriorment descrit i al camp de la classificació dels materials etnopoètics.

Finalment, no podem deixar de banda l'objectiu, un tant utòpic, de contribuir a la recuperació de la cançó de bressol com una manifestació cultural més dels nostres dies dins de la societat valenciana perquè tal com defensa Heda Jason:

With the transition of traditional, pre-industrial society into modern industrial society, a drastic change in the repertoire of ethnopoeetry can be observed. Genres, such as fairy tale, novella, sacred legend, epic, historical song, ballad and lyric song are all disappearing rapidly (Jason 1977, p. 11).



### 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Per a iniciar una aproximació teòrica a la cançó de bressol hem realitzat una cerca dels treballs previs existents. Aquesta revisió ha sigut possible a partir de diferents catàlegs físics i digitals, també a partir de diferents tipus de fonts com ara estudis sobre la cançó; treballs monogràfics sobre la cançó de bressol, articles divulgatius, tesis doctorals, etc. Tot seguit presentem el resultat d'aquesta investigació. El criteri escollit per a realitzar l'exposició ha sigut estrictament cronològic, sense atendre la diferent natura que presenten les fonts.

#### 3.1. *Carol Faye Hovious, 1930*

L'any 1930, Carol Faye Hovious publicava la tesi doctoral *The Lullaby as an Art Form in English Literature 1300-1650*. Aquest treball partia de la necessitat de resoldre una dicotomia problemàtica pel que fa a la definició del gènere que presentava *The New English Dictionary*.

*The New English Dictionary* defineix la cançó de bressol com “la cançó cantada als nens per posar-los a dormir. També qualsevol cançó que actue de manera semblant, és a dir, amb la mateixa finalitat”. Un breu estudi de la cançó de bressol en la literatura anglesa revelava que aquest gènere no sols està adreçat als nens sinó que també a moltes més persones. De fet, hi havia un grup de cançons de bressol que no pretenien produir la son en aquelles persones que les escoltaven sinó que tractaven d'imitar les formes i els tòpics de gèneres tradicionals per a compondre cançons que destinades a un circuit culte. D'aquesta manera, el punt de partida d'aquest estudi restava definit, calia establir una nova definició per al concepte CB que es poguera aplicar a qualsevol cançó recollida sota aquest nom en l'antologia que acompanya el treball. Per tant, en aquest estudi es fa una distinció entre les cançons de bressol “tradicionals” i les cançons de bressol “artístiques”.

Les principals característiques que es poden apreciar entre les unes i les altres són les següents: la dicció, els temes i el fet que les cançons de bressol artístiques estan cantades per algun adult per al plaer d'aquests.

Aquest treball tracta sobre les cançons de bressol artístiques i, per tant, l'objecte d'estudi queda bastant distant del camp de l'etnopoètica. Ara bé, aquest estudi apunta algunes idees interessants pel que fa a l'origen d'aquest gènere, com és el fet de constatar que al s. XIV aquestes composicions eren com un tipus de cançons en què es representava com la Verge Maria cantava al seu fill.

Tot i això, convé apuntar que les principals característiques de les cançons de bressol artístiques segons aquest estudi són el fet que començaren a prendre un caràcter secular amb la intenció de ser llegides i no cantades, que estaven fortament influenciades – especialment en el camp de la mètrica– pel llatí i, finalment, pel que fa a la temàtica, que prengueren el tema Marià, que tant d'èxit tingué en l'edat mitjana francesa.

Aquestes peces presenten un tècnica narrativa i de diàlegs. El primer element prové de les cançons d'aventures franceses. El diàleg, el prengueren de les poesies didàctiques de l'església rústica. D'igual manera ocorregué amb la temàtica de la nativitat, així com la visió de la Verge adormint el nen o la matança de nens d'Herodes, entre d'altres.

Tal com apuntàvem en la presentació d'aquest treball, no es tracta d'una investigació de caràcter etnopoètic tot i que hi ha la pretensió d'establir una definició per al gènere. Es tracta d'un treball literari on bàsicament s'apunta el valor de la tradició oral, especialment la cançó de bressol, en unes poesies medievals que prengueren característiques de la cançó de bressol i que són reconegudes com a tals tot i no pertànyer al circuit oral, tindre autor conegut o tindre la finalitat d'adormir algun infant, trets aquests característics de la cançó de bressol des del punt de vista etnopoètic.

### **3.2. Hanako Fukuda, 1960**

L'any 1960, Hanako Fukuda presentava la seua tesi doctoral *The Lullabies of Western Hemisphere* a la Facultat de l'Escola d'Educació a la Universitat del Sud de Califòrnia.

Fukuda es posicionà d'acord amb els etnomusicòlegs i considerà que les cançons tradicionals presenten moltes similituds en qualsevol societat o cultura del món. De fet, destaca com aquesta capacitat per adaptar-se a diferents contexts, tant pel que fa a la forma com al contingut, determina que actualment aquestes manifestacions siguen vistes com un tret arcaic de la societat. D'altra banda, apunta l'autor que possiblement aquest èmfasi a conservar-se inalterable siga conseqüència de la capacitat per a mostrar aspectes importants en la vida de les persones. Per tant, les cançons tradicionals són una oportunitat única per a trobar aquells elements comuns que comparteix la gent d'arreu del món.

Aquestes característiques són presents, segons Fukuda, en les cançons de bressol, sobretot pel que fa als registres, la tonalitat, les repeticions melòdiques, els ritmes, així com també els sentiments i sensacions expressades en els seus textos. De fet, apunta que les cançons de bressol, potser, tenen el seu origen en els inicis mateixos de la humanitat, ja que són presents en totes les races del món.

Per aquest motiu i també pel fet que l'ús de les cançons tradicionals en els programes d'educació musical és un fet que té cada dia més consideració, l'autor considerà necessari realitzar una exhaustiva aproximació en aquest tema. Per dur a terme aquesta tasca realitzà una recollida de materials per configurar un corpus que representara totes les àrees geogràfiques possibles, fet que ràpidament quedà descartat –tal com ell mateix confessa– a causa de la voluminosa anàlisi que el treball implicava.

És per això que, d'acord amb un criteri geogràfic, es decidí acotar l'estudi a tres àrees: 1. L'hemisferi occidental (que fou subdividit en quatre subàrees: Nord-amèrica, Amèrica Central, les Índies occidentals i Sud-amèrica), 2. Europa i 3. Àfrica, Àsia, Austràlia, Nova Zelanda i Oceania. A més a més, la selecció de materials exigia recollir mostres que comptaren amb música i text (encara que algunes foren incloses amb la manca d'un dels dos apartats) per tal d'oferir una visió al més completa possible de la cançó de bressol.

Fukuda realitzà una cerca bibliogràfica en quatre camps: les cançons de bressol, l'etnopoètica, la psicologia i la filosofia educacional. Curiosament, entre tots quatre camps és en el de la cançó de bressol on l'autor detecta una major mancança d'estudis previs. De fet, apunta fins i tot la inexistència de treballs que analitzen comparativament la música de les cançons de bressol. En canvi, sí que trobà fins a tres treballs que feien el propi amb els textos encara que no explicita quins són aquests estudis.

L'autor utilitzà un mètode descriptiu que incloïa la classificació, l'anàlisi i la comparació de les cançons de bressol. La validesa d'aquest estudi rau en l'autenticitat de les mostres que recollí i que representaven un corpus de treball enorme i variat. Un corpus de treball confeccionat i ordenat d'acord amb els criteris següents:

- Les mostres havien de representar les diferents àrees abans descrites.
- L'estructura de cançó s'havia de mostrar des del punt de vista musical.
- Havien de mostrar la relació mare-fill en el text.
- Sols es tingueren en compte aquelles mostres que presentaven almenys dos variants en la mateixa àrea on fou trobada.

Així doncs, una vegada configurat el corpus, es realitzaren dues anàlisis: a) una quantitativa en l'anàlisi de l'estructura musical i, b) una altra de caire qualitatiu pel que fa als textos de les cançons.

En la primera anàlisi en tingué en compte l'estructura de la música. Segons els resultats obtinguts, establí les similituds que es produïen en l'estructura musical a partir de la freqüència d'aparició. L'àmbit melòdic mesurat per la distància entre la nota més alta i la nota més baixa d'acord amb la mida dels intervals. Els diferents tons de les melodies a partir del nombre de tons utilitzats en cada melodia. La repetició d'un determinat esquema melòdic. La mètrica i el nombre d'unitats rítmiques. I, finalment, la progressió de l'esquema melòdic al final de cada peça.

En segon lloc, l'anàlisi de textos de les cançons es féu en termes de la relació entre la mare i el fill expressada en la cançó. Els ítems foren agrupats en dos categories: aquelles que es refereixen directament als nens i aquelles que se centren en el paper de la mare.

D'acord amb aquests criteris d'anàlisi, els resultats obtinguts per Fukuda mostren com les cançons de bressol presentaven un àmbit melòdic que es localitza des de l'interval tercer major fins al tretzè. A més, altres quatre àmbits melòdics diferents es van trobar de manera més freqüent que altres: són els de cinquena i sisena majors, i la setena menor, així com també les huitenes.

El seixanta-u per cent de peces presentava un marge entre cinc i set notes diferents. En aquelles peces que tenien sis tons hi havia una freqüència major d'aparició. Per contra, el grup minoritari era aquell que reconeixia les mostres amb set tons. D'altra banda, el noranta per cent del total de mostres ofereix algunes formes de repetició i el deu per cent no n'ofereix cap.

Pel que fa a l'apartat mètric, l'aparellat i la quarteta han sigut les estrofes més repetides ja que representen el cinquanta-tres per cent; el tercet representa el tretze per cent, i els versos irregulars, el dènou per cent dels exemples. Finalment, la diferència entre els

moviments descendents i ascendents del final de les cançons era huitanta-tres i dèsset per cent respectivament, és a dir, una ràtio de huit a dos.

Pel que fa als resultats obtinguts de l'anàlisi dels textos convé destacar que, tot i les diferències culturals, la temàtica de les cançons de bressol es redueix a dos: aquelles centrades en el nen i aquelles que ho fan en la mare.

En les primeres, l'amor de la mare cap al fill s'expressa de tres maneres. En primer lloc, admiració cap al nen expressada en la descripció física i psicològica d'aquest. En segon lloc, promeses i regals oferts al nen i que simbolitzen l'amor de la mare. I, en tercer lloc, mostra de seguretat, tant física com psicològica. Quan la protecció s'encomana als poders sobrenaturals sempre està influenciada per la religió i la mitologia. La religió cristiana predomina en les mostres de l'hemisferi occidental. La protecció de les mares rau en l'assegurança de l'amor la protecció enfront de qualsevol perill i la proximitat perquè qualsevol altra informació sobre els pares o la resta de familiars són contats per les dides i no mai per les mares.

En el segon grup, aquelles cançons que centren l'atenció en el rol de la mare, l'estudi revela l'existència de dues subcategories: aquelles que remetent a la vida immediata i aquelles preocupacions futures. Les primeres tracten les preocupacions i queixes quotidianes de les mares que troben en l'acte mateix d'adormir el nen la intimitat necessària per a realitzar una catarsi dels seus propis problemes. Pel que fa a les preocupacions pel futur dels nens, aquests desitjos afecten sobretot la salut, la felicitat matrimonial, etc.

Així doncs, la principal conclusió que Fukuda obté mitjançant aquest estudi és la necessitat de realitzar més anàlisis comparatives de la música tradicional. Pel que fa a la cançó de bressol, Fukuda destaca que és un gènere que es canta i s'utilitza amb el mateix propòsit en una única situació, de manera que les aportacions dels camps de la musicologia, l'antropologia i la psicologia hauran de contribuir de manera decisiva per tractar de resoldre els problemes que sorgeixen al seu voltant.

L'anàlisi musical del corpus indica que les cançons no estan influenciades per les consideracions del nen en respondre als diversos tons. Els quatre àmbits melòdics presents –cinqué, major sisé, setena menor i huitenes– pareixen indicar que estan influenciats de manera inconscient pels intervals que suggereixen que el sistema de l'escala familiar de cada grup influencia rangs inconscientment els rangs. La freqüència i el nombre de tons que s'usen en cada cançó pareix indicar cert paral·lelisme amb les escales utilitzades. Per tant, la senzillesa de les melodies no és un fet escollit pels cantants però els tons trobats en cada escala pareix indicar un ús inconscient de totes elles.

El material temàtic, segons l'autor, està ben desenvolupat majoritàriament i sols unes poques unitats temàtiques són repetides. Totes les cançons de bressol podrien repetir-se una i altra vegada. De fet, en el cas de les cançons curtes, les mares sí que les repeteixen una i altra vegada fins aconseguir el seu objectiu. Finalment, el moviment rítmic que acompanya les cançons és senzill i estructurat en dos temps.

El final de les melodies de les cançons de bressol generalment presenta un to descendent. Aquesta tendència pot ser un fenomen psicològic, ja que com que l'objectiu

és que el nadó acabe adormit, tant el moviment com el to descendeix a mesura que s'acosta el final de la cançó. En alguns casos aquest fenomen no s'ha detectat, probablement per facilitar la repetició en bucle de la melodia.

Pel que fa al text que presenten les cançons de bressol d'aquesta anàlisi, l'autor adverteix que hi ha moltes més diferències en els textos que en la música. Les diferències culturals són presents en la varietat de cançons de bressol, així com també les diferents maneres d'expressar els sentiments de les mares segons els valors de la societat a què pertanyen. Però, tot i això, allò més destacable des del punt de vista temàtic és que la relació entre mare i fill no canvia. Els mètodes utilitzats en les cançons de bressol per adormir els infants per part de les cultures més primitives són perfectament aplicables a les societats modernes actuals. Els sentiments maternals expressats són els mateixos en qualsevol cultura del món: felicitat, salut, confort, abundància però sobretot transmetre al nen el seu amor.

Aquest treball esdevé la primera aproximació de caràcter musical cap al gènere de la cançó de bressol. Com es pot observar, són els trets musicals aquells que centren principalment l'atenció de l'autor ja que l'apartat destinat a l'anàlisi temàtica i formal dels textos representa un paper minoritari que fins i tot apunta la necessitat d'un aprofundiment major.

### **3.3. Hawes Bess Lomax, 1974**

L'any 1974, Hawes Bess Lomax publicà l'article "Folklore and functions: Thoughts on the american lullaby" en el número 97 de *Journals of American Folklore* exposant com en els arxius de la Universitat Estatal de Califòrnia California State University figura un arxiu sota l'etiqueta *lullaby* on s'agrupen diferents fragments de cançons o cançons completes però d'origen i natura molt variada com ara fragments de Brahms o fins i tot jocs infantils. La primera conclusió de Bess Lomax és que l'etiqueta *lullaby* deu significar per als col·lectors d'aquest arxiu "songs associated with children going to sleep". (Bess Lomax 1974, p. 141)

Bess Lomax no pretén realitzar una aproximació genèrica dels materials, senzillament es declara partidària de la visió funcionalista d'aquests materials i, per tant, defuig la polèmica classificatòria. No obstant això, realitza una descripció acurada d'aquells materials arxivats per oferir els trets més importants que al seu entendre giren al voltant del ritme, trets fonètics i el context enunciatiu.

Pel que fa al ritme, Bess Lomax apunta la regularitat de les cançons de bressol estudiades ja que totes presenten un ritme 4/4 i 3/4. Pel que fa al segon apartat, l'autora contrasta el cas de les cançons estudiades amb el cas d'Espanya on es detecta un canvi pel que fa a les onomatopeies que solen acompanyar aquestes cançons en els territoris del nord i els territoris del sud. Per contra, en les cançons que presenta l'arxiu de Califòrnia hi ha una certa uniformitat.

Finalment, pel que fa als continguts temàtics que presenten aquestes cançons es poden agrupar en diferents grups on destaca quantitativament aquell que recull cançons sota el títol "mares que parlen amb el bebé". Aquest grup, però, es pot subdividir segons William Caudill i Helen Weinstein (1969) entre "converses" (chats) i "lulls"

“(delimited variable and means that the caretaker is softly singing noises, with the apparent intent of shooting and quieting the baby or getting him to go to sleep)” (Bess Lomax 1974, p. 143).

Per completar aquesta panoràmica, Bess Lomax cita el breu assaig de Theresa Barkeley (1950) per oferir una aproximació teòrica i descriptiva més completa. Barkeley (1950, p. 653-654) proposa interpretar la cançó de bressol com:

Lullaby say in great part “go to sleep, moter is here, you are safe, everything is all right. The all rightness of everything may be elaborated by a placid description of what the rest of the household is doing. Father has gone hunting, fishing, sheeptendings...

The peacefulness of the surroundings may be described, the safety of the child may be guaranteed by “invoking saints, angels, or guardina spirits”; and material admiration of the child or a prophecy of his glorius future” may be expressed.

Finalment, es presenten les cançons que compleixen aquests trets, que són localitzables en qualsevol àrea dels Estats Units i que són reconegudes com a cançons de bressol per la major part del públic:

Rockabye baby

Bye baby bunting

All the pretty little horses

Poor little lamb cries mammy

Go to sleepy, little baby

Sleep baby sleep

Baby’s boat’s the silver moon

Hush, little baby, don’t say a word

Bess Lomax conclou amb una interpretació personal de la cançó de bressol que tracta de sintetitzar els continguts ressenyats. L’autora considera que les cançons de bressol americanes són senzillament una conversa, siga amb el nen o amb ella mateixa, sobre la separació. I, en conseqüència, tracten de fer aquest procés de la manera menys dolorosa possible.

### **3.4. Paloma Sainz de la Maza, 1980**

L’any 1980, Paloma Sainz de la Maza publicava el treball *Nanas Españolas. Una historia de la canción de cuna*, tractava de realitzar una panoràmica de la cançó de bressol a Espanya. Es tracta d’un treball breu que presenta una breu introducció. De fet, el llibre resulta més poètic que no analític perquè tracta d’oferir una aproximació de caràcter divulgatiu. Tot i això, apunta una idea nova dins del conjunt de treballs monogràfics que estem presentat. És el fet de considerar la cançó de bressol com “El primer cuento infantil de nuestra historia narrativa” (Sainz de la Maza 1980, p. 9).



Tot i aquest constant interès cap al caràcter narratiu de les cançons de bressol, en cap moment s'explica si l'autora tracta de lligar la seua proposta amb les teories de Lord i Parry. En l'estudi *The Singer of Tales* (1965) els autors anteriorment citats plantegen la hipòtesi sobre com l'èpica antiga es troba darrere de moltes cançons populars que, per mitjà d'un procés de variants i l'ús de fórmules, han aconseguit fossilitzar aquelles històries en les cançons populars que ens han arribat.

Pel que fa a la definició del gènere des d'un punt de vista funcional, la cançó de bressol presenta dues funcions. La primera és aquella que tothom coneix i que és present en qualsevol definició assajada des d'aquesta perspectiva. La segona presenta el contingut temàtic de les cançons de bressol com un element literari tant important com el primer i construït de manera intencionada per causar plaer poètic a l'infant:

La canción de cuna no tiene el fin –solamente– de hacer dormir a un niño, sino que, además le cuenta un cuento con un tema muy sencillo, muy simple, para que el niño se vaya metiendo en él y le envuelva, le arrulle y le siga en ese otro mundo del dormir (Sainz de la Maza 1980, p. 9).

Des del punt de vista temàtic, la cançó de bressol és caracteritzada pels temes que presenta:

Son canciones que hablan de nubes, de caminos, de veredas, de Ángeles, de “cocos”, de ríos y de peces; a más de toda una gama de relatos religiosos metidos en la médula de nuestra tradición popular (Sainz de la Maza 1980, p. 9).

Finalment, pel que fa a l'apartat musical, no trobem cap referència als trets que aquest gènere presenta.

En conclusió, el caràcter divulgatiu d'aquest treball fa que no presente una caracterització teòrica del gènere. En segon lloc, la recopilació de mostres és molt breu, sols s'ofereixen tres mostres de cada comunitat autònoma sense entrar a assenyalar els trets diferenciadors que presenten les cançons segons els territoris.

### **3.8. Pedro Cerrillo, 1986**

L'any 1986, Pedro Cerrillo defensà la tesi doctoral *Lírica popular española de tradición infantil* on realitza una panoràmica descriptiva d'aquelles manifestacions que la tradició ha inclòs dins de l'àmbit popular i que tenen el seu origen en el món dels infants. Cerrillo entén com a *lírica de tradición infantil* sols aquelles peces que viuen perquè els xiquets i les xiquetes han intervingut decisivament en el procés de perpetuació d'aquestes, perquè s'usen, perquè n'existeixen variants i perquè no ofereixen dubtes per a classificar-les:

Los niños han intervenido en esa aceptación y perpetuación de la obra folklórica y lo han hecho no sólo como componentes de la comunidad, sino también como colectivo con intereses, prácticas y gustos propios. En concreto y referente a la lírica popular, con el tiempo, han ido practicando toda una serie de composiciones, de distinta índole y tono, hasta el punto de que se convirtieron en composiciones de tradición específicamente

infantil, bien porque sólo ellos eran los destinatarios de las mismas (Cerrillo 1986, p. 20).

En aquest treball realitza l'estudi a partir de diversos cançoners. Presenta com a criteris de selecció la presència de qualsevol peça en dos o més cançoners, encara que siguin versions diferents. Tot seguit proposa una classificació i després procedeix a l'estudi de les característiques i les particularitats d'aquesta. Així doncs, els ítems de l'anàlisi són els següents: els elements de contingut i l'organització d'aquests, la mètrica, l'anàlisi gramatical i l'anàlisi retòrica. No obstant això, en casos d'especial necessitat –com en el cas de la cançó de bressol– s'amplia l'estudi als elements de la comunicació:

En algunos casos como en la *Canción de cuna y los primeros Juegos Mímicos*, dedicamos especial atención al emisor y al receptor en el sentido de comprobar cómo se cumplían esas funciones y quiénes las protagonizan (Cerrillo 1986, p. 10).

Un dels problemes dels quals s'ocupa aquesta tesi és el de la classificació dels materials folklòrics. Cerrillo no planteja una crítica profunda dels diferents models històrics sinó que simplement exposa els casos que formen part del seu corpus de treball que en uns casos plantegen classificacions explícites i en altres, simples índexs en els quals les composicions s'agrupen d'acord amb criteris poc homogenis, sense que hi existira cap tipus de justificació expressa per parts dels autors.

Després de revisar els textos del corpus, Cerrillo presenta la seua proposta de classificació que no segueix ni un criteri d'edat, ni un criteri temàtic com algunes de les anteriorment citades, sinó que proposa seguir un criteri d'acord amb la categoria "Tipus" a la manera com l'entén Stith Thompson, és a dir, composicions que tenen existència independent respecte a les altres, perquè s'usen en contextos diferents i amb finalitats diferents, també. El resultat, doncs, és el següent:

Nanas o canciones de cuna.

Adivinanzas.

juegos mímicos y canciones escenificadas.

Oraciones.

Fórmulas para echar suertes.

Burlas y trabalenguas.

Pel que fa a la cançó de bressol, Cerrillo parteix de l'estudi d'un total de 101 textos que s'han filtrat d'un total de 200, ja que molts es repetien. Entre els autors d'aquest corpus figuren noms com els de Villasante, Celaya, Gil, Llorca, Medina, Rodríguez Marín.

Les principals conclusions que l'autor extrau de l'anàlisi d'aquelles 101 cançons de bressol són les següents:

Comprobamos la existencia de un ritmo especial en las canciones de cuna; un ritmo marcado por la medida breve del verso, por el poema corto, por la rima regularizada (sobretudo "alterna" en los pares) y por procedimientos estilísticos de corte repetitivo (aliteración, anáfora y paralelismo). Es un ritmo de arrullo, de balanceo; un ritmo machacón y monótono que apoya y

refuerza el objetivo de la nana: que el niño se duerma. En ese sentido, es necesario señalar que la palabra no está puesta en el poema, tanto por lo que significa fónicamente, por lo que –y por tanto– podemos entender de su materia fónica.

En cuanto a la estructura del contenido, en casi todas las nanas existe, implícito, un diálogo entre el niño (receptor) y la arrulladora (emisor). Un diálogo en el que el receptor no llega a intervenir prácticamente nunca, porque –sin duda– su respuesta no es lo que interesa. Por otro lado, en la canción de cuna conviven dos planos: uno real y otro fantástico, proyectándose el primero sobre el segundo, de ahí la frecuencia con que aparece la metáfora, pero –sobre todo– de ahí también, el lirismo que se percibe en muchos poemas desde la primera lectura. Un tercer plano, individual y afectivo, complementa a los anteriores: el que protagoniza en la mayor parte de los casos la arrulladora y que proyecta siempre sobre el niño. (Cerrillo 1986, p. 119).

Anys més tard, concretament l'any 1990, el mateix Cerrillo publicava “Del cancionero popular al cancionero infantil” dins del volum *Poesía infantil. Teoría crítica e investigación*, editat per la Universidad de Castilla la Mancha, on de nou tractava el tema de la cançó tradicional. En aquest estudi insistia en la importància dels estudis sobre la “Poesía lírica de tradición infantil” etiqueta que fa servir per a denominar tota la producció tradicional en la qual l'infant té una intervenció directa o indirecta.

Pel que fa a la literatura, assegura que aquestes cançons –una vegada fixades gràcies al paper de la impremta– han entrat en el camp de la literatura i, en conseqüència, el seu estudi, així com el tractament literari d'aquest, queda del tot justificat.

De fet, apunta de manera directa quins són, al seu parer, els principals aspectes que cal atendre, així com també les contribucions que aquests estudis ens poden proporcionar:

El estudio de la lírica de tradición infantil pone de manifiesto la presencia en ella de determinados contenidos que la caracterizan e identifican, así como de otros elementos, claramente literarios que estructural y formalment también aportan puntos de particularización: aliteraciones, rimas, juegos de palabras, sencillez en la construcción sintáctica, diminutivos, repeticiones de diversos tipos, metáforas muy elementales, sinsentidos, etc. Curiosamente este es un aspecto menos atendido que el folklórico y el etnográfico siendo también parte consubstancial de las manifestaciones literarias orales. (Cerrillo 1990, p. 35)

L'any 2000, Cerrillo torna a recuperar el tema de la cançó de bressol en un nou article “Tradición y cultura en la canción de cuna hispana” on manté les línies fonamentals dels treballs anteriorment ressenyats, però resulta interessant per la nova perspectiva que adopta a l'hora d'explicar l'origen d'aquestes al continent sud-americà, així com la defensa de les cançons de bressol i la importància dels treballs que les estudien i ajuden a mantindre-les vives en el circuit literari oral:

La riqueza literaria de la canción de cuna, así como su ininterrumpida transmisión de generación en generación, nos obligan a realizar todos los

esfuerzos posibles para evitar que terminen desapareciendo. De ese modo estaremos contribuyendo a la perpetuación de una manifestación cultural de tradición popular (Cerrillo 2000, p. 172).

En aquest article Cerrillo assaja una interpretació de caire funcional per a la cançó de bressol que defineix com:

La canción de cuna, también llamada nana en el mundo de habla hispana, es un tipo de canción popular, de comunicación y transmisión esencialmente orales en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño (...) La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa. (Cerrillo 2000, p. 167-168)

I fa constar la singularitat que aquestes composicions presenten dins del cançoner popular, ja que aquesta és una realitat en gairebé totes les cultures del món. A més, les semblances entre les composicions de diferents cultures ve des d'antic, de fet, ja en el segle XIX, Francisco Rodríguez Marín (1883)<sup>2</sup> va comprovar les semblances que existien entre les nanes espanyoles, italianes, portugueses i franceses.

Insisteix l'autor, novament, en una idea ja apuntada al treball de 1986 com és el fet de destacar la particularitat comunicativa que la cançó de bressol presenta:

La sencillez comunicativa de la nana, en la que un emisor transmite un mensaje –directo, breve y conciso– al destinatario, del que no se espera contestación no impide que sea portadora de elementos que, literariamente, la enriquecen. (Cerrillo 2000, p. 171)

Finalment, el treball aprofundeix sobre el contingut temàtic de les cançons de bressol, especialment en aquelles de caràcter imperatiu on la cançó sembla ocultar un vetllada amenaça cap a l'infant a través de figures com el “coco”, “el bu”, “el duende”, “el tío camuñas”, “el sacamantecas” o “el canción”. De fet, Cerrillo afirma que aquest tipus de cançons són les que més vigència tenen tant a Espanya com a Hispanoamèrica i la primera aparició d'aquests éssers data en el *Cancionero*, d'Antón de Montoro. Altres casos que presenta són aquells en què l'adult pren el paper contrari, és a dir, tranquil·litza el nen perquè res no l'afecte arribat el moment d'adormir-se. Finalment, pel que fa a la presència d'aquelles criatures o ésser amenaçadors, Cerrillo es posiciona al costat de Lorca qui afirmava:

La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética, y por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico” (Lorca 1996, III, p. 118-119).

### **3.5. Carles Pitarch, 1988**

L'any 1988, Carles Pitarch publicava l'article “Aspectos del folklore musical valenciano: La canción de cuna en Aldaya” en la revista *Torrens* on realitzà una

---

<sup>2</sup> Rodríguez Marín, 1883, *Cantos populares Españoles*, Ed. Atlas, Madrid, 5 vol.

caracterització superficial de la cançó de bressol i una classificació de les 60 melodies que recull en aquesta localitat valenciana.

La cançó de bressol es caracteritza segons Pitarch per ser “una de les manifestacions més típiques del repertori folklòric infantil”. A més, presenta un caràcter transversal dins la societat ja que “es vinculen a qualsevol estament social”. El contingut temàtic es redueix a contínues adulacions al nen, promeses de regals, etc. Un aspecte bastant interessant que apunta Pitarch respecte a la lletra de les cançons és el fet que moltes cançons presenten lletres d’altre ordre que s’han fixat com a cançons de bressol. Finalment, apunta com un fet característic d’aquest gènere la varietat de tipus musicals que presenten. De fet, Pitarch assenyala els motius que al seu parer provoquen aquest fenomen:

Cabe señalar como una característica muy propia de las canciones de cuna el modo de ejecutarlas. Así hay que observar que pertenecen al grupo de melodías de ejecución individual, junto con la peculiaridad de su utilización exclusivamente doméstica, son rasgos determinantes que dan lugar a una amplia variedad de melodías en su campo, distintas no ya de una comarca a otra, ni aún de un pueblo a otro próximo, sino de una familia a otra en un mismo núcleo de población. Tal variedad se ha visto aumentada además en ciertos casos por la aportación de melodías procedentes de otros ámbitos folklóricos (Pitarch 1988, p. 218).

En segon lloc, la classificació de les 60 melodies recollides de persones d’Aldaià són classificades seguint un criteri exclusivament musical. El resultat d’aquesta classificació s’exposa tot seguit:

Canciones de cuna pròpiamente dichas:

Melodías son utilizadas con exclusividad para propiciar el sueño a los niños, no se utilizan nunca para otros fines. Cabe distinguir tres grupos:

Canciones arcaicas: 4 versos expresados en dos frases musicales que se combinan de variadas formas según el caso.

Canciones rítmicas recitadas: se ajustan perfectamente al ritmo ternario del vaivén que las madres suelen efectuar con las sillas bajas cuando duermen a sus hijos.

Canciones semicultas: tienen origen culto, el pueblo les ha comunicado algo de su espontaneidad. Se pueden encontrar con variantes de melodía y de texto.

Canciones de cuna con melodías para labores agrícolas:

Canciones de cuna con melodías para labores agrícolas: tonadas de trilla que con letra adecuada hace las veces de canción de cuna.

Canciones de cuna con melodías de rondas o bailes:

- canciones con coplas de l’u.
- canciones con coplas de l’u i el dos.
- canciones con melodías de jota.
- canciones con melodías de “albaes”

Canciones de Navidad en que se hace referencia al niño Jesús (Pitarch 1988, p. 220).

### 3.6. Luisa del Giudice, 1988

Aquest mateix any, 1988, Luisa del Giudice publicava l'article "Ninna nanna, non sense?" en la revista *Oral tradition* on realitzava una aproximació de caràcter funcional a les *ninne-nanne* italianes:

While the primary function of the lullaby is indubitably putting the infant to sleep through melodic, rhythmic movement, lullabies in many traditional societies have other no less important functions. They may commence inculturation of the infant in musical as well as conceptual terms, and simultaneously, they may provide the mother or other female custodian such as grandmother, aunt, older sister, an outlet for the expression of emotions, anxieties, desires, and generally her world view (Del Giudice 1988, p. 270).

L'article ofereix dos aspectes interessants. D'una banda ofereix una perspectiva sobre el problema de la classificació d'aquestes composicions. De l'altra, realitza una interpretació del contingut temàtic de les principals *ninne nanne* italianes. A l'hora de tractar la problemàtica sobre la classificació de les *ninne nanne*, l'autora pren com a punt de partida la proposta de Glauco Sanga qui classifica les cançons de bressol d'acord amb els següents paràmetres:

1) magical, in which sleep is directly invoked; 2) erotic, a more or sometimes less explicit love song; and 3) "di sfogo" (outlet) in which the woman laments her condition or the human condition.

A pesar de partir d'aquesta proposta, Del Giudice no dubta a assenyalar que tot i que aquesta classificació pot ser vàlida i pràctica, no és aplicable a la totalitat de les cançons de bressol. A més a més, l'autora fa constar –tal com apuntava Lomax (1974)– l'existència de moltes composicions que realitzen la funció de cançó de bressol sense que s'hagen creat amb aquest propòsit:

The song called to serve as lullabies, needless to say, are not always lullabies *sensu stricto*, but ballads, nursery rhymes, satirical songs, even vendor's cries, dance tunes, and so forth. While this has often been noted, it may not be as readily apparent that the lullaby itself, that is, the song which purports to be a lullaby, often subsumes several other genres, e. g., amorous serenade or love song, prayer, funeral lament, fairy tale. Furthermore, while expressions of views and anxieties may be explicit in the text of *ninna-nanna* proper, they may instead only be implied through the choice itself of the song to be used as a lullaby (Del Giudice 1988, p. 277).

De fet, Del Giudice apunta que, per la seua durada, senzillesa i repetició de la tonada, les balades encaixen perfectament dins del patró de les cançons de bressol. De manera semblant, argumenta la incorporació d'algunes cançons d'amor dins dels corpus de *ninne nanne*:

The love song, on the other hand, might also be expressed in the most conventional of poetic language with the medieval *Dolce stil nove* or even the Sicilian School and its Provençal antecedents as its ultimate source. The beauty of the child sometimes evokes languages reminiscent of the Italian lyrical tradition in

which hair is compared to golden ringlets and threads, eyes to stars, the mouth to roses or paradise, and so forth. (Del Giudice 1988, p. 280).

Per concloure aquest apartat, l'autora considera que la cançó de bressol no és més que una oració o pregària per protegir el nen abans de caure en el món dels somnis que realitza algú en nom del nen, ja que aquest no pot realitzar-la per ell mateix.

Pel que fa al contingut temàtic de les *ninne nanne*, Del Giudice parteix del fet que la principal funció de les cançons de bressol és crear el context ideal per introduir l'infant en el món oníric del son a partir dels moviments i la veu de la mare, la qual cosa justifica la tria d'un llenguatge específic per a aquestes cançons:

The dream dimension is particularly congruous with sleep induced through lulling or rocking in the lullaby and the peculiar ordering of images here present is indeed proper to dreams. The unravelling or semanticization of a mass of conscious/semi-conscious/unconscious expression of anxieties, fears, desires, and so on, often quasichaotic and bordering on nonsense, is required of dreams. One mechanism typical of the dream process is displacement through metonymy or metaphor. (Del Giudice 1988, p. 273).

D'aquesta manera, s'entén l'aparició de diferents elements presents en les *ninne nanne* com la figura del llop o altres depredadors que l'autora interpreta com a analogies que les mares utilitzen per a transmetre determinats temors:

Hunger is a natural theme in lullabies, since one of the prime functions of caring for babies is to appease their hunger; hence the provision for nourishment, and its obverse, the fear of want, find constant expression in Italian lullabies. (Del Giudice 1988, p. 277).

L'autora conclou que, com que la finalitat de les cançons de bressol és provocar la son en l'infant, aquest fet permet que s'incloga dins d'aquest gènere ja que qualsevol composició que es preste a aquest ús pot ser considerada com a tal. Ara bé, tot i aquesta permeabilitat, Del Giudice observa que hi ha una sèrie de temes que es repeteixen constantment en la major part de *ninne nanne*. Entre aquests "tòpics" l'article destaca l'esquema de soliloqui, la satisfacció de l'emissor en provocar la son de l'infant i una gradació permanent en l'aparició dels elements en el text.

Finalment, Del Giudice exposa com l'actuació que envolta la cançó de bressol és tan important com el propi text ja que tot plegat permet induir la son a l'infant, que és allò que l'autora considera fonamental:

Inducing sleep through the use of lullabies affords the mother an opportunity for reflection and self-expression, often directly related to the child's wellbeing and future promise, but on occasion also venting unacknowledged private grievances in a form of unheard confession. Inasmuch as the defenseless child is totally dependent on its mother for nourishment and protection, expressions of such anxieties over these responsibilities abound in lullabies, and may restore the singer through catharsis. Patterns of free association typical of dreaming, precede the eventual "fading out" or "falling into" sleep-the logical end to any lullaby (Del Giudice 1988, p. 286).

### 3.7. Maria Àngels Subirats i Bayego, 1993

L'any 1993 es publicava un dels treballs monogràfics més complets pel que fa a l'estudi de la cançó de bressol. La tesi doctoral de la doctora M. Àngels Subirats i Bayego, *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicològic* (1993) ofereix una panoràmica molt completa sobre el gènere a terres espanyoles.

De manera semblant a com proposaven Lomax (1974) i Del Giudice (1988), l'autora considera que l'origen de la cançó de bressol es troba en un tipus de cançó primitiva que servia per a conjurar els mals esperits i dimonis, i que més tard adquiriren el sentit contrari, és a dir, s'utilitzaven per a invocar els esperits protectors perquè guarden l'infant mentre dorm.

Subirats considera que la cançó de bressol és un fenomen musical i literari que presenta unes característiques concretes pel que fa a la lletra i la música. De fet, Subirats assaja una definició del gènere en els termes següents:

La cançó de bressol queda classificada dins la categoria de cançons primàries, normalment de quatre versos que presenten un tema breu. Acostumen a ser cançons que s'improvisen en el moment que es necessiten i que no tenen raó de ser en altres situacions que no són les que les han provocat (Subirats 1993, p. 31).

D'altra banda, hi ha altres característiques que al parer de l'autora esdevenen igualment definitòries:

Tot i que formen part d'un repertori tradicional i ben popular, les cançons de bressol no són senzilles, a banda d'alguns tipus de cançó amb dos sons i text onomatopèic, acostumen a ser difícils d'imitar i sovint manifesten variacions segons el tarannà de qui les canta. Per al destinatari de les cançons això no té gran importància atès que es gaudeix de la funcionalitat i no del significat (1993, p. 31).

Per demostrar la seua tesi "la cançó de bressol presenta una tipologia musical específica amb unes variacions que estan determinades pel contingut de la lletra", Subirats realitza una anàlisi formal i literària d'un corpus configurat a partir de cançoners. Per tal d'oferir les dades de manera estructurada, tant en l'anàlisi com en les conclusions s'han dividit les cançons d'acord amb un criteri geogràfic, és a dir, segons la comunitat autònoma on s'han elaborat els respectius cançoners. D'aquesta manera, per exemple, Catalunya, País Valencià i Balears suposen tres capítols diferents tot i pertànyer a un mateix context lingüístic.

Els diferents aspectes de què s'encarrega l'estudi es divideixen en dos grans grups. El primer recull els trets de caràcter musical i són els següents: l'incipit melòdic, l'organització de la melodia, les particularitats melòdiques, la mètrica, el ritme, els incipits i les cadències i les particularitats prosòdiques, melòdiques i rítmiques. El segon grup s'encarrega de les característiques purament literàries: incipit literari, els temes, l'idioma, l'estructura de l'estrofa literària.

Les principals conclusions que s'extrauen al final d'aquest estudi queden exposades tot seguit (Subirats 1993, p. 1476):



En primer lloc, els trets que es poden considerar característics de la cançó de bressol també ho són de qualsevol cançó popular, per tant, els trets musicals, formals i temàtics esdevenen insuficients per a caracteritzar el gènere. Cal trobar, doncs, un aspecte auxiliar que tinga en compte les circumstàncies en les quals ha estat produïda. No es pot pensar en aquest tipus de cançó com si es tractés només d'un fenomen musical sinó que cal tractar-les com un fenomen global, un fenomen etnomusicològic

En segon lloc, tot i la delimitació geogràfica, no s'hi troben diferències notables entre les cançons de les diferents autonomies.

En tercer lloc, els resultats de l'anàlisi permeten la divisió del corpus en dos grans blocs: Cançons fonamentades en dos sons originats pel ritme i Cançons fonamentades en el recitatiu.

Les primeres s'originen quan la persona pretén adormir l'infant i el sacseja als braços o en el llit amb una ritme regular i a més li diu amb entonació o sense "ea" o qualsevol altra expressió curta. De vegades el mateix infant segueix amb la seua veu aquest ritme, diem que ell mateix es canta la son. Aquest tipus de cançó fonamentada en dos sons originats pel ritme ha anat variant i complicant-se musicalment i literàriament segons els casos. El caire binari o ternari que tenen les cançons ve donat per la forma en què es realitza l'acte d'adormida, el moviment del davant cap al darrera o donant copets al llit generalment provoca una mètrica binària; si es balanceja de dreta a esquerra o a la inversa, propicia una mètrica ternària.

En el segon grup, en canvi, s'hi troben les cançons que han estat originades a partir del monòleg que la persona que està amb l'infant manté amb ell, siga mentre el bolca, el vesteix o simplement en un acte d'apropament. Aquest monòleg acostuma a fer-se en un to de veu suau i sempre igual, d'ací el caràcter de recitatiu que adquireix.

A més de les conclusions que l'estudi ens proporciona, Subirats cita en aquesta tesi altres aportacions teòriques anteriors que esdevenen igualment interessants com és l'anàlisi que realitza dels principals estudis i que a continuació resumim:

Josep Subirà (1924) publicà en la *Revista Musical Catalana* un article titulat "En el camp de la tonadilla. Una antiga cançó de bressol". És la referència més antiga cronològicament parlant. Fa referència a una cançó de bressol incorporada a una "tonadilla", no explica res referent a la cançó de bressol; simplement la transcriu.

Marius Schneider en "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España" (1948) contempla l'estudi de 358 melodies extretes de diferents cançoners i tracta de fer-ne una anàlisi per a aconseguir presentar unes tipologies concretes pel que fa a la melodia. El professor Schneider fa una ordenació de les músiques segons la mètrica i el contorn melòdic.

Josep Gibert, en *L'aplec de non-nons i cançons de bressol* (1948) distingeix entre les cançons de bressol, les non-nons i les cançons de despertar. Considera non-nons les que tenen el text majoritàriament onomatopèic o que parlen de son (*son, soneta, nana*) i bàsicament considera que serveixen per a adormir. Les cançons de bressol pròpiament dites són les que es canten al nen mentre és al bressol i l'entretenen fins que s'adorm, tenen el text una mica més complet, format per quartets amb alguna non-non afegida que fa a la vegada de recobla. No fa cap anàlisi literària ni musical.

G. Finocchiaro, en *La ninna nanna in Sicilia* (1985-1986) estudia el tema pel que fa a la incidència de la cançó de bressol en la vida posterior de la criatura. No en fa cap anàlisi musical concreta quant a tipologia, més aviat s'inclina a treballar l'aspecte de com els diferents tipus de música influeixen en l'individu i com el cant de la mare, la veu de qui el nen ja ha sentit abans, l'ajuda a traspassar d'una vida intrauterina al trauma que pot suposar-li la vida en el món extern.

Amada Elsa López Rodríguez, en "Símbolo y realidad en la canción de cuna" (*CSIC Revista de Sociología*), fa un comentari general entorn de la cançó de bressol pel que fa al que representa com a símbol i fet sociològic.

Pedro Cerrillo, en *El adulto en las nanas infantiles* (1986) posa en evidència la qüestió que la cançó de bressol no és una cançó de nens sinó per a nens ja que qui la canta és sempre una persona adulta o, en tot cas, fa les funcions de persona adulta. Es refereix a la persona que canta com a emissor. No fa cap estudi de les músiques tot i que posa diferents exemples de lletres.

Finalment, també cita l'article de Carles Pitarch (1988) que anteriorment hem ressenyat i que, per tant, no tornarem a esmentar.

D'altra banda, l'amplitud del treball permet realitzar una aproximació a la problemàtica dels sistemes de classificació de la cançó tradicional. Subirats cita algunes de les propostes realitzades amb anterioritat. Ara bé, cal advertir que en aquest treball no es realitza cap proposta de classificació. Aquelles que l'autora presenta són les següents:

Erk (1807-1883) fa una classificació en què es tenen en compte només les cançons però donant prioritat al text. Això és freqüent però retarda el progrés de la investigació musicològica. Classifica les cançons segons siguen:

1. Narrativa i llegendes
2. Cançons històriques
3. Cançons d'amor
4. Cançons de despedida i viatge
5. Cançons de l'alba i del vespre
6. Cançons de noces i oficis religiosos
7. Danses i cançons de joc
8. Enigmàtiques, apostes i juraments
9. Cançons de beure
10. Festes religioses
11. Cançons de treball i d'oficis
12. Cançons satíriques
13. Cançons mixtes
14. Cançons de nens
15. Cançons religioses

Com es pot apreciar, els criteris de classificació són ben diversificats, el criteri literari és un dels més utilitzats i acceptats si bé de vegades s'oblida la relació que el mateix text té amb la música que l'acompanya. En alguns casos es tenen en compte mètodes de classificació basats en criteris pròpiament musicals. Brailoiu cita la proposta que fa Schoultz-Adaievsky quant als punts a considerar:

1. Característiques tonals:
  - a. Tonalitat
  - b. Unimodalitat o polimodalitat
  - c. Progressió melòdica
  - d. Línia melòdica
  - e. Moviment general
  
2. Característiques d'apreciació rítmica:
  - a. Ús de la matèria binària, ternària, etc.
  - b. Monorritmia o polirritmia
  
3. Característiques formals:
  - a. Períodes regulars o irregulars
  - b. Paralel·lisme de les frases
  - c. Estructura simple o composta
  - d. Aire, estil de les frases.

Joan Amades al volum II de *Foklore de Catalunya* (1951) classifica en el seu cançoner els materials segons el criteri següent:

1. Cançons de bressol
2. Cançons de joc
3. Cançons infantils
4. Cançons màgiques
5. Cançons de treballs infantils
6. Cançons de ronda
7. Cançons eliminatives
8. Jocs
9. Imitacions

10. Cançons petitòries
11. Cançons de dies senyalats
12. Cançons de carnestoltes i quaresma
13. Cançons petitòries de Pasqua
14. Cançons de festa
15. Cançons de romeria
16. Cançons de ronda
17. Cançons d'advent i de Nadal
18. Cançons de nocces
19. Cançons de mort i de dol
20. Cançons per a ballar

Francesc Pujol (1946) fa una classificació molt diferent a partir d'un criteri uncional:

Costums: amatòries, fantasia, guerrereres, despedides, de quintos i soldats, "marzas" de maig, de romeria (no religioses) pregons, burlesques, humorístiques, satíriques, bàquines, Sta. creu, nit de Nadal i Nadal, mendicants, etc.

Treballs de camp: collir olives, ara, segar, veremar, etc.

Oficis: de menar, carro, mariners, pescadors raiers, carboners pastors, moliners, de collir cotó, etc.

Petitòries: aguinaldos, Pasqua, Quaresma, de pandero, de Nadal, de reis, etc.

Religioses: missa i eucaristia, Verge Maria, nit de Nadal i Nadal, Jesucrist, quaresma i passió, ànimes, rogatives, goig, reis, pasqua i resurrecció, ofrenes i romeres, sants, etc.

Danses: cantades, instrumentals, cants i instruments.

J. Crivillé a *Folklore Español* (1987) dóna una altra classificació en la qual contempla el cicle dels anys i de la vida de l'home:

Cicle de nadal: rondes de nadal, aguinaldos i cançons de nadal. Romanços i cançons narratives, cançons seriades i enumeratives

Cicle de carnestoltes i Quaresma

Infància: cançons de bressol, cançons infantils, cançons de carnaval

Joventut: rondes d'enamorats, cançons de quintos

Quaresma i Setmana Santa: cançons de Quaresma i Setmana Santa

Cicle de maig: cançons rogatives, “marzas”, cançons de maig

Cicle d'estiu: pregons, cançons de treball, cançons de Sant Joan

Cicle de tardor: alborades i cançons de noces, cançons religioses, enramades, romeries, aurores, rosaris ànimes i goigs.

En conclusió, Subirats apunta la necessitat d'un element auxiliar de caràcter etnomusicològic per poder definir la cançó de bressol com a gènere perquè totes les propostes realitzades a partir d'un criteri temàtic han esdevingut poc eficients. De fet, a partir de la seua anàlisi posa de manifest que únicament l'aspecte formal també és insuficient. D'altra banda també presenta una classificació de les cançons de bressol basada, a grans trets en la presència o no presència de lletra en aquelles.

### **3.9. Reig Bravo, 2011**

L'any 2011, el musicòleg valencià Reig Bravo publicava *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*, que oferia una àmplia panoràmica d'aquells elements del llenguatge musical que permeten el públic distingir els diferents gèneres. Com es pot observar, tot i que el propòsit és oferir una visió global de la cançó tradicional, és l'aspecte musical aquell que rep més atenció.

En primer lloc, Reig delimita molt acuradament quin és l'objecte d'estudi del maremàgnum que pot entendre's com a *música tradicional* amb la finalitat de marcar de manera acurada l'objecte de la investigació:

La música que intente definir està al marge de l'activitat habitual de les sales de concert, la toquen i la canten persones que no tenen necessàriament preparació acadèmica, el seu mitjà de transmissió no és escrit, sinó oral, i és anònima, o almenys no té un autor conegut. I segurament a causa de la seua condició de forma d'expressió de la quotidianitat de les capes socials més baixes, ha funcionat com a portaveu involuntari de tot un estrat social històricament maltractat, i s'ha constituït en mitjà de denúncia, potser passiva i no reivindicativa, però delatora d'unes condicions de vida alienes pel que fa a les minories dominants. A la música “cultura” occidental sempre li ha estat incòmode acceptar aquest camp com a propi perquè són els elements extramusicals els que s'han de tenir en compte, més que els merament morfològics; i els condicionants socials són més importants que els resultats estètics (Reig 2011, p. 17).

L'anàlisi que proposa aquest treball està realitzada a partir de la Fonoteca de Materials, un treball de camp recopilat i editat per la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana en un total de 30 volums. Els materials que formen aquest corpus estan classificats d'acord amb un criteri musical on es descriuen, en primer lloc, els elements musicals que són característics de cada gènere; en segon lloc, s'interpreten aquests per tal d'entendre'n el funcionament dins del conjunt de la peça per poder així, finalment, caracteritzar el gènere.

D'aquesta manera, l'autor tracta de resoldre els problemes que afecten la classificació dels materials realitzada a partir d'un únic criteri (funcional, temàtic, formal...) per oferir una caracterització global del gènere i donar resposta a molts problemes sorgits d'aquelles classificacions. De fet, Reig posa com a exemple d'aquesta controvèrsia el cas de la cançó de bressol i la cançó de batre. Dos gèneres aparentment diferents però que comparteixen molts més trets de similitud que no diferencials:

La cançó de bressol i les cançons de batre són gèneres ben dissemblants quant a la seua funció en la societat, l'estudi dels elements musicals que els integren posa de manifest unes similituds interessants quant a la forma; per tant, la classificació d'aquests dos gèneres canvia molt segons s'atenga la funcionalitat o la forma musical, i el seu estudi demana una anàlisi comparativa a banda del mateix estudi de cadascun separatament. També ocorre que gèneres que tenen una funció semblant i, fins i tot, el mateix nom, com les albaes, presenten característiques musicals diferents. En aquest cas les qualifique amb denominacions distintes i les classifique en apartats diferents (Reig 2011, p. 25).

Així doncs, en aquest treball la noció de gènere es configura a partir dels trets comuns de caràcter melòdic, rítmic, harmònic o funcions que interactuen entre ells per descriure un conjunt de composicions que el públic reconeix com iguals. Ara bé, tal com ja s'ha apuntat, en aquest cas, l'autor s'inclina per una anàlisi estrictament musical que completa amb aspectes etnomusicològics quan són necessaris per entendre el complet desenvolupament o caracterització d'un gènere. Quan en determinats casos, l'aspecte musical no permet distingir gèneres quan comparteixen aquests trets, l'autor utilitza com a criteri secundari la funcionalitat de la peça.

D'acord amb aquests criteris, Reig proposa una classificació dels materials basada en dos grans blocs que alhora van dividint-se dins d'ells en diferents subgèneres. Per començar, realitza una divisió entre els gèneres vocals i instrumentals. Els primers es divideixen en individuals i col·lectius i en ambdós casos se'ns adverteix que tots dos poden cantar-se *a capella* o amb acompanyament. En segon lloc, els gèneres instrumentals s'agrupen en funció de la formació que els interpreta: rondalla, dolçaina, tabal o banda de música. Amb aquesta metodologia, Reig defineix la cançó de bressol com:

Una cançó sense acompanyament i sense rigidesa mètrica que s'utilitza en una situació comunicativa molt concreta: la interpreta una dona, generalment la mare, per al fill nou-nat o de pocs mesos. Les cançons de bressol les interpreten els adults amb el propòsit de fer conciliar el son als més petits (...) És evident que les cançons de bressol susciten una resposta física concreta i directa en el receptor, i potser, també en el mateix emissor (Reig 2011, p. 192).

Des del punt de vista estrictament musical, una anàlisi del repertori valencià revela una majoria aclaparadora de cançons de bressol la melodia de les quals s'articula segons el mode de mi transposat a qualsevol altura afinatòria d'acord amb la comoditat de l'usuari (Reig 2011, p. 193).

Un altre dels aspectes que arredoneixen aquesta definició i que són bastant freqüents en altres treballs és el caràcter mundial d'aquestes peces, ja que la cançó de bressol és present en totes les cultures del món. I en el cas valencià, tal com ja s'ha indicat anteriorment, mantenen una similitud formal bastant estreta amb les cançons de batre.

Finalment, pel que fa a l'aspecte temàtic destaca el caràcter persuasiu i com aquest es forma amb diverses construccions com ara oferir regals, invocar els sants o fins i tot amb advertiments on juguen un paper destacat figures amenaçadores com ara "l'home del sac" o "el coco". Tot i això, Reig apunta un fet interessant com és la irrellevància de les lletres ja que el nen o nena no les entendreà i, tot i això, els emissors i les emissores han construït i, en moltes ocasions, han improvisat els textos. Aquest fet permet d'una banda justificar la senzillesa o fins i tot el significat oníric de moltes peces; de l'altra, exemplificar la capacitat de reciclatge retòric de l'emissor o l'emissora capaç d'adaptar un nou contingut a una estructura mètrica (quarteta) ja coneguda, així com també a una antiga melodia ja entonada.

### **3.10. Hasan Gunes i Nadide Gunes, 2012**

L'any 2012 Hasan Gunes i Nadide Gunes oferien una nova perspectiva sobre la cançó de bressol des de les planes de la *International Journal of Business and Social Science*. Amb l'article "The effects of Lullabies on Children", apunten la influència que aquestes cançons tenen en la capacitat d'aprenentatge que posteriorment desenvoluparan els nadons.

Els autors defineixen la cançó de bressol com paraules harmonitzades amb forma de poesia que en coordinació amb una melodia són cantades per les mares o per persones que realitzen la mateixa funció com ara iaies, ties, germanes majors per aconseguir adormir el nadó. Tenen un origen anònim i a través de la veu de la mare es transmeten uns textos on són presents els sentiments sobre la salut, el futur del nadó, un ràpid creixement, l'ordre de no plorar d'aquella de manera improvisada. A més a més, però, poden descriure fets de la vida quotidiana, costums i tradicions. Es presenten en forma de quarteta que poden finalitzar amb la repetició d'un so a mode de coda al final de cada vers.

Encara que és impossible conèixer l'origen mateix de les cançons de bressol, els autors daten la primera aparició d'una cançó de bressol en llengua turca l'any 1074 al "DivanüLügatti't Türk". Els autors destaquen que des del camp de la pedagogia cada vegada s'apunta més la importància en l'ús de la tradició per a l'educació dels nens i les nenes, i per això que les cançons de bressol han despertat l'interés de molts científics per tal de calcular i demostrar els possibles efectes que les cançons de bressol poden proporcionar més enllà de la seua funció natural. Algunes d'aquestes característiques són (Gunes 2012, p. 317):

Les cançons de bressol són cantades tant a nens com nenes.

Quan els nadons estan alterats, la presència de veus que els són reconegudes provoca una ràpida baixada de la pressió sanguínia i

en conseqüència certa relaxació. Les cançons de bressol provoquen aquesta sensació de manera bastant ràpida.

Les cançons de bressol participen activament en el creixement i desenvolupament saludable del nadó.

El seu llenguatge és senzill, planer i fluid fet que permet un ràpid aprenentatge d'aquest vocabulari.

Els nens que creixen escoltant cançons de bressol mantenen una comunicació més fluïda posteriorment amb les mares.

La ment del nadó roman activa mentre escolta les cançons de bressol, ja que mentre la mare segueix parlant o cantant, els centres de percepció relacionats amb el cervell del nen es troben estimulats i això contribueix a una comprensió major de la informació destinada al bebè i que se suposa que ha de percebre.

Molts dels textos de les cançons de bressol presenten elements de la seua futura vida quotidiana.

Redueixen la tensió del moment i proporcionen la son de manera ràpida i efectiva.

Poden ajudar en la configuració de la personalitat dels nens.

Els textos de les cançons de bressol contenen desitjos, anhels i estima cap a l'infant, en conseqüència, aquests desitjos afecten el subconscient del nen de manera positiva.

Les cançons cantades en determinats moments del dia creen la sensació en el nen d'un continu contacte amb la mare i aquest fet fa la relació entre tots dos més forta.

Les cançons de bressol estableixen una comunicació saludable entre mare i fill.

Com que moltes cançons de bressol són improvisades, les lletres d'aquestes relaten objectes i elements de l'entorn immediat, aquest fet estimula els òrgans receptius del cervell de l'infant.

Les cançons de bressol presenten un aspecte històric ja que presenten fets històrics, socials, tradicionals i costums de la seua cultura.

Les cançons de bressol constitueixen l'enllaç més fort i íntim entre mare i fill.

En resum, mitjançant els textos de les cançons de bressol, les mares transmeten els seues esdeveniments quotidians al nen, l'informen i estableixen cert nivell de comunicació. Aquesta comunicació sembla que s'estableix des de ben aviat quan encara l'infant és al ventre de la mare. Els nadons són capaços de detectar els diferents estats anímics de les mares tan sols amb el to de la veu d'aquelles, es tracta d'un lligam psicològic i biològic que s'estableix quan encara el nen es troba dins del ventre de la mare.



Les causants d'aquest lligam són unes hormones que genera la mare en els primers mesos de l'embaràs, el nombre d'hormones s'incrementa a mesura que avança la gestació, fet que fa més fort el lligam entre mare i fill. Sembla que aquestes hormones són les mateixes que permeten la mare identificar els diferents tipus de plor o, fins i tot, reconèixer la seua veu entre diversos nens que ploren alhora. De la mateixa manera, el nen reconeix la veu de la mare entre una multitud ja que està en contacte amb ella molt abans del naixement.

D'acord amb les darreres investigacions, està demostrat que els nens escolten el món que els envolta fins i tot quan es troben al ventre de la mare i poden reaccionar a algun estímul extern. Aquest fet és la prova evident de la importància d'establir una comunicació amb el nen; és en aquest punt on trobem una justificació a les cançons de bressol i al fet que el seu origen es perd en l'antiguitat dels temps. Per tot això les cançons de bressol, així com altres manifestacions culturals tradicionals, tenen un paper fonamental en qualsevol cultura. Més encara, a més de la funció d'induir la son, s'ha apuntat el possible valor educatiu d'aquests textos.

De fet, investigacions realitzades l'any 1990 a la Universitat de Constança, a Alemanya, conclouen que els infants que reberen classes en el període prenatal reconeixien formes geomètriques amb més facilitat que aquells que no en reberen. Les mares proporcionen sense buscar-ho molta informació als nadons sobre l'entorn que els envolta, així doncs, la primera percepció del món que té l'infant és a través de l'oïda la qual cosa atorga a les contribucions de la mare més importància. Així doncs, caldria revisar els textos de les cançons de bressol per analitzar i localitzar quin model educatiu proporcionen a l'infant.

Les cançons de bressol contribueixen, segons els autors exposen, al desenvolupament biològic i mental dels nens al temps que els proporcionen coneixements del seu entorn. És per això que els autors d'aquest treball proposen una revisió dels estudis al voltant de la cançó de bressol tenint en compte aquesta nova perspectiva. És obvi que les cançons de bressol proporcionen una educació i fins i tot s'ha demostrat que aquells nens estimulats a través de cançons esdevenen més intel·ligents i presenten més capacitat cognitiva, per això, la proposta dels autors es pot resumir de la manera següent:

- Cal prendre les cançons de bressol amb més consideració i millorar-ne les recopilacions.
- Els beneficis de les cançons de bressol han de ser explicats i comunicats a través dels diferents mitjans de comunicació.
- Les mares i pares han de ser informades dels beneficis que les cançons de bressol proporcionen, així com també han de ser animades a mantindre aquesta tradició.

En conclusió, per als autors d'aquest treball, les cançons de bressol són tresors valuosos que no es poden seguir ignorant, més encara si tenim en compte els beneficis cognitius que proporcionen als nadons.

### 3.11. Irene Watt, 2012

L'any 2012 Irene Watt publicà la tesi doctoral *An Ethnological Study of the Text, Performance and Function of Lullabies* en l'Elphinstone Institute de la Universitat d'Aberdeen. El punt de partida d'aquest estudi és la cançó de bressol definida com:

Una melodia o cançó entonada suaument per a tranquil·litzar, reconfortar i proporcionar ajuda per calmar l'ansietat del cantant o del receptor (Watt 2012, p. 25)

La introducció del paper de l'emissor en aquesta definició és interessant i esdevé cabdal per entendre l'evolució d'aquest treball ja que, a partir d'una anàlisi des de diferents perspectives, l'autora tracta de comprovar si, efectivament, la cançó de bressol no és un gènere adreçat exclusivament als infants sinó que aquestes cançons tenen moltes altres funcions més allà de la que se'ls reconeix i com aquestes noves funcions recauen sobre el paper de l'emissor que les canta.

Per realitzar aquesta anàlisi, l'autora confecciona un corpus de les tradicionals d'Escòcia a partir de recopilacions en format CD; arxius obtinguts a partir d'Internet, però dels quals no especifica la procedència; cançons en format escrit que l'autora aconsegueix de diferents cançoners, i, finalment, potser l'aspecte més interessant és el treball de camp que l'autora realitza amb mares que han utilitzat i utilitzen cançons de bressol i que li proporcionen materials i testimonis de primera mà.

Els aspectes que Watt (2012) estudia en la seua tesi estan dividits en blocs per tal d'oferir-ne una caracterització fragmentària que permeta donar respostes en els diferents camps que interactuen amb la cançó de bressol. Ara bé, en aquests apartats l'autora proporciona la informació obtinguda de la revisió bibliogràfica, les dades del seu estudi i la informació que li han proporcionat les mares i professionals sanitaris que formaven els grups de treball.

En primer lloc, estudia la forma, l'estil i les funcions. D'aquesta manera, la cançó de bressol més senzilla és una monòtona tonada sense paraules o una melodia rudimentària acompanyada per síl·labes sense sentit que esdevenen diferents segons l'idioma i les regions. En aquest punt, Watt (2012) recolza la seua tesi amb les paraules d'Herzog qui considera que precisament aquesta senzillesa en l'estructura melòdica és símptoma de l'arcaisme que aquestes cançons representen.

Justament, la melodia és caracteritzada com a cadenciosa i lenta, amb una tonalitat major o menor, però sempre amb una estructura repetitiva que sovint presenta fragments ascendents i descendents que es repeteixen contínuament. Les cançons de bressol són recitades en un *tempo* lent, recolzat per una entonació de veu baixa exigida per l'actuació particular que presenten.

Finalment, pel que fa al ritme, Watt (2012) considera que en les cançons de bressol, aquest imita el batec del cor de les mares perquè la major part de les melodies de bressol tenen un ritme constant que encaixa a la perfecció amb el que resulta de l'acció de bressolar el nadó, siga en un bressol o als braços. En definitiva, es tracta d'un ritme continu, que esdevinga hipnòtic i soporífer.

En l'apartat que analitza l'estil de les cançons de bressol, Watt enumera aquelles característiques que els seus informants i col·laboradors consideren que permeten identificar una cançó com a cançó de bressol:

- Han de ser cantades suaument.
- Les melodies tenen fórmules rítmiques amb suaus elevacions i caigudes dels contorns musicals.
- Sovint presenten sons relaxants, al·literacions i onomatopeies per augmentar l'efecte hipnòtic i soporífer.
- Han de permetre induir a la son, amb l'ajuda o no de determinats moviments.
- El *tempo* és molt important: generalment solen utilitzar-se el 3/4 el 1/2 i el 4/4, ja que encaixen perfectament amb els temps que presenta el balanceig que les acompanya.
- La percepció general és que són cançons simples tant pel que fa al contingut com pel que fa a la melodia.
- Possiblement moltes d'aquestes cançons de bressol presenten un estil íntim creat expressament per a la seua interpretació privada.
- En algunes cultures hi ha una distinció entre les cançons de bressol interpretades per homes i d'altres interpretades per dones.

En l'apartat dedicat a l'estudi de les funcions, determina que aquestes depenen primerament de les condicions culturals de cada societat. Encara que no perd de vista el fet que la funció bàsica i principal d'aquestes cançons és facilitar o proporcionar la son.

Ara bé, aquesta funció principal i definitòria origina una certa incongruència sobretot pel que fa a l'estudi lingüístic ja que la presència de contingut textual, en unes cançons que pretenen adormir el receptor, és com a mínim contradictòria. Segons Watt, aquest fet pot ser la causa de molts equívocs en l'estudi d'aquest gènere perquè moltes classificacions i anàlisis s'han centrat en l'apartat textual i han deixat de banda l'estudi de la funció de la cançó de bressol quan el plantejament hauria de ser precisament el contrari. D'aquesta manera, l'autora estableix un punt de partida per explicar la diversitat temàtica que les cançons de bressol presenten. En aquest punt, les posicions de Watt són similars a les que presentava Bess Lomax (1974). De fet Watt precisa clarament el fet que al seu estudi:

I have included any song that have been identified as a lullaby by my contributors through their direct experiences. (Watt 2012, p. 100)

Així doncs, des d'aquesta perspectiva realitza una anàlisi dels temes de les cançons de bressol que conformen el seu corpus de treball. En primer lloc, presenta el significat literal i metafòric i, en segon lloc, des de la perspectiva de la semiòtica i la semàntica, incloent tant el significant com el significat. Finalment s'ocupa de determinats aspectes o figures que, per la seua presència, presenten una atenció particular tot i que no esdevenen el tema principal de cap cançó del corpus. Aquesta perspectiva permet l'autora dividir el seu camp d'anàlisi en deu categories:

1. Reflexions sobre la història, els costums i la tradició

Moltes cançons contenen referències a períodes molt antics de la història, així com als costums i les tradicions de temps passats. Aquestes demostren com moltes creences i costums es mantenen presents en els nostres dies mitjançant les cançons de bressol, especialment aquelles que tracten de protegir el nadó d'advertiments desconeguts o supersticions. Altres, en canvi, s'assemblen a les cròniques perquè relaten fets del passat al temps que donen una imatge de com era o com funcionava una determinada societat que ja no existeix.

## 2. Paisatges, natura i cossos celestials

Les descripcions de paisatges i elements de la natura ofereixen al receptor una visió del seu entorn immediat. Aquesta visió pot proporcionar segons l'autora una primitiva identitat cultural.

## 3. El nen i la cançó de bressol

Contràriament a allò que es podria pensar no totes les cançons presenten una relació de proximitat entre la mare i el nen. La separació física entre els dos present en moltes cançons podria tindre un paral·lelisme amb la separació psicològica que implica l'arribada de la son.

## 4. El pare en la cançó de bressol

En la major part de cançons de bressol els pares es troben absents de l'escena. De fet, la figura del pare se situa sovint en un lloc extern de la llar i generalment es troba ocupat al lloc de treball.

## 5. La mare en la cançó de bressol

Aquesta és la veu que més presència té en la cançó de bressol. Amb la interpretació de cançons de bressol, la mare és capaç de desfogar-se dels sentiments de culpa, frustració, desesperació, tristesa, solitud o separació del nadó mentre aquest roman passiu i sense entendre res. És a dir, esdevé una eixida per a les ansietats de la mare que, per mitjà del cant durant la intimitat i la solitud de la situació de bressol, troba la catarsi necessària per als seus problemes.

La cançó de bressol que s'utilitza d'aquesta manera té una doble funció. Una primera i coneguda, focalitzada sobre el nadó, i una segona, enfocada cap a la mare. La qual cosa demostra que el contingut temàtic no sempre està compostat per al nadó, sinó que necessiten d'un altre tipus de públic.

## 6. Continguts morals qüestionables, secrets i missatges codificats

Les cançons de bressol poden transmetre missatges que no sempre són moralment correctes. De vegades, la immoralitat s'expressa de manera inequívoca en la cançó de bressol. Altres vegades, mantenen informació encoberta o codificada precisament per qüestionar la moral establerta.

## 7. Somnis, desitjos, promeses, suborns i advertiments

Les cançons de bressol poden contindre somnis del passat, expressions contemplatives sobre el nen o el món de la mare o reflexions pensatives sobre el que podria haver sigut o el que podria estar per vindre.

Però també en aquestes cançons s'emeten somnis o desitjos per al futur, experiències passades, anhels de canvi, sobretot d'aquelles circumstàncies que resulten insatisfactòries per als ulls de la mare.

#### 8. Monstres, advertiments, violència i mort

Les cançons de bressol sovint inclouen diferents figures amenaçadores cap a la figura del nadó com ara el coco, l'home del sac, etc. Aquestes figures són utilitzades per l'interpret com un element de força que facilita la submissió de l'infant davant de l'adult a causa del desconeixement i la indefensió que allò comporta. En ocasions, però, la figura amenaçadora pot ser real i es pot identificar inclús en les conductes inapropiades i fins i tot violentes del marit. En aquestes cançons l'interpret (femenina) utilitza la cançó per a projectar les seues angoixes i obtindre, així, un poc de catarsi.

#### 9. Màgia, mites i llegendes

La proximitat o relació que aquestes cançons mantenen amb els somnis permet la fàcil introducció en aquelles d'elements de caràcter mitològic, llegendari o fantàstic. És interessant com en el cas de les cançons de bressol d'Escòcia encara es mantenen vigents els mites i les llegendes paganes, la qual cosa permet situar l'origen d'aquest gènere en un moment molt antic de la història.

#### 10. Nadales i cançons religioses

Aquestes cançons són probablement aquelles que millor exposen la finalitat dels pares que no és altra que obtindre una protecció divina per a la seua criatura. Generalment, presenten un paral·lelisme entre la mare i l'infant i el moment del naixement de Jesús. És per això que moltes nadales han acabat utilitzant-se com a cançons de bressol.

Després d'aquesta anàlisi, Watt proposa com a principal conclusió una nova definició per a la cançó de bressol en la qual inclou la figura del receptor. D'aquesta manera, la proposta inicial queda modificada en els termes següents:

La cançó de bressol és una melodia o cançó entonada suaument per tranquil·litzar, reconfortar i proporcionar ajuda per calmar l'ansietat del seu creador, del seu cantant o del receptor (Watt 2012, p. 380)

Però, a més d'aquesta nova definició, Watt (2012, p. 381-392) conclou que la cançó de bressol és un medi d'aconseguir un entorn de confort tant per al nadó com per a l'interpret, ja siga pare, mare o comare. A causa d'aquesta finalitat presenta una capacitat d'adaptació que li permet comunicar des d'experiències traumàtiques fins a testimonis personals o relats mitològics. D'altra banda, el ritme, la música, la veu... contribueixen a crear una sensació soporífera inqüestionable.

Finalment, aquestes cançons contribueixen a crear un vincle entre el nen i l'adult que, tal com demostra Watt, hi té una continuïtat quan els nens es converteixen en adults i reproduïen les cançons que els pares els van cantar.

### 3.12. José María Esteve-Faubel et al., 2014

L'any 2014 apareixia publicat a la *International Review of Folklore* un article titulat "The Lullabies in Spanish Autonomous region of Valencia", realitzat pel grup de treball de José María Esteve-Faubel, Rosa Pilar Esteve-Faubel, Victoria Cavia-Naya i María Teresa Oller Benlloch.

Esdevé aquest un treball força interessant perquè, juntament amb el treball de Pitarch, són els dos únics treballs ressenyats que basen el seu estudi en un treball de camp que recull mostres vives de cançons de bressol. En aquest cas, concretament els autors han realitzat un total de 253 entrevistes a gent dividida en tres franges d'edat:

- el primer grup recull gent nascuda entre 1950 i 1960 (121);
- el segon grup presentava subjectes nascuts entre 1980 i 1989 (80);
- i, finalment, el darrer grup, el conformaven persones nascudes entre 2007 i 2009 (52).

El punt de partida és la definició de caire tradicional que trobem en molts altres treballs:

A lullaby is a song performed by an adult, almost exclusively by women, which conveys a direct, brief, concise message, where words, music, movement and rhythm are combined with the sole aim of sending a baby off to sleep. It is never used in other situations (Faubel 2014:69).

A més d'aquesta definició, els autors apunten dues idees que enceten un debat interessant sobre la visió tradicional que tenim del gènere. El primer és el fet de considerar que tot i que la cançó de bressol es classifica com un gènere infantil, el nen no hi participa mai de manera activa.

Una hipòtesi que s'apunta en aquest treball és el fet de considerar les cançons de bressol en procés de desaparició. Més encara, els autors apunten com a causa d'aquesta situació la nova situació experimentada pel gènere femení en el món modern. I, per l'altra, el paper dels mitjans de comunicació:

The change of uses and practices in modern society is contributing towards the complete disappearance of this cultural expression. On the one hand, the fact that women have fully entered the workforce has resulted in a loss of this tradition. The typical family unit in which the man is the breadwinner and the mother or grandmother are the homemakers (sociality agents) is no longer that common. On the other hand, as shown in the study carried out by Irene Watt (2012) the introduction of means of mass communication in home has also significantly influenced the replacement of proper chants with the songs that are in fashion at that particular time (Esteve Faubel *et al.* 2014, p. 70).

Tornant de nou a l'estudi en qüestió, aquest es dividí en quatre apartats. En el primer es realitzà el treball de recerca amb entrevistes personals als domicilis dels entrevistats i enregistrant cadascuna d'aquestes intervencions. Més tard aquests enregistraments foren transcrits de manera fidel. En segon lloc, es destriaren les cançons recollides d'acord

amb uns criteris de selecció. En tercer lloc, es classificaren els materials i, finalment, en el quart apartat es va dur a terme l'estudi.

Precisament aquest darrer apartat és el que ens pot resultar més interessant ja que l'anàlisi es va fer d'acord amb quatre objectius:

1. Conèixer l'etimologia dels diversos mots amb què es denomina la cançó de bressol per tal de reforçar les categories de classificació d'aquest gènere.
2. Descriure l'actuació i descobrir quins són els temes habituals en aquest gènere segons els intèrprets.
3. Identificar i classificar les cançons de bressol que es cantaven a València així com els continguts de les mateixes.
4. Analitzar i classificar les cançons de bressol de la regió de València d'acord amb els paràmetres musicals.

Pel que fa al tercer objectiu, divideixen la tasca en dos paràmetres. Per una banda, s'hi presta atenció al tema o motiu. Per l'altra, s'hi estudia l'estructura que per fer-ho encara més pràctic, se subdivideix en cançons monostròfiques i cançons poliestròfiques. Tant les unes com les altres, però, han sigut caracteritzades d'acord amb el criteris mètrics en quartetes, seguidilles, seguidilles irregulars, versos enneasíl·labs, octosíl·labs, heptasíl·labs, etc.

D'altra banda, els temes de les cançons de bressol han sigut classificats en cinc grups que també a efectes pràctics foren dividits en diferents subcategories:

a) Protecció: relativa a éssers reals o irrealis o bé sobre qualsevol cosa que puga ferir o fer mal el nen. Dins d'aquesta categoria queden agrupades les cançons que contenen símbols religiosos on els sants, o la Mare de Déu, protegeixen el nen mentre dorm. També altres cançons amb elements naturals que actuen com a protectors com ara les estrelles, la lluna, o fins i tot elements elaborats amb ingredients del món de la botànica. I, com no, també les figures protectores de caràcter humà com el pare, la mare o la iaia.

b) Cultural: composicions en les quals es descriuen les formes de vida i els costums de la societat real del nen. Aquest segon grup temàtic recull les cançons on es descriuen les possessions del nen o de la nena siguen aquestes reals o anhels de l'emissor de caràcter poètic. També hi formen part les cançons de caràcter descriptiu entorn dels quefers que recauen sobre la figura de la mare, així com aquelles on la mare comunica les preocupacions sobre la feina o sobre el mateix nen. I, en darrer lloc, aquelles composicions que expressen certa resignació sobre el mateix fet de provocar la son amb el cant.

c) Social: fa palesa la inclusió del nen en una classe social determinada. Aquesta temàtica queda dividida en altres subgrups segons si el tema principal és la mancança d'algun element descriptiu de l'estatus social, com ara el fet de tindre un abric o no. O el resultat possible d'un matrimoni futur. I aquelles que exemplifiquen les diferències socials provocades per la diferència de gènere.

d) Referències ètiques, siguen sobre les normes del govern o sobre el comportament humà. Es consideren dins d'aquest grup aquelles cançons que ofereixen recompenses al

nen en cas d'adormir-se ràpidament o el cas contrari aquelles on el nen és qui reclama el premi pel seu bon comportament.

e) Figures amenaçadores: grup on s'inclouen les composicions amb presència explícita de figures que ataquen la tranquil·litat i seguretat del nen o de la família com ara el coco, l'home del sac, la reina mora o animals com el bou o l'ase.

Amb aquesta metodologia, els autors presentaren les conclusions que tot seguit resumim:

El primer grup on s'inclouïen les persones entre 50 i 105 anys no troben diferències entre els costums tradicionals per adormir el nen i les cançons de bressol. És per això que els autors de l'estudi interpreten que el procés de transmissió d'una generació a altra és clarament efectiu per a les persones d'aquest grup.

A les entrevistes realitzades entre 2007 i 2009 a dones amb edats compreses entre 60 i 90 anys es detecten dos grups: el primer, format per dones joves que admeten que no canten massa als seus nadons a causa de les complicacions originades per la vida laboral, però que encara recorden les cançons cantades pels seus pares.

Per una altra banda, les entrevistes que es van dur a terme entre els anys 1980 i 1989 van detectar un augment en l'edat dels entrevistats (amb edats entre 70 i 103 anys) que tenien coneixement sobre el tema de "les tradicions". Cal tindre en compte, però, que tot i que les filles dels entrevistats i de les entrevistades van confessar que coneixien les cançons no eren elles qui les recitaven als seus fills, sinó que ho feien les iaies. Els motius que utilitzaven per justificar aquest fet eren del tipus "Jo havia d'anar a treballar i era ma mare qui s'ocupava dels nens...".

Totes les entrevistes assenyalen la importància de les cançons de bressol per a provocar la son juntament amb el moviment de balanceig. De fet, un aspecte interessant és el fet que totes les entrevistades reconeixen que sols utilitzen el repertori de cançons de bressol amb aquesta única finalitat i que les han cantat fins que el nen o la nena han sigut majors (2-3 anys). Quan cada persona entrevistada conta la seua pròpia experiència, es fa evident que tothom distingeix les cançons de bressol d'altres cançons que s'utilitzen amb el mateix propòsit. La raó es justifica en el fet que el repertori de cançons de bressol de vegades no permet adormir el nen i aleshores s'opta per cantar un altre tipus de cançons.

Preguntades sobre aquestes "altres cançons", la resposta indica que majoritàriament s'utilitzen romanços o balades. Aquest tipus de cançons daten originàriament de finals del segle XVI (Àlvar López, 1970; Catalan, 1983; Díaz-Mas, 1996; Menéndez Pidal, 1957, 1968 i 1992) i han perviscut en la tradició oral fins als nostres dies. Les mares ocasionalment cantaven una jota, un fandango o cançons del camp que han acabat utilitzant-se o considerant-se cançons de bressol.

### ***3.13. Altres investigacions***

Tot seguit, presentem una sèrie d'articles que s'han aproximat a la cançó de bressol des de diferents disciplines com ara la psicologia, la història o la pedagogia. També s'hi han recollit estudis sobre la cançó tradicional en els quals la cançó de bressol hi és present



encara que de manera secundària. Tot i això, hem cregut oportú incorporar aquestes aportacions al nostre estudi.

*Carmen Bautista Marín i María Dulce Sánchez Blanco, 1992*

L'any 1992, Bautista i Sánchez publicaven a la revista *El Guiniguada* un article "Nanas del mundo", on ofereix una perspectiva psicològica sobre la cançó de bressol ja que segons l'autor és la veu la que permet al nen descobrir la figura materna i açò ho fa mitjançant la cançó. Per això, entre totes les cançons, les cançons de bressol són aquelles més atemporals i passen de generació en generació fins al punt que són una de les poques manifestacions musicals i literàries que es donen en totes les cultures i en totes les èpoques, amb temàtiques i estructures semblants.

Pel que fa a la temàtica no ofereixen cap anàlisi en profunditat i es limita a apuntar una similitud temàtica en totes les cultures. Però pel que fa a l'estructura, enumera una sèrie de trets que les caracteritzen. De manera succinta, aquests trets són els següents:

Generalmente empiezan con un verbo en modo imperativo, seguido de un vocativo; es la exhortación, el ruego, más que el mandato de la madre para que el niño duerma (Bautista i Sánchez 1992, p. 149).

Però aquest no és un model fix sinó que apunta una altra possibilitat:

Otras veces se empieza la canción con formas onomatopéyicas en lugar del imperativo. Estas expresiones favorecen el arruyo, el movimiento de los brazos maternos, el sueño del niño... (Bautista i Sánchez 1992, p. 150).

*Amada Elsa López Rodríguez, 1984*

L'any 1984, López Rodríguez publicà una nova aproximació formal al gènere en la revista *Revista Internacional de Sociología*, 42, en l'article "Símbolo y realidad en la canción de cuna" i ho feia a partir del simbolisme i la importància que comporta l'actuació. L'autora parteix d'un punt de partida que hui en dia pot ser discutible però que tradicionalment ha sigut una realitat de la societat occidental.

En nuestra cultura la tendencia general es a agruparse de esta forma y a que sean los miembros femeninos los agentes principales de socialización del niño en las primeras etapas de su ciclo vital. Son la madre y la abuela, principalmente, las que se encargan de informar al niño sobre las normas sociales y culturales del mundo en que se desenvolverá y son estos informes los que condicionarán el futuro concepto que sobre el universo llegue a tener (López 1984, p. 629).

D'aquesta manera una de les manifestacions culturals que permeten al nen entrar en contacte amb el món que l'envolta i les normes que l'ordenen és la música i dins d'aquesta la cançó de bressol, o *arrorros* –que l'autora considera etiquetes de valor sinònim en diferents territoris– són les primeres que comencen a realitzar aquesta funció educativa.

L'autora d'aquest article parteix del caràcter funcional per a definir la cançó de bressol, és a dir, la finalitat última de provocar la son a l'infant és la que permet considerar una

cançó com a tal. I tot i que com hem vist considera que les diverses nomenclatures que presenten segons el territori cal entendre-les com sinònimes, a l'hora d'establir uns criteris de classificació sí que realitza una diferenciació a partir d'un caràcter formal:

A) las ya tradicionales compuestas de una serie de sonidos que, además, tienen un ritmo y un texto.

B) Sonidos onomatopéyicos:

1. Referidos a la naturaleza de la madre como los latidos del corazón o el pulso de la sangre.

2. Referidos a la naturaleza de los animales. Sonidos análogos a los de determinados animales como el ronroneo de los gatos.

3. Referidos a elementos de la naturaleza como el ruido de la lluvia, del viento o de los árboles..." (López 1984, p. 630)

Un aspecte bastant interessant d'aquest article és l'atenció que presta a la cançó de bressol com a acte comunicatiu. Així, a més de tractar la forma que les cançons de bressol presenten, ofereix una perspectiva global quan n'analitza l'actuació. Davall l'etiqueta "Expresiones corporales", l'autora analitza els moviments que hom sol realitzar mentre que entona aquestes cançons ja que esdevenen tan importants com el ball a l'hora d'entendre una jota o els castells d'una muixeranga:

a) Balancearse: si el ritmo implica musicalidad, es música el movimiento de la mujer que se balancea en silencio con el niño en brazos. El gesto va referido a una musicalidad interna que marca y mide el tiempo del balanceo.

b) Percutir: al golpear al niño rítmicamente, palmeado su cuerpo, el ritmo interno marca los compases.

c) Acunar: con la mano se marca un tiempo musical en el lugar donde el niño esta acostado. Se ha generalizado el término "Canción de cuna" (López 1984, p. 631)

En tercer lloc, l'article proposa una anàlisi del contingut des d'una perspectiva femenina és per això que apunta cap a una presència central de la mare i a un paper més testimonial del pare. D'aquesta manera, s'entén que tot i que el nen socialitza en l'entorn immediat, allò que les cançons de bressol constitueixen és una actuació simbòlica d'un entorn més gran com és la societat en què habitaran. És per això que el caràcter femení de l'emissor carrega les cançons de bressol de continguts simbòlics que li permeten, segons López, descarregar judicis de valor sobre la societat:

La mujer descarga sentimientos y juicios de valor acerca del entorno expresando: a) necesidad de compañía, b) estados de soledad, c) miedo a la muerte, d) malestar social y e) situaciones conflictivas con la pareja. (López Rodríguez 1984, p. 633)

Tots aquests nuclis temàtics són transferits –segons l'autora– de generació en generació per mitjà d'un conjunt de símbols lingüístics, culturals, ètics i religiosos que formaran i

introduiran l'infant en les normes socials del seu entorn. Els principals elements simbòlics que presenta la cançó de bressol són els següents:

Símbolos religiosos: aparecen santos y vírgenes que protegen el sueño del niño.

Símbolos culturales.

Posesión: el niño aparece como dueño de determinados objetos o enseres que le den poder y dominio de su territorio.

Carencia: el niño carece de lo mas vital... lo que hace referencia a la situación social del grupo.

Ascender de status: el niño llegará a ser algo más de lo que es, como “rey” o “príncipe” de la casa.

Símbolos Éticos

Premios: al niño se le ofrecen regalos para obtener a cambio lo que se quiera conseguir.

Amenazas: son símbolos amenazadores que surgen en contraposición con los religiosos protectores. Hay una gama amplísima dentro de este apartado desde cocos, brujas, animales dañinos...

Símbolos naturales: entre éstos encontramos ejemplos de fenómenos atmosféricos, símbolos anatómicos con claras alusiones de vida y fuerza. (López Rodríguez 1984, p. 634-635)

*Eduardo Tejero Robledo, 2002*

L'any 2002 Tejero publicà l'article "La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer" en la publicació *Didáctica. Lengua y literatura*, on realitza una aproximació sobre el contingut temàtic que presenten les cançons de bressol. El punt de partida de l'article està fortament influenciat per la interpretació temàtica que en féu García Lorca qui trobava en les cançons de bressol el mitjà per excel·lència per a introduir l'infant en un món màgic a través del llenguatge.

Ara bé, l'autor considera que aquesta no és la finalitat de les cançons de bressol sinó que aquest fet és una conseqüència de l'ús de la cançó de bressol que permeten revestir de simbolisme i bellesa les confessions que les dones habitualment "aclaparades, maltractades, malmaridades i marginades" solen transmetre amb l'ús de les cançons de bressol i a través de les quals obtenen cert grau de catarsi.

Com es pot comprovar, aquesta teoria es troba en la línia de la interpretació dramàtica que Garcia-Lorca realitzà:

España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región, no: todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos" (...) No debemos olvidar que la canción de cuna está

inventada por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no puede. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida (García Lorca 1974, p. 1047)

En contra d'aquesta versió, l'autor hi contraposa la visió del professor López Tarrés qui denuncia l'arbitrarietat de Lorca a l'hora d'interpretar els textos:

Es una pobre generalización la de Lorca. Las canciones de cuna del Norte Español están llenas de dulzura y delicadeza, suponemos que como en todos los lugares porque su propia naturaleza así lo exige. No hay en los cancioneros del asturiano Torner o del cántabro Córdova una sola que pudiera justificar las palabras de Lorca, sino todo lo contrario (López Tarrés 1990, p. 183)

De fet, Tejero proposa tota una sèrie de continguts temàtics que presenten una gran presència en els cançoners i que vénen a refutar per ampliació la interpretació *lorquiana* de les cançons de bressol:

1. La madre agobiada que tiene que hacer
2. Se lamenta la orfandad y el abandono racista
3. Se acusa cierta despreocupación en la madre o su tardanza
4. Desahogo de la mujer malmaridada
5. Confidencia de la mujer maltratada
6. Complicidad de la mujer con el amante
7. Prejuicios contra la madre soltera
8. Desvalimiento del niño, si la madre faltara
9. Aprensión de la madre por el niño enfermo
10. Confesión de la pena incógnita en la tradición sefardita
11. Tragedia del niño muerto

D'igual manera ocorre segons l'autor amb altres elements presents en les cançons de bressol i que poden arribar a caracteritzar-les. Així doncs, pel que fa a les figures amenaçadores, aquestes esdevenen herències deformades que poden remetre fins i tot a un origen indoeuropeu i que formarien part de manifestacions totalment diferents a les actuals cançons de bressol.

En conclusió, per a Tejero, la cançó de bressol esdevé un acte didàctic integrador:

El canto de una nana para inducir el sueño de los pequeños presupone ajustar una escenificación compleja. Suele contarse con el espacio propicio para los actores ya consabidos. El mediador en este delicado y original acto didáctico reutiliza varios códigos. El mensaje lingüístico, organizado artísticamente en verso, se potencia por el código musical con la melodía y el remecer de la cuna, al que suele apoyar el lenguaje no verbal de la mímica. Si se considera la inhabilidad del receptor para el mensaje,

piénsese en el aserto común de que la sonrisa es el lenguaje incipiente y el primer texto. Un ejercicio didáctico tan integrador suele garantizar la eficiencia del acto que acaba siendo sumamente gratificante (Tejero 2002, p. 230)

*Melinda Greenberg, 1997*

L'any 1997, Melinda Greenberg publicava l'article "Lullaby Lessons: The soothing words bring sleep, but also a loving introduction to culture" en la revista *Baltimore Jewish Times*, on exposava les funcions que la cançó de bressol realitza en la cultura jueva on la tradició té un paper fonamental. Bàsicament, aquestes funcions es poden reduir a una sola: ésser un mecanisme de transmissió d'emocions, valors i lleis de la cultura jueva.

Tot i que pot sorprendre l'ús de les cançons de bressol amb aquesta finalitat, l'autora considera que l'aspecte musical d'aquestes peces permet introduir en el subconscient missatges que anys més tard seran reconeguts pels nens en escoltar les melodies que acompanyen les oracions jueves.

Per a Greenberg, però, el paper de les cançons de bressol no sols és el de transmetre un missatge determinat als fills sinó que aquestes cançons permeten lligar el nen i la mare o el pare amb els seus avantpassats.

*Yulianeta, 2014*

L'any 2014, Yulianeta realitza una aportació a la revista *International Proceeding of Economics Development & Research* titulada "Lullaby Songs as a Medium of Cultural Education: a Gender Perspective" que presenta la cançó de bressol com un element constant en totes les cultures del món per a socialitzar i transmetre valors a l'infant:

Lullaby songs is sung repeatedly, added in it is the words of love, and able to raise relaxation feeling, prosperous and at the end, will make a child sleepy hearing from it. The songs contain advises and hopes which is pass from one generation to another (normally is conveyed by elders or nanny to the child). Lullaby songs are one form of folksongs which is disseminated orally and is inherited traditionally from one generation to another society. Because of its dissemination not in the form of writing documented but is pass orally from one individual to another, hence this song is always experiencing changes and creating different versions. Apart from that, this kind of folksongs will probably extinct from one's community culture, unless it to maintained (Yulianeta 2014, p. 47).

Allò que aquest article aporta de manera significativa és el fet que analitza el paper que els gèneres folklòrics i, concretament, la cançó de bressol, realitza a l'hora de retratar el diferent tractament que els gèneres masculí i femení han rebut per part de la tradició.

This song plays an important role as one of the cultural information and socialization (particularly in the equality of gender) on each individual character (Yulianeta 2014, p. 50)

Aquesta tesi està exemplificada amb la cançó *Tak Lelo, Lelo, Lelo Ledhung*, que segons l'autora introdueix una perspectiva d'igualtat en els rols de l'home i la dona tot i formar part d'una societat patriarcal.

*Sterling Honig, 2005*

L'anys 2005, Sterling Honig publicava un article en la revista *Young Children* titulat "The Language of Lullabies" que actua com a contrapunt a la resta d'articles ressenyats en aquest apartat, ja que Honig, a causa de la perspectiva musical que hi aplica, rebutja atorgar qualsevol valor a la lletra de les cançons de bressol:

Babies do not care in wich language you sing a lullaby! They settle down if the melody is soothing and gentle and repetitive (Honig 2005, p. 31).

*Pasqual Pastor, i altres 2004*

L'any 2004, Pasqual Pastor, Joaquim Sastre i Josep Cendra ofereixen alguns apunts sobre la cançó de bressol a tindre en compte a la introducció del llibre *El Patrimoni d'Arrel Popular a La Marina Alta*.

En concret, és en el capítol 4: "La cançó: Testimoni i memòria de la cultura tradicional" on els autors ofereixen una aproximació descriptiva sobre la cançó tradicional i, arribats al punt de classificar-les, consideren que les cançons de bressol pertanyen a un subgrup de cançons que, al costat d'altres que segueixen la roda del temps com ara cançons per a carnestoltes, Pasqua, maig, estiu, Nadal..., van fitant el cicle evolutiu de l'infant.

I més encara, en el capítol següent, "La regressió de la música tradicional", apunten el fet de com gran part de la cançó tradicional ha perdut la seua funcionalitat a causa de la desaparició de la transmissió oral en la societat actual i com la cançó de bressol n'és un exemple:

Gran part dels continguts culturals tradicionals s'ha devaluat en haver perdut la seva funcionalitat social, allí on es sostenia la seua vigència i el seu prestigi. Per exemple, dins la música tradicional, les cançons que acompanyaven el treball de batre a l'era s'han quedat sense escenari; s'han canviat els contextos de les cançons de bressol per a adormir els xiquets, per què a casa es canta menys que abans (Pastor 2004, p. 18).

També esdevé interessant el sistema de classificació que utilitzen per organitzar els materials indexats a la localitat de Teulada. Els autors proposen un criteri d'estandardització de la música popular de tradició oral que es puga aplicar alhora per a organitzar i classificar els materials atenent la forma. Segueixen la proposta realitzada per Fermín Pardo i José Ángel Jesús en *La música popular en la tradició valenciana*.

### **3.14. Conclusions de l'estat de la qüestió**

El resultat de l'anàlisi de les investigacions sobre el tema mostra com la cançó de bressol és una manifestació artística que ha despertat l'interès de diverses disciplines

com ara la música, la literatura, la psicologia i l'antropologia, entre d'altres. Les principals conseqüències són les següents:

- La major part de treballs que se n'ocupen ofereixen una aproximació parcial de la cançó de bressol segons els supòsits del camp d'estudi que origina aquests estudis i, en conseqüència, la definició que proposen no és satisfactòria per a la resta de camps.
- Aquest nombre de definicions de tipus parcial és un fet que afecta directament la classificació genèrica dels materials folklòrics i converteix aquesta tasca en una qüestió encara no resolta si atenem la diversitat de propostes que tenim.

És cert que en gairebé tots els treballs analitzats s'apunta la possibilitat d'estudiar les cançons de bressol com un fenomen més ampli i, fins i tot, alguns incorporen trets d'altres camps d'estudi per a escriure una definició més completa. Tot i això, és evident que en treballs com els de Pitarch (1988), Subirats i Bayego (1993) o Reig Bravo (2011) el centre d'atenció principal de la seua anàlisi és l'aspecte musical. En canvi, en estudis com els de Lomax (1974), Cerrillo (1990) i Gunes (2012) l'interès pel contingut temàtic i l'estructura formal és l'aspecte dominant. Fins i tot, trobem articles com els de Del Giudice (1988) i López (1991) que s'interessen, sobretot, pel caràcter pedagògic i relaten experiències de teràpies on la cançó de bressol ha realitzat un paper interessant en l'estimulació i aprenentatge de nadons.

En els darrers anys, però, la major part d'aportacions teòriques, com ara Fukuda (1960) Hovious (1930) i Watt (2012), s'inclinen per considerar la cançó de bressol com un fenomen etnopoètic i, per tant, descriuen aquesta no sols des d'una perspectiva parcial com ara la música o el text, sinó que, més encara, inclouen en aquesta anàlisi aspectes poc desenvolupats com ara l'actuació, la situació comunicativa o la relació d'aquests materials amb altres gèneres, etc.





## 4. DEFINICIÓ DE CANÇÓ DE BRESSOL

La definició de cançó de bressol que tot seguit proposem és una síntesi de totes les aportacions que la bibliografia consultada ens ha proporcionat. Hem tractat de caracteritzar-la d'una manera integradora, és a dir, que esdevinga vàlida per a tots els camps d'estudi que s'hi poden interessar, això és, la música, l'antropologia, la psicologia i la literatura. Per fer-ho, hem aplicat els principis de l'etnopoètica, disciplina científica que tracta de reflectir el text la riquesa de totes les manifestacions orals i per tant que integra la resta de disciplines en ella mateixa. Sols d'aquesta manera es pot entendre l'autèntic valor del text, entés com a objecte estètic, en relació amb el seu context.

D'aquesta manera es podrà assajar un sistema de classificació per als materials folklòrics recollits sota l'etiqueta cançó de bressol. I tot plegat ens permetrà entendre les similituds i les diferències que les nostres mostres guarden amb la resta de cançons d'altres cultures, és a dir, d'aquesta manera es podrà confeccionar i estructurar un sistema de classificació per a la cançó valenciana. D'aquesta manera, tal com proposava Propp (1964), sols a partir de l'estudi de sistemes locals, i una vegada s'entenguen les particularitats de cada cas, es podrà arribar a la creació d'un sistema universal de classificació.

### *4.1. Caracterització de la cançó de bressol a partir de l'estat de la qüestió*

Així doncs, en aquesta investigació, en una primera proposta, definim la cançó de bressol a partir dels trets següents:

- És un tipus de cançó que existeix en totes les cultures del món.
- És interpretada per un adult, sense acompanyament, en una situació molt concreta amb la finalitat de provocar la son del receptor.
- Aquest propòsit s'aconsegueix d'una banda, gràcies a la combinació d'una melodia amb tonalitat de mi menor amb no més de cinc o sis notes i un grup de set tons que es localitzen entre l'interval tercer major fins al tretzé (encara que també s'utilitzen els àmbits de cinquenes, sisenes majors, setenes menors i huitenes).
- Els ritmes són regulars, encara que amb predomini dels 3/4, 1/2 i 4/4.
- Presenta una estructura repetitiva amb alternança de fragments ascendents i descendents.
- Pel que fa a la seua forma mètrica predomina la quarteta –que pot presentar un final amb sons onomatopèics a mode de coda– amb rima regularitzada, generalment en els versos parells i procediments estilístics de caire repetitiu.
- El contingut temàtic es pot simplificar a una conversa relaxant –tant per a l'emissor com per al receptor– i persuasiva, on el primer mitjançant

advertiments, promeses, descripcions d'un entorn idíl·lic o la invocació de sants, tracta de tranquil·litzar el nen arribat el moment d'adormir-se.

- Com que es tracta d'un fenomen global amb presència en totes les cultures del món la forma i el contingut poden presentar múltiples variants. Aquesta capacitat d'adaptació li permet admetre i acceptar com a pròpies altres melodies i altres textos que realitzen, en un moment donat, la funció principal d'aquest gènere, és a dir, provocar la son.

Evidentment, una definició com aquesta que pretén esdevindre el més completa i global possible, comporta el desavantatge de no ser breu, la qual cosa potser en complica l'aplicació pràctica. D'altra banda, com que la cançó de bressol és una manifestació present en totes les cultures del món, és probable que algun d'aquests trets puguin presentar unes mínimes variacions. Però, tot i aquests inconvenients, és indubtable que aquesta caracterització esdevé satisfactòria per a qualsevol disciplina ja que es tracta d'una definició inclusiva on tenen cabuda totes i cadascuna de les propietats que li són característiques en els respectius camps abans comentats.

Així doncs, resolt el problema de la definició, és més fàcil tractar de classificar tot el material etiquetat sota l'ètim *cançó de bressol*.

#### **4.2. Sobre el gènere de la cançó de bressol**

No cal dir que des de finals del segle XIX i principis del XX l'elaboració d'unes formes en el mètode d'anàlisi i caracterització de les formes folklòriques que permetera classificar el volum de materials que es podia considerar com a objecte d'estudi, esdevingué el principal cavall de batalla per a l'estudi de la cultura tradicional. Però, al contrari del que ocorregué amb les ciències naturals, el disseny d'un sistema de gèneres universalment vàlid ha sigut un objectiu impossible d'aconseguir per al nostre camp.

Des del propòsit nostàlgic del romanticisme de conservar tantes mostres folklòriques com fóra possible, els intents de l'escola historicogeogràfica per delimitar l'origen i la història d'una forma. O bé les anàlisis formals i temàtiques de l'estructuralisme, així com també l'estudi de les relacions que els materials folklòrics han tingut amb la societat en què es generen. O fins i tot les aproximacions a una possible teoria de la composició oral, i moltes altres propostes, han esdevingut incompletes o insatisfactòries. Ara bé, en la major part d'ocasions el problema es trobava –tal com hem apuntat– en el fet d'enfocar l'estudi d'aquest material des d'un àmbit i tractar un determinat gènere de manera aïllada sense tindre en compte les relacions que aquests estableixen entre si. No cal dir que la noció de gènere distarà molt si el nostre focus d'interés és la música, la mètrica, el contingut temàtic, el públic a qui es dirigeix, etc. I, en conseqüència, el sistema de classificació proposat variarà considerablement.

Però en els darrers anys les investigacions publicades sobre els gèneres folklòrics i la classificació dels materials ofereixen una nova perspectiva al respecte que permet superar aquest problema. La clau es troba en el fet que s'allunyen de la concepció de la categoria gènere com un element per a la sistematització i emmagatzemament de materials. Aquest enfocament funcional permet caracteritzar cada gènere d'acord amb el

conjunt de relacions que s'estableix entre les seues característiques formals, temàtiques i psicològiques, però també, sobretot, per l'ús social que té.

Són molts els estudiosos que han traçat les línies mestres d'aquesta nova perspectiva. Per exemple, Vladimir Propp (1964) aposta per definir el gènere no sols per la forma o el contingut del text, sinó també per altres característiques com ara l'aplicació d'aquest, la manera com s'interpreta i la particular aplicació en la societat que tenen aquestes formes. De fet, per al formalista rus, una sola d'aquestes característiques no hauria de ser suficient per a descriure un gènere.

En una línia similar es postulava Abrahams (1976) quan proposava que l'etiquetatge de materials en gèneres sols representa un aspecte parcial de la realitat i que en realitat allò important és el reconeixement que els artistes i l'audiència fan d'unes determinades formes que reconeixen com models d'una realitat compartida.

Una altra autora que esdevindria fonamental per a entendre aquesta nova perspectiva de l'enfocament funcional fou Ruth Finnegan (1977), qui s'inclinava també per allunyar-se de la idea de gènere com una categoria fixa i proposava atendre criteris pràctics per a catalogar els materials de manera que aquests siguen considerats expectatives que generen el públic i l'artista davant una mateixa manifestació artística.

Heda Jason (1977) parteix de la proposta de Propp i formula les bases d'una teoria etnopoètica i d'un sistema de gèneres. Aquests gèneres estarien determinats per quatre factors: el mode etnopoètic, la forma, el contingut i el gènere. Heda Jason incorpora el "mode" en el tractament de les formes tradicionals i defineix *mode* com la relació que existeix entre l'ésser humà i el món que l'envolta. Per tant, caldrà tindre en compte quin relació existeix entre el món que es presenta als textos i els personatges que hi interactuen.

Burke (1978) descrivia la cultura popular no com un repertori de gèneres sinó com un repertori de formes on sovint es combinen elements de diferents disciplines artístiques per oferir un producte complex. D'aquesta manera es qüestionava la consideració dels gèneres etnopoètics com categories fixes, tal com els estudis de literatura havien proposat perquè la assimilació d'aquest sistema als materials etnopoètics esdevenia insuficient i resultava poc operativa.

### **4.3. L'etiqueta dels quasi-gèneres**

En l'àmbit català han sigut moltes i diverses les propostes teòriques realitzades. Però fou Carme Oriol (2002) qui –seguint les propostes de Jason– introduí aquesta nova perspectiva funcional per a l'estudi dels gèneres propis de la cultura catalana.

Es pot observar com des d'aquesta nova perspectiva, els gèneres han deixat de ser unes etiquetes fixes on incloure formes que més o menys s'hi avenen, sinó que cal considerar com a gènere allò que el públic i els artistes reconeixen com a tal. D'aquesta manera, els gèneres ja no depenen sols de les característiques formals que presenten sinó de com són reconeguts pels seus emissors i destinataris. Ara bé, cal entendre que qualsevol manifestació artística presenta, en major o menor grau, un conjunt de característiques que l'emissor i el receptor reconeixen en un o altre gènere. Però aquesta flexibilitat en la

nova concepció dels gèneres, provocarà que determinades formes o manifestacions encaixen de manera paradigmàtica dins d'un determinat gènere, però també ocasionarà l'existència d'altres formes que en formaran part d'una manera perifèrica. I serà tasca de l'etnopoètica, explicar el perquè d'aquest desajust d'acord amb els quatre aspectes que en determinen cada gènere.

Precisament, per resoldre aquestes situacions conflictives, la mateixa Heda Jason proposa l'etiqueta "quasi-gènere" que defineix com:

Groups of ethnopoetic works which are characterized by their use or by other non-literary characteristics (...) These groups of materials include items belonging to various genres, and to other forms of expression such as the visual kinetic arts, pictorial representations, plays and dances as well as items which belong to the realm of Language (Jason 1977, p. 44).

Aquesta definició dels "quasi-gèneres" proposada per Jason ha sigut seguida per altres autors i n'ha obtingut una bona acceptació. Com a mostra dels treballs editats en els darrers anys en aquesta línia oferim els següents exemples:

Gerald Porter (1992) sembla seguir aquesta línia de treball en el seu estudi *The English Occupational Songs*. Es tracta d'un estudi diacrònic sobre la cançó de treball que l'autor associa directament al sentiment de "classe". Aquest fet justifica com les cançons interpretades pels mateixos membres d'un grup són més crítiques que quan aquestes són reinterpretades per altres grups, ja que els primers en coneixen la realitat de primera mà. Amb el pas dels temps i els canvis en el món laboral, s'hi ha produït una gradació entre les "cançons de treball", "cançons d'ofici", i "cançons de la classe obrera". El sentiment de grup és allò que determina la identificació de les cançons com a cançons de treball, és a dir, són els mateixos emissors i receptors en cada cas qui destrien aquelles cançons que consideren com a elements del seu corpus.

Però allò vertaderament interessant és com, a l'hora d'ordenar els materials, Porter realitzà la següent justificació on es pot apreciar la influència de Jason:

The term (occupational songs) should not be rigidly defined, but the songs occupy the space between rhythmic work songs and labour songs. The sense adopted in this thesis is of any means of livelihood which signifies by contributing to the song's narrative or conceptual development (Porter 1992: 11).

Alan Dundes en l'article *Here I Sit. A Study of American Latrinalia* (1965) també sembla partidari de prioritzar l'estudi de la funció d'aquests pseudografitis localitzats en un lloc molt determinat. En aquest treball l'autor identifica les inscripcions dels banys públics dels EUA amb el terme *Latrinalia* i els diferencia dels *graffiti* que, al seu parer, és un terme massa general i no identifica per complet els textos dels quals se n'encarrega l'estudi.

L'interés de Dundes per aquest tipus de textos es justifica en el fet que, per a l'autor, aquests no deixen de ser produccions de l'activitat humana i, per tant, poden ser considerats, sense cap dubte, objecte de l'interés etnogràfic.

Pel que fa a la caracterització, l'autor considera que els *latrinalia* presenten certs patrons de similitud fins al punt que en distingeix cinc grups encara que aquests, tal com adverteix l'autor, no són categories rígides ni excloents entre si. Els grups que proposa Dundes són:

1. Anuncis de tipus sexual.
2. Instruccions relacionades amb l'acte de defecar o orinar.
3. Adreces que generalment esdevenen falses o simples facècies.
4. Comentaris sobre l'establiment on es troben les inscripcions.
5. Reflexions íntimes de caire filosòfic.

Més que l'interés per aquest subgènere, la importància de l'article es troba en la conclusió final a què arriba l'autor:

We know that Latrinalia exists. What we want to know is why it exists and what function it serves (Dundes 1965, p. 104).

En aquestes breus línies Dundes accepta l'existència de noves categories o gèneres que no s'adeqüen a les etiquetes tradicionals amb què comptàvem fins ara. I proposa un nou mètode de treball en la línia dels "quasi-gèneres" de Jason ja que proposa la creació de noves categories que les identifique per poder, d'aquesta manera, iniciar el seu estudi i començar a oferir respostes que ens permeten entendre el perquè de la seua existència en la societat.

Laura Villalba (2013) també segueix aquesta línia, en aquesta ocasió, aplicada a l'estudi de l'exemple moral. Segons l'autora, allò que caldria esperar és que aquests tipus de textos foren reconeguts com un gènere propi. Tanmateix els catàlegs internacionals no ho fan així i classifiquen els textos en diferents apartats segons els personatges que hi apareixen o el mode que presenten.

L'autora –seguint la línia encetada per Josep Ma. Pujol, Carme Oriol i Emili Samper considera les rondalles exemplars com un "quasi-gènere" ja que és una característica extraliterària la que permet definir-les i no la forma, el mode o el contingut dels textos:

Aquesta característica extraliterària que tenen en comú, la funció moralitzant, és el que permet qualificar-les de quasi-gènere i adjectivar-les com a exemplars, pel fet que busquen el convenciment, l'educació d'una comunitat o la moralització més que no pas l'entreteniment *per se* (Villalba 2013, p. 238)

Tal com s'ha apuntat a l'inici d'aquest apartat, Carme Oriol (2002) utilitza l'etiqueta "quasi-gènere" per caracteritzar les rondalles d'animals. Aquestes narracions de tipus breu, amb un argument senzill, majoritàriament amb estructura de facècia, però no sempre, són tradicionalment reconegudes com un subgènere de la rondalla. La característica que les agrupa és tenir protagonistes animals. Tot i que aquesta característica no és exclusiva d'aquest grup, el criteri s'accepta pel gran reconeixement que aquests textos tenen en la tradició.

En el cas que ens ocupa és generalment acceptat –tal com afirmava Lomax (1974)– el fet que dins d'aquella categoria reconeguda com cançó de bressol conviu un nombrós volum de cançons que presenten en ocasions diferències significatives ja siga pel que fa al contingut, la forma, la melodia o el mode. Però també és cert que l'acceptació i el reconeixement d'aquelles cançons com a cançó de bressol és conseqüència del fet que tothom les identifica com a tal i els atorga una funció similar. De fet, no pot ser casual el fet que aquestes cançons estiguen presents en totes les cultures del món i que en totes siga la seua funció, el seu ús, allò que les etiqueta com a grup. No podem perdre de vista que, massa a sovint, el nom dels gèneres és indicador dels atributs que el públic detecta en les seues formes.

Podem concloure doncs, que totes i cadascuna de les cançons arreplegades al llarg de la història en els nostres cançoners sota l'etiqueta *cançó de bressol* han servit alguna vegada per a provocar la son, funció per la qual són reconegudes com a tals pels informants.

#### **4.4. Conclusió: una nova definició de la cançó de bressol**

Per tant, si tenim en compte aquesta nova perspectiva respecte a la classificació genèrica dels materials folklòrics abans descrita, podem redefinir de manera concisa la nostra proposta de classificació. Així doncs, podem considerar que la cançó de bressol és un “quasi-gènere” on s'inclouen totes les cançons que al llarg dels anys han sigut utilitzades per provocar la son dels nadons. D'aquesta manera és la funció l'element extern que permet entendre per què determinades cançons han sigut recollides sota aquest títol encara que no presenten cap relació temàtica ni formal amb les cançons de bressol. I, a més, permet assentar les bases per a una nova concepció en els tractaments dels gèneres així com per a la classificació dels materials.

És necessari incorporar aquesta nova caracterització com a “quasi-gènere” a la proposta de definició que s'ha realitzat a l'inici d'aquest apartat per tal d'oferir una definició tan completa i global com fóra possible per complir amb un dels propòsits d'aquesta investigació.

La primera conclusió de la investigació és considerar la cançó de bressol com un “quasi-gènere”. En conseqüència, el corpus que tot seguit es presenta s'ha configurat a partir de totes les peces que els cançoners han recollit en el territori valencià sota l'etiqueta *cançó de bressol* tot i que en algunes ocasions és evident que determinades peces se situen en la perifèria més llunyana d'allò que han estat considerades les característiques del gènere per la forma, melodia o temàtica que presenten.

## 5. CORPUS DE TEXTOS

Per poder dur a terme aquest estudi ha sigut necessari reunir un corpus de cançons de bressol del País Valencià tan nombrós i representatiu com fóra possible. En total s'hi han recollit 277 composicions.

Inicialment, vam començar treballant amb aquells cançoners en els quals es manifestara de manera explícita que eren el fruit d'un treball de camp. Aquesta premissa, però, deixava fora un gran volum de cançoners i materials interessantíssims com ara l'arxiu Fermin Pardo o les diverses missions i concursos que recull el CSIC. És per això que vam corregir aquesta idea inicial i començarem a treballar tots els cançoners de què disposàvem, partiren o no d'un treball de camp previ. Posteriorment, i gràcies a la col·laboració de J. V. Frechina, incorporarem també el material editat en forma de CD ja que molts grups folklòrics, com ara el Centre d'Estudis Contestà o El Raval de Vila-real, han utilitzat aquest format per a difondre molt del treball folklòric que han realitzat. Així doncs, oberta la porta a incorporar nous formats, també incorporarem al corpus les peces recollides en l'aplicació Canpop de la Universitat d'Alacant.

D'aquesta manera, a més de configurar un corpus d'estudi representatiu, aconseguim reunir en una mateixa font el treball que diferents institucions, particulars i estudiosos han realitzat al llarg de la història del País Valencià.

La metodologia utilitzada s'ha seguit d'acord amb els principis següents:

- En primer lloc, entre totes les cançons que recullen les fonts consultades, s'hi han seleccionat aquelles que han sigut classificades o considerades pels seus autors com cançons de bressol. Són considerades cançons de bressol sempre que realitzen la funció que els és característica.
- En segon lloc, entre totes les cançons que compleixen els requisits anteriorment exposats, s'han escollit aquelles interpretades en llengua catalana.
- En tercer lloc, pel que fa a l'ordenació de les cançons, el sistema utilitzat consisteix en l'agrupament de totes les mostres en grups de cançons de bressol tipus (CBT). Per *cançó de bressol tipus* entenem qualsevol composició que presente unes mateixes característiques formals i temàtiques.

L'ordre en què es presenten els diferents grups de cançons tipus s'ha establert d'acord amb el nombre de composicions que recullen. És a dir, s'hi ha utilitzat un criteri quantitatiu per ordenar els grups. D'aquesta manera el grup CBT1 “La meua xiqueta és l'ama” ocupa el primer lloc perquè s'hi han recollit un total de 73 cançons. El grup CBT2 “El meu xiquet és l'amo” ocupa aquesta posició perquè presenta 39 composicions. En canvi el grup CBT35 “L'altra nit lluneta” està format per una sola cançó i, en conseqüència, ocupa la darrera posició.

En aquest apartat del treball, totes les cançons reunides dins d'un mateix grup de cançons tipus han sigut ordenades d'acord amb un criteri estrictament cronològic. A més de la data de publicació, s'ha indicat, entre parèntesis, el lloc de recollida de la

cançó i la referència al cançoner on s'ha publicat. Deixem per a l'apartat següent la divisió i l'organització d'aquelles cançons en versions i variants.

Cal advertir que moltes de les cançons estudiades han sigut recollides i presentades en les diverses fonts consultades amb el títol genèric “cançó de bressol”. En conseqüència, per poder diferenciar-les, s'ha pres com a element identificador el primer vers de cada cançó a mode de títol.

En les graelles que hi ha a continuació es presenta una síntesi ordenada de manera cronològica de les fonts consultades per configurar el corpus d'aquest estudi. A més, s'hi exposen la data i la forma abreviada que utilitzarem per referir-nos-en d'ara endavant:

a) CANÇONERS:

TÍTOL	AUTOR	ANY	ABREVIAT
<i>Cantares Populares de la provincia de Castellón</i>	Ribés Sangüesa, Francisco	1902	CPPC
<i>Cancionero popular de antaño</i>	Gayano Lluch, Rafael	1947	CPA
<i>Folklore valencià. Coses de la meua terra. Vol III</i>	Martínez Martínez, Francesc	1947	CMT
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana I. Canciones y danzas de Onteniente y Belgida</i>	Ricardo Olmos	1950	CMFV1
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana Tercera época. Cocentaina</i>	Picó Pasqual, Miguel	1999	CMFVC
<i>Cuadernos de música</i>	Marzal, Álvaro	1950	CMFVO



<i>folklórica valenciana 4.11. Canciones y danzas de Oliva</i>			
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana 3. Canciones y danzas de Pego</i>	Sendra, Dolores	1951	CMFV3
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana 4-5. Canciones y danzas de Tabernes de la Valldigna</i>	Chover, Antonio	1951	CMFV4
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana 10. Canciones y danzas de la Sierra de Mariola</i>	Palau, Manuel	1960	CMFV10
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana 12- 13. Canciones y danzas del Valle de Albaida</i>	Oller, Teresa	1967	CMFV12
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana 14. Canciones y</i>	Marzal, Álvaro	1968	CMFV14

<i>danzas del Condado de Cocentaina</i>			
<i>Cancionero musical de la provincia de Alicante</i>	Salvador Seguí	1974	CMPA
<i>Las canciones del pueblo español</i>	De Juan del Águila, Juan	1977	CPE
<i>Cancionero musical de la provincia de Valencia</i>	Salvador Seguí	1980	CMPV
<i>Veus d'un poble</i>	Armiñana, Rosa i Oller, Ma. Teresa	1983	VP
<i>Cancionero popular de Valencia de los años 20</i>	Asins Arbó, Manuel	1987	CPV20
<i>De La Marina a la muntanya</i>	Salvà i Ballester, Adolf	1988	MM
<i>Canciones Populares crevillentinas</i>	Martínez Montoya, Manuel	1989	CPCR
<i>Cancionero musical de la provincia de Castellón</i>	Salvador Seguí	1990	CMPC
<i>Lírica tradicional valenciana. Cançoner popular de la Nucia</i>	Guardiola Fuster, Miguel	1997	LTV
<i>Cançons i</i>	Redó i Vidal,	1997	CCV

<i>costums de Vinaròs</i>	Ramon		
<i>Cançons de la Vila (1)</i>	Grup de danses El Raval	1998	CV
<i>Cançons de Cocentaina recopilades l'any 1923 per Just Sansalvador</i>	Santsalvador i Cortés, Just	1998	CCJS
<i>La tradició musical a Rafelcofer</i>	Garcia Frasquet, Gabriel	1999	TMR
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana. Tercera Época. Murla</i>	Sala, Daniel i Sorribes, Amparo	2001	CMFVM
<i>Cancionero de Valencia y Murcia</i>	Hidalgo Montoya, Juan	2004	CVM
<i>El cançoner tradicional de Teulada</i>	Sastre, Joaquim	2004	CTT
<i>El cançoner de Sueca i de la Ribera</i>	Nicolàs i Serra, Modest	2006	CSR
<i>Cuadernos de música folklórica valenciana. Tercera época: Guadassuar</i>	Roig, Agustí	2013	CMFVG

b) MATERIALS SONORS

<i>Antologia del</i>	Garcia, Manuel	1970	AFE
----------------------	----------------	------	-----

<i>folklore musical de España. Interpretada por el pueblo español</i>			
<i>Fonoteca de materials. Tallers de música tradicional vol. I-VI</i>	Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció general d'Educació Bàsica i Ensenyaments Especials	1987	FMI
<i>Fonoteca de materials. Tallers de música tradicional valenciana vol XIV-XIX</i>	Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció general d'Educació Bàsica i Ensenyaments Especials	1988	FMII
<i>Del Millars al Belcaire (CD)</i>	Grup de danses El Raval	2003	DMB
<i>Alcàsser i la seua música</i>	Gericó Trilla, Joaquim	2004	ASM
<i>Material extraído del archivo sonoro y audiovisual de música y literatura popular Fermín Pardo- Archivo municipal de Requena</i>	Archivo Municipal Regina-Archivo audiovisual Fermín Pardo-Archivo municipal de Requena	2017	MFP
<i>Toc i repic (CD)</i>	Grup de danses El Carrascal	2017	TR

c) ARTICLES, TREBALLS I MONOGRAFIES

“Memòries de missions de recerca de l’OCPC” dins OCPC	Sansalvador, Just, i altres.	1928	MOCPV
“De folklore. Costumbres tradicionales de Picassent”. <i>Anales del centro de Cultura valenciana, 1951</i>	Lerma, Amadeo	1951	FCTP
<i>En el recuerdo: Novelda</i>	Cremades, José	1973	RN
“Cançons populars de Benassal” <i>Centro de Estudios del Maestrazgo</i>	Barreda i Edo, Pere-Enric	1992	CPB
“Recull de cançonetes i dites referents a Xirivella i cantades pel poble en el passat”. <i>Camí Fondo</i>	Giménez Pasqual, Josep	1993	RCDX
<i>Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra, Lliria</i>	Durán Martínez, José	1995	PSGL
<i>Saba vella</i>	Monjo Pasqual, Eugeni Adolf	1995	SV
“Cançons infantils populars i tradicionals de Sant Vicent del Raspeig”. <i>Actes de les I i II Jornades Culturals Jaume II</i>	Guijarro Toledo, Joan Ramón	1996	CPTSVR

(1995-1996)			
<i>La cançó popular en la primera meitat del s. XX a Vila-real. Recopilació, transcripció i anàlisi del poble reflectits en les lletres de les cançons</i>	Gimeno Estornell, Enric i Gimeno Vidal, Dolores	1998	CPVR
<i>Figueroles d'Alcalaten. Balls i costums</i>	Porcar i Hueso, Amadeu, i altres	1999	FABC
<i>La tradició musical a la Valldigna I</i>	Caffarena, Ximo	2006	TMV

d) ARXIU EN LÍNIA

Fondo de música tradicional CSIC-IMF	CSIC-IMF	Gener de 2017	FMT
Canpop.org	Universitat d'Alacant	Gener de 2017	CPOP

***CBTI: LA MEUA XIQUETA ÉS L'AMA***

**1. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer.

de la figuera i la parra

i la flor del taronger.

(Pego, FMT, 1944)

## **2. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla de la parra  
de la flor del taronger.

De la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

(Betxí, FMT, 1950)

## **3. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama  
i la mare la vol molt,  
farà una cassoleta  
pleneta d'arròs al forn.

Non-non xuxet,

l'ha xafat el carret  
la punteta del rabet.

(Onda, FMT, 1950)

## **4. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la perera sucrera,  
de la flor del taronger.

(Bèlgida. CMFV12, 1967)

## **5. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama,  
del corral i del carrer,

de la flor de la perera,  
i de la fulla del taronger.  
(Casas del Señor, CMPA, 1974)

#### **6. La meva xiqueta és l'ama**

A dormir!  
La meva xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la rosa,  
i de la flor de l'ametler.  
(Confrides, CMPA, 1974)

#### **7. La meva xiqueta és l'ama**

La meva xiqueta és l'ama.  
La meva xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
de la llimera i la parra,  
i la flor del taronger.  
(Benimeli, CMPA, 1974)

#### **8. La meva xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera, la parra,  
de la parra al taronger.  
(Xaló, CMPA, 1974)

#### **9. La meva xiqueta és l'ama**

La meva xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuereta blanca  
i la flor del taronger.



(Orba, CMPA, 1974)

**10. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra,  
i la flor del taronger.

(València, CPE, 1977)

**11. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
i la flor del taronger.

A la meua xiqueta  
Déu me la garde,  
a cavall d'una burra  
I el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire.

A la meua xiqueta,  
Déu me la garde.

(Albal, CMPV, 1980)

**12. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de sa mare i de son pare,  
de la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama  
i a ta mare l'he vista,  
en el barrant de l'assut

i en les cames a l'aire,  
i mostrant la put-put.  
(Alfar, CMPV, 1980)

### **13. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
sa mare l'adormirà,  
li farà una dormideta,  
i en el llit la gitarà.

En el llit la gitarà,  
la meua xiqueta és l'ama.  
(Torres Torres, CMPV, 1980)

### **14. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
sa mare no en té més.  
Anirem a la fira,  
a comprar-ne dos o tres.  
El meu Ramoncín és l'amo  
del corral i del carrer,  
la perera i la llimera  
i la flor del taronger.  
(Alcàsser, CMPV, 1980)

### **15. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.

Si s'adorm la meua xica,  
sa mare li comprarà

una llista per al monyo,  
que el diumenge estrenarà.  
(Godella, CMPV, 1980)

### **16. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.

El meu xiquet té soneta,  
molt prompte s'adormirà,  
que son pare és a Gandia  
i fins la nit no vindrà.

Dorm-te, dorm-te filla meua,  
que ton pare és a peixcar;  
Si ve i et troba desperta,  
segur que se'n torna a anar.  
(Villalonga, CMPV, 1980)

### **17. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
del carrer i del corral,  
de la perera i pomera  
i la flor del "taronjar".

De la flor del taronjerar,  
la meua xiqueta és l'ama.  
(Benaguassil, CMPV, 1980)

### **18. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,

de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.  
(Foios, CMPV, 1980)

### **19. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
i la flor del taronger.  
(Beniopa, CMPV, 1980)

### **20. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer  
de la figuera i la parra,  
de la flor del taronger.  
(Potries, CMPV, 1980)

### **21. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.  
(Estubeny, CMPV, 1980)

### **22. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
i de la flor del taronger.  
La meua xiqueta és l'ama.  
(Xeraco, CMPV, 1980)

### **23. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla i de la parra  
i la flor del taronger.  
(Xàtiva, CMPV, 1980)

### **24. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.  
(Annauir, CMPV, 1980)

### **25. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

A la non i nonineta  
que li vinga la soneta,  
la soneta li vindrà  
i ella s'adormirà.  
(Moncada, VP, 1983)

### **26. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
la meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carer,  
de la perera sucrera  
i de la flor del taronger.  
(Agullent, VP, 1983)

### **27. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la pomera sucrera  
i la flor del taronger.

(Benigànim, VP, 1983)

### **28. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la rosa,  
de la flor del taronger.

(Ontinyent, VP, 1983)

### **29. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

(Foios, VP, 1983)

### **30. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de les fulles de la parra  
de la flor del taronger.

(Benifaraig, VP, 1983)

### **31. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la perera sucrera

de la flor del taronger.

(Godella, VP, 1983)

### **32. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,

la meua xiqueta és l'ama.

Del corral i del carrer,

de la llimera i la parra

i la flor del taronger.

(Xulilla, VP, 1983)

### **33. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

de les fulletes de parra

i la flor del taronger.

Arriau que te cau,

alça que xafes

les "enagües" en punta

que no en tinc altres.

(La Vall d'Uixó, FMI, 1987)

### **34. La meua xiqueta és l'ama**

Xiqueta, xiqueta meua

qui t'ho havia de dir

que en los braços de ta mare

tu t'havies d'adormir.

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

de ca s'"abuelo" i s'"abuela"

de la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
(Picassent, FMI, 1987)

### **35. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del carrer i del corral,  
de la perera sucrera,  
de la flor del taronjar.

El meu xic és molt bonico  
i sa mare no en té altre,  
se l'emportarà a la fira  
s baratar-lo amb un altre.  
(Barxeta, FMI, 1987)

### **36. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.  
(València, CPV20, 1987)

### **37. La meua xiqueta mana**

La meua xiqueta mana  
del corral i del carrer  
de la fulla de la rosa  
i de la flor del taronger.



El meu xiquet és l'amo  
sa uela l'adormirà  
i farà una dormideta  
hasta les cinc de la vespra.  
(Calp, FMII, 1988)

### **38. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla i de la parra  
i de la flor del taronger.

La meua xica té son,  
té son i no vol dormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
(Xeresa, FMII, 1988)

### **39. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta es l'ama  
de la cuina i del carrer,  
de la fulleta de parra,  
de la flor del taronger.

La meua xiqueta té  
un mico baix la pastera  
que per a menjar li done  
tomata, pereta i ceba.

La meua xiqueta és l'ama.  
(L'Alcora, FMII, 1988)

### **40. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i de carrer,  
de la fulla de la parra  
i de la flor del gesmiler.

(Xeraco, FMII, 1988)

#### **41. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i de la flor del taronger.

(Gaianes, FMII, 1988)

#### **42. Arriau, que te cau**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i de la flor del taronger.

Arriau, que te cau!  
Alça que em xafes  
les sinagües en punta  
que no en tinc altres.

Que no en tinc altres, xica!

Que no en tinc altres!

Arriau que te cau!

Alça que em xafes!

(Almenara, CMPC, 1990)

#### **43. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama;  
del corral i del carrer,  
de les fulletes de parra  
i la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama.

(La Vall d'Uixó, CMPC, 1990)

#### **44. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

de la fulla de la parra,

de la flor del taronger.

De la fulla de la parra,

de la flor del taronger.

(Tales, CMPC, 1990)

#### **45. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

de la figuera i la parra

i la flor del taronger.

(Xirivella, RCDX, 1993)

#### **46. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

també de tota la casa,

dels plats de l'escudelles.

(Llíria, PSGT, 1995)

#### **47. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del carrer i del corral,  
també de tota la casa,  
de la figuera verdal.

(Llíria, PSGT, 1995)

#### **48. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra,  
de la flor del taronger.

(Llíria, PSGT, 1995)

#### **49. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

(Sant Vicent del Raspeig, CPTSVR, 1996)

#### **50. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.

(Rafelcofer, TMR, 1999)

#### **51. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra,  
i la flor del taronger.

Noni noni fes noneta

que la mare no té llet  
la poqueta que tenia  
l'ha donat al borreguet.  
(Alcàsser, ASM, 2004)

### **52. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xica és l'ama  
Del corral i del carrer,  
de la perera sucrera,  
i de la flor del taronger.  
Nona-nona farà la meua xica  
que té molta soneta.  
(Agres, CPOP, 2008)

### **53. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla de llimera  
i la flor del taronger.  
(Callosa d'en Sarrià, CPOP, 2008)

### **54. La meua xiqueta és l'ama**

(la) meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla (de) la perera,  
de la flor del taronger.  
(Polop de La Marina, CPOP, 2008)

### **55. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del carrer i del corral,  
de la figuera de pala,  
i la flor del lliri blau.

(Altea, CPOP, 2008)

**56. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla i de la parra  
i (de) la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla i de la parra,  
i (de) la flor del taronger.

(Xàtiva, CPOP, 2008)

**57. La meua xiqueta és l'ama**

Non, non, xitxet  
a dormir en lo llitet.  
La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de llimera  
i la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama  
de son pare i de sa mare,  
de son tio i de sa tia,  
dels seus cosins i germanes.

(Guadassuar, CMFV4, 2013)

**58. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger

El meu xiquet té soneta  
i molt prompte s'adormirà  
i farà una dormideta  
que dure d'ací a demà.  
(Albal, MFP, 2017)

### **59. La meua xiqueta**

La meua xiqueta  
del corral i del carrer  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

La meua xiqueta  
té careta de son  
la boqueta de sucre  
i els llaviets de fessol.  
(Benimodo, MFP, 2017)

### **60. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
i sa mare la vol molt,  
li farà dos cassoles  
plenetes d'arròs al forn.

A la mar tiren canyes  
i en el riu perdigons,  
totes les xiques guapes  
porten pantalons.  
(Benimodo, MFP, 2017)

### **61. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,  
de perera i de llimera  
i de la flor del taronger.  
La meua xiqueta és l'ama,  
son pare no ne té més.  
Haurem de parlar al metge  
pa encomanar-ne dos o tres.  
(Alcàsser, MFP, 2017)

### **62. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de figuera i de pomera,  
de la flor del pontiler.  
La meua xiqueta és l'ama.  
(Alfar, MFP, 2017)

### **63. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.  
(Alcàsser, MFP, 2017)

### **64. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla la llimera  
i de la flor del taronger.  
(Vallada, MFP, 2017)

### **65. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama



del corral i del carrer  
de la fulla i de la parra  
de la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulleta bonica  
de la flor del taronger.  
(Xàtiva, MFP, 2017)

#### **66. La meua xica és l'ama**

La meua xica és l'ama  
i com ella no hi ha altra  
mo n'anirem a valència  
a baratar-la per una altra  
oh oh oh

La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla de la parra  
de la flor del taronger.  
(Rotglà i Corberà, MFP, 2017)

#### **67. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de perera i de morera,  
de la flor del taronger.  
(Vilamarxant, MFP, 2017)

#### **68. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,

de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.  
(Aldaia, MFP, 2017)

**69. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i de les flors del cel celler.  
(Aldaia, MFP, 2017)

**70. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama,  
sa mare li comprarà  
una cadireta nova  
i ella a costura anirà.  
(Almussafes, MFP, 2017)

**71. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimereta verda,  
de la flor del taronger.  
(Paterna, MFP, 2017)

**72. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla i de la parra,  
de la flor del taronger.  
(Torres Torres, MFP, 2017)

**73. La meua xiqueta és l'ama**

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuereta blanca,  
i (de) la flor del taronger.  
(Orba, CPOP, 2017)

## ***CBT2: EL MEU XIC ÉS L'AMO***

### **1. El meu xiquet serà l'amo**

El meu xiquet serà l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla llimera  
i de la flor del taronger.  
(Balones, MOCPV, 1928)

### **2. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer  
de la figuera de pala  
de la flor de taronger.  
El meu xiquet és l'amo  
com ell no hi ha cap.  
Ni en la Vila ni en Orxeta,  
ni en Relleu ni en Finestrat.  
(Cocentaina, CMFVC, 1950)

### **3. El meu xic és l'amo**

Ai! El meu xic és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la perera ensucrà,  
de la flor del taronger, ah, ah  
(Cocentaina, CMFVC, 1950)

#### **4. El meu xiquet serà l'amo**

El meu xiquet serà l'amo  
del corral i del carrer;  
de la fulla de llimera  
de la flor del taronger.  
(Balones, CMFV14, 1968)

#### **5. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera, la parra,  
de la parra al taronger.  
(Xaló, CMPA, 1974)

#### **6. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
i el meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la gallina fabada (sic),  
de la gallina fabada (sic),  
de la flor del taronger.  
(Teulada, CMPA, 1974)

#### **7. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és el amo.  
El meu xiquet és el amo,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
I dormint se quedarà.

Non, non, xinxet,  
l'ha xafat un carret.

El carret se n'ha anat  
i el xiquet s'ha quedat.

Non, non, non, non,  
el meu xiquet  
Déu que me'l guarde,  
a cavall en un burro  
i el cul a l'aire,

I el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire,  
i el meu xiquet,  
Déu me'l guarde.  
(Massanassa, CMPV, 1980)

### **8. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és el amo  
és l'amo de tot el món.  
“Aixina” diuen les dones  
quan van a fer llenya al forn.

A la meua xiqueta,  
Déu que l'ampare,  
al cavall de la burra  
i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire  
i el cul a l'aire.  
A la meua xiqueta,  
Déu que l'ampare.  
(Foios, CMPV, 1980)

### **9. El meu xiquet és l'amo**

Ay El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
de la flor del taronger.

El meu xiquet és "el" amo,  
sa mare no en té altre,  
se l'emportarà a la fira  
i el baratarà en un altre.

El meu xiquet té soneta,  
soneta i no vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
(Beniarjó, CMPV, 1980)

#### **10. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la perera i pomera  
i la flor del taronger.

Que té? Què té el meu xiquet?  
Què té? Què té que no calla?  
Que li fa mal la panxeta  
de la lleteta que mama.

El meu xiquet és l'amo.  
(Silla, CMPV, 1980)

#### **11. El meu xiquet, ell és l'amo**

El meu xiquet és l'amo.  
El meu xiquet ell és l'amo

del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

De la flor del taronger,  
el meu xiquet ell és l'amo.

Alça l'aleta polleta,  
que et picarà el pollastret  
que la senyora Conxeta  
se casa en el senyoret.

Se casa en el senyoret,  
se casa en el senyoret,  
alça l'aleta polleta,  
que et picarà el pollastret.  
(Albuixec, CMPV, 1980)

## **12. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.

Si s'adorm la meua filla  
sa mare li comprarà  
unes sabates noves,  
que el diumenge estrenarà.

Dorm-te, dorm-te, xiquet guapo,  
que ton pare és a Xeraco,  
i ta mare és a l'horta  
i et durà una lloca torta.

(Bellreguard, CMPV, 1980)

**13. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és “el” amo  
del carrer i del corral,  
de les fulles de la parra  
i la flor del taronjeral.

(Petrés, CMPV, 1980)

**14. El meu xiquet és l’amo**

El meu xiquet és l’amo  
de la casa i el corral,  
de la figuera palera,  
de la flor del taronjar.

(Carpesa, CMPV, 1980)

**15. El meu xiquet és el amo**

I el meu xiquet és el amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

(Moixent, CMPV, 1980)

**16. El meu xic és l’amo**

El meu xic és l’amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i del taronger mitger.

El meu Pepe Ramonet,  
tota la setmana pesca  
i el diumenge de matí,



pareix una rosa fresca.

(Vallés, CMPV, 1980)

### **17. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és el amo,  
és l'amo de tot el món.  
aixina diuen les dones  
quan van a fer llenya al forn.

A la meua xiqueta  
Déu que l'ampare,  
a cavall de la burra  
i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire,  
i a la meua xiqueta  
Déu que l'ampare.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la pomera sucrera  
i de tot el món sencer.

Arriau que te "he visto"  
"anda" que et xafe  
les sinagües en puntes  
que no en tens altres.  
(Foios, VP, 1983)

### **18. El meu xic és l'amo**

El meu xiquet és l'amo

de la casa i el corral,  
de la figuera palera,  
de la flor del taronjar.  
(Carpesa, VP, 1983)

**19. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.  
(Carpesa, VP, 1983)

**20. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.  
(València, VP, 1983)

**21. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és el amo.  
El meu xiquet és el amo  
del corral i del carrer,  
de les gallinetes lloques  
que estan en el galliner.  
(Rocafort, VP, 1988)

**22. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama,  
sa mare no ne té més,  
se n'anirem a la fira  
i en comprarem dos o tres.  
(Atzaneta d'Albaida, FMII, 1988)

### **23. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo,  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

El meu xiquet té soneta,  
té son i s'adormirà,  
i farà una dormideta  
des d'avui "hasta" demà.

Noni noni, el meu xiquet,  
sa mare que li farà,  
li farà una camiseta  
per anar a passejar.

Si s'adorm la meua xica,  
la mare la portarà  
a la fira de València  
i un nino li comprarà.

Si s'adorm la meua filla,  
sa mare li comprarà  
unes sabates noves  
que el diumenge estrenarà.  
(Xàbia, FMII, 1988)

#### **24. El meu xiquet és l'amo**

El meu xic és l'amo  
del corral i del carrer  
de la perera sucrera  
i de la flor del taronger.

Ai, la meua xica és l'ama  
i el meu xic encara li guanya  
entre la xica i el xic  
adornen l'escut d'Espanya.  
(Benigànim, FMII, 1988)

#### **25. El meu Carlos és l'amo**

El meu Carlos és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la rosa,  
de la flor del taronger.

El meu Dani és l'amo,  
sa uela l'adormirà  
i farà una dormideta  
i hasta les cinc de la vespra.

El meu xiquet és l'amo,  
sa uela li comprarà  
una camiseta en randa  
i a festes l'estrenarà.  
(Calp, FMII, 1988)

#### **26. El meu Manolito és l'amo**

El meu Manolito és l'amo  
del corral i del carrer,  
de les fulletes de parra,

de la flor del taronger.

El meu Manolito és l'amo.

(La Vall d'Uixó, CMPC, 1990)

### **27. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo

de tot este carrer,

de son pare i de sa mare,

i de s'auela també.

(Benassal, CPB, 1992)

### **28. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer,

de la fulla de la rosa,

de la flor de l'ametler.

(Benidorm, PSGL, 1995)

### **29. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer,

de la fulla de llimera,

de la flor del taronger.

(Benidorm, PSGL, 1995)

### **30. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és el amo

del corral i del carrer

de la poma i la perera

i la flor del taronger.

El meu xiquet té soneta

sa mare l'adormirà.

Li farà una cançoneta  
que dura d'ací a demà.

No-na, nana, na, na, na  
na, na, na, na, na, na, na  
na, na, na, na, na, na, na.  
(Vila-real, CV, 1998)

### **31. El meu xic, el meu xic**

El meu xic, el meu xic,  
general, general  
arquebisbe, arquebisbe  
cardenal, cardenal.

El meu xic, el meu xic,  
cardenal, cardenal,  
arquebisbe, arquebisbe  
general, general.

El meu xiquet, ell és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de llimera  
i la flor del taronger,  
de la fulla de llimera  
i la flor del taronger.  
(Guadassuar, CMFVG, 2013)

### **32. El meu José Andrés és l'amo**

El meu José Andrés és l'amo  
té son i vol adormir-se  
el iaio li cantarà  
catorze cançons o quinze  
i després s'adormirà

Oh oh oh oh

un xixet l'ha xafat un carret.

(Massanassa, MFP, 2017)

### **33. El meu xic ell és el amo**

Oh,oh,oh

el meu xic ell és el amo

del corral i del carrer

de la figuera i la parra

i la flor del taronger.

(Riola, MFP, 2017)

### **34. El meu xic és l'amo**

El meu xic és l'amo

del carrer i del corral,

de la figuera i la parra

i la flor del taronger.

(Riola, MFP, 2017)

### **35. El meu xiquet és l'amo**

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer

de la llimera i de la parra

i de la flor del taronger.

(Benimodo, MFP, 2017)

### **36. El meu Manolito és l'amo**

El meu Manolito és l'amo

del corral i del carrer,

de les fulletes de parra,

de la flor del taronger.

(Massanassa, MFP, 2017)

### **37. El meu xiquet ell és l'amo**

El meu xiquet ell és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.  
(Gilet, MFP, 2017)

### **38. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és el amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.  
(Aldaia, MFP, 2017)

### **39. El meu xiquet és el amo**

El meu xiquet és el amo  
del corral i del carrer,  
de sa mare i de son pare,  
de la flor del taronger.  
(Almussafes, MFP, 2017)

### ***CBT3: NON-NON***

#### **1. Non, nineta, non, nineta**

Non, nineta, non, nineta  
que li vinga la soneta;  
sa mare l'admirà,  
ni non, ni non, no, nineta.  
(Cocentaina, MOCPV, 1924)

#### **2. Noni, noni, no, nineta**

Noni, noni, no, nineta



que ton pare és a Alacant  
i ta mare és a València  
i et durà un peixet cantant.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

Noni, noni, fes, noneta  
que la mare no té llet,  
la poqueta que tenia  
li la donà al porqueret.

Noni, noni, fes noneta,  
que li vinga la soneta,  
la soneta li vindrà  
el dia que es casarà.  
(Finestrat, MOCPV, 1924)

### **3. Non-non**

No-ni no-ni non nineta  
que li vinga la soneta.  
Si la soneta li ve,  
jo li cantaré molt bé.  
Non-non.

No-ni no-ni non nineta  
que li vinga la soneta.  
La soneta li vindrà,  
sa mare li cantarà:  
non, non, non.

(La Marina, CMT, 1947)

#### **4. No-ni-no, no-ni fes noneta**

No-ni, no-ni, fes noneta  
que la mare no té llet;  
la poqueta que tenia,  
li la donà al porquet.  
(Oliva, CMFVO, 1950)

#### **5. Non-i-non, non-i-non, nineta**

No-ni-no, no-ni-no, nineta,  
que ton pare és a Alacant,  
i ta mare és a València,  
i et durà un peixet cantant,  
i et durà un peixet cantant.  
(Oliva, CMFVO, 1950)

#### **6. Non, nineta, non, nineta**

Non, nineta, non, nineta  
que li vinga la soneta;  
sa mare l'adormirà  
ni-non, ni-non, soneta.  
(Cocentaina, CMFV14, 1968)

#### **7. Non-ni fes noneta**

No-ni, no-ni, fes noneta  
que li vinga la soneta  
la soneta li vindrà  
el dia que es casarà.  
(Gorga, CMFV14, 1968)

#### **8. Non, non, canta sa mare**

Non, non, canta sa mare,  
non, non, fill del meu cor,  
tanca els ullets,

tanca'ls i dorm.

Tanca'ls, tanca'ls,

tanca'ls i dorm,

Tanca'ls, tanca'ls

vida meva,

tanca els ullets,

tanca'ls i dorm,

tanca'ls i dorm.

(Callosa d'en Sarrià, CMPA, 1974)

### **9. Non, non, non, canta la mare**

Non, non, non,

canta la mare,

non, non, non

al seu amor.

Tanca els ullets

vida meva,

Tanca els ullets

i dorm.

Non, non, non, non,

tanca els ullets

vida meva,

tanca'ls i dorm.

Non, non, non, non,

tanca els ullets

i dorm,

Non, non, non, non

(Callosa d'en Sarrià, CMPA, 1974)

### **10. Noni, non, nineta**

Non i non nineta,

el pobre xiquet,

doneu-li sopetes  
que està malaltet.

Doneu-li sopetes  
que està malaltet.

(Benimantell, CMPA, 1974)

### **11. Noni, noninetes**

Noni, noninetes,  
la pobra xiqueta,  
doneu-li sopetes  
que està malalteta.

(Callosa d'en Sarrià, CMPA, 1974)

### **12. Noni, nonineta**

Noni, noniteta  
que li vinga la soneta.

(Benifallim, CMPA, 1974)

### **13. Non, non xiquet**

Non, non, xiquet,  
ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i camina coixet.

(Llanera de Ranes, CMPV, 1980)

### **14. Non, non, xuxet**

Non, non, xuxet  
l'ha xafat un carret  
la punteta del rabet.

Non, non, xuxet.

(Betxí, VP, 1983)

### **15. No-no**

No-no xiquet,  
s'ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i ara va coixet.

(València, VP, 1983)

### **16. Non-non**

Non, non, xiquet,  
ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i ara està coixet.

(Xulilla, VP, 1983)

### **17. Non, non**

Non, non, “chuchet”  
l'ha chafat el carret,  
la punteta del rabet.  
Non, non, “chuchet”

Adorm-te nineta,  
adorm-te tin son;  
en la cadireta  
te faré non-non

(Betxí, VP, 1983)

### **18. Non, non, non, canta la mare**

Non, non, non, canta la mare,  
non, non, non, fill del meu cor.  
Tanca els ulls, vida meua!  
Tanca els ulls, tanca'ls i dorm.

(València, CPV20, 1987)

### **19. Noni, nonineta**

Noni, nonineta  
que li vinga la coneta.  
La soneta li vindrà  
i el xiquet s'adormirà.

Dorm-te, dorm-te, bon infant,  
que ta mare és a Alacant  
i et durà una cassoleta  
pleneta d'arròs amb carn.  
(Indet. MM, 1988)

### **20. Noni-noni**

Noni, noni, el meu infant  
que ton pare és a Alacant  
i ta mare és al molí  
a baixar coques amb vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te  
m'has dit que no m'has volgut.

Este xiquet té soneta,  
molt prompte se'n va a dormir,  
ja té un ullet tancat  
i l'altre no el pot obrir.  
(Beniarbeig, FMII, 1988)

### **21. Non-non**

Non, xuxet  
t'ha xafat el carret

la punteta del rabet.

(Borriol, FMII, 1988)

## **22. Non, non, xinxet**

Non, non xixet,

ha caigut un banquet,

s'ha trencat la cameta

i ara va coixet;

Tomateta i pimentó,

per les mares, xocolate,

i pels pares un bastó.

(Almenara, CMPC, 1990)

## **23. Non-non, xixet**

Non-non xixet

ha caigut un baquet

s'ha trencat la cameta

i ara va coixet. Non... non...

(Xirivella, RCDX, 1993)

## **24. El meu xiquet**

El meu xiquet

ha caigut un baquet,

s'ha trencat la cameta

i ara va coixet.

(Benidorm, PSGT, 1995)

## **25. Noni-noni, noninetes**

Noni-noni, noninetes

que ton pare és a Alacant.

I ta mare és a València

i et durà un peixet cantant

(Sant Vicent del Raspeig, CPTSVR, 1995)

**26. Noni, noni, noni, neta**

Noni, noni, noni, neta

que li vinga la soneta;

la soneta li vindrà,

sa mare li cantarà.

Noni, noni, noni nineta

Que li vinga la soneta,

Si la soneta ve,

jo li cantaré molt bé.

Non, non, non...

Noni, noni, noni neta

que li vinga la soneta,

si la soneta ve,

jo que bé l'adormiré.

(Altea, PSGL, 1995)

**27. Oh nineta! Oh nineta!**

Oh nineta! Oh nineta!

Que li fa mal la soneta

la soneta li vindrà

i la xiqueta s'adormirà.

(La Marina, Saba vella, SV, 1995)

**28. Noni-noni, noninetes**

Noni-noni, noninetes

que li farem al xiquet?

Calcetes i sabatetes

i un brial amb cambuixets.

(Sant Vicent del Raspeig, CPTSVR, 1995)



### **29. Non-non**

Xuxet

ha xafat

el carret

la punteta

del rabet.

Non, non,

non, non.

(Vila-real, CPVR, 1997)

### **30. Non, non, xuxet**

Non, non, xuxet

que ha xafat un carret

la punteta del rabet,

i ara va coixet.

(Vila-real, CV, 1998)

### **31. Non-non xiquet**

Non-non xiquet

que ha xafat al gatet

la punteta del rabet.

Non-non xiquet.

(Vila-real, CV, 1998)

### **32. Noni-noni fes noneta**

Noni noni fes noneta

que li vinga la soneta

la soneta li vindrà

el dia que es casarà

(Alcàsser, ASM, 2004 )

### **33. Noni, noni, noni, neta.**

Noni, noni, noni, neta

que li vinga la soneta.

Si la soneta li ve

jo li cantaré molt bé.

Non, non.

(Callosa d'en Sarrià, CPOP, 2014)

### **34. Nino xixet**

Nino xixet

ha caigut un baquet,

s'ha trencat la cameta,

s'ha quedat coixet.

(Alcúdia de Crespins, MFP, 2017)

### **35. Non non xinxet**

Non non xinxet

ha xafat el carret

al gosset de pepet

oh oh, oh oh.

(Almussafes, MFP, 2017)

### **36. Ah ah ah xiquet**

Ah ah ah xiquet

ha caigut un baquet

s'ha trencat la cameta

s'ha quedat coixet.

(Paterna, MFP, 2017)

### **37. Non-non, xixet**

No, non, xixet

l'ha xafat un carret,

li ha trencat la cameta

i l'ha deixat coixet,

pobre xiquet!

(Sueca, CSR, 2017)

***CBT4: LA MEUA XICA ÉS GUAPA / EL MEU XIQUET ÉS GUAPO***

**1. Juan Jesús és lo més guapo**

Juan Jesús és lo més guapo.

Quan lo miren a la llum

pareix una poma roja

collida lo mes de juny.

(Benicarló, FMT, 1947)

**2. Sebastián és lo més guapo**

Sebastián és lo més guapo,

tots lo miren a la llum.

Pareix una mançaneta

collida lo mes de juny.

(Vinaròs, FMT, 1948)

**3. Manolito és lo més guapo**

Manolito és lo més guapo,

sa mare l'astima molt,

l'hi fa una cassoleta

pleneta d'arròs al forn.

(Vinaròs, FMT, 1948)

**4. La meua Pepica és guapa**

La meua Pepica és guapa.

Sa mare que li farà?

Una mantellina “en velo”

per al dia que es casarà.

(Cocentaina, CMFV14, 1968)

**5. La meva xiqueta plora**

La meva xiqueta plora,  
perquè vol un vestit nou  
i sa mare la consola,  
en una verga de bou.  
(Aguas de Busot, CMPA, 1974)

### **6. La meva xiqueta és guapa**

La meva xiqueta és guapa,  
la meva xiqueta és guapa,  
com ella no n'hi ha cap.  
Com ella no n'hi ha cap.

“Ni'n” la Vila ni'n Orcheta,  
“Ni'n” la Vila ni'n Orcheta,  
ai! Ni en Relleu  
“ni'n” Finestrat.  
(Famorca, CMPA, 1974)

### **7. En aigües no n'hi ha cap**

Senyores la meva xica  
en aigües no n'hi ha cap.  
Ni en Orcheta ni en la Vila,  
ni en Relleu, ni en Finestrat.  
(Aguas de Busot, CMPA, 1974)

### **8. El meu xiquet és un home**

El meu xiquet és un home,  
sa mare l'admirà,  
li farà una camiseta  
i ell se la posarà.  
(Llíber, CMPA, 1974)

### **9. El meu xiquet és un home**

El meu xiquet és un home,  
sa mare l'adormirà.  
Li farà una camiseta  
per a quan l'acurtarà.  
(Teulada, CMPA, 1974)

### **10. El meu Enriquet és guapo**

El meu Enriquet és guapo  
i fa goig al mig de la plaça,  
en el sombrero al cap  
tot son ramellets de plata.

El meu Enriquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.  
(Vergel, CMPA, 1974)

### **11. El meu xic és molt bonico**

El meu xiquet és molt bonico,  
la meua xica li guanya,  
el meu xic i la meua xica  
se'n porten la flor de Palma.  
(Palma de Gandia, CMPV, 1980)

### **12. El meu xic què guapo és**

El meu xic què guapo és,  
me l'han donat sense diners.  
El meu xic s'adormirà  
i en una dormida passarà la vespra.

Ja plora el xic  
perquè diu que li han furatat

la trompa i el fil  
que son pare li ha comprat.

Torneu-li la trompa al xic  
que li costa molts diners  
que li l'ha comprat son pare  
i sa mare no sap res.

(Benifairó de la Valldigna, FMII, 1988)

### **13. El meu xiquet és el més pito**

El meu xiquet és el més pito  
tots el miren a la llum  
pareix una poma roja  
collida lo mes de juny.

(Benassal, CPB, 1992)

### **14. La meua xica és molt guapa**

La meua xica és molt guapa  
com ella no n'hi ha cap,  
ni a Polop ni a la Nucia  
ni a terme de Finestrat.

(Benidorm, PSGl, 1995)

### **15. El meu xiquet és un home**

El meu xiquet és un home  
i com ell no n'hi ha cap,  
ni en Tàrbena ni en Bolulla  
ni per tot el Maestrat.

(Benidorm, PSGl, 1995)

### **16. A la meua regalada**

A la meua regalada  
no li agraden els llicsons,

li comprarem cansalada  
i li farem botifarrons  
(Callosa d'en Sarrià, PSGL, 1995)

### **17. La meua xiqueta és**

La meua xiqueta és  
de la flor de la perera,  
capoll d'enmig del roser,  
clavell de clavellinera.  
(Sant Vicent del Raspeig, CPTSVR, 1996)

### **18. La meua xica és bonica**

La meua xica és bonica  
és bonica sense peròs,  
el xic que la vulga a ella  
s'haurà de llevar el sombrero.

La meua xica té son,  
té soneta i dormirà  
i farà una dormideta  
hasta que es despertarà.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
de la flor del taronger.  
(Tavernes de la Valldigna, TMV, 2006)

### **19. El meu xic és molt bonico**

El meu xic és molt bonico,  
la meua xica li guanya,  
el meu xic i la meua xica  
s'emporten la flor de la Palma.

(Palma de Gandia, VP, 2006)

## **20. El meu xiquet és un home**

El meu xiquet és un home

que fa goig en una plaça.

Porta el sombrero a lo curro

i la camisa planxà(da).

(Mutxamel, CPOP, 2014)

## ***CBT5: EL MEU XIQUET TÉ SONETA / LA MEUA XICA TÉ SONETA***

### **1. La meua xica té son**

La meua xica té son

sa mare l'adormirà;

li farà una caroteta

per anar a passejar.

(Cocentaina, MOCPV, 1924)

### **2. El meu fill s'adormirà**

El meu fill s'adormirà

si no plorarara de son;

sa mareta el vel·laria,

mentres el dimoni dorm.

(Cocentaina, MOCPC, 1924)

### **3. El meu xiquet té soneta**

El meu xiquet té soneta

i el meu xiquet té soneta.

La mare l'adormirà

cantarà una cançoneta,

cantarà una cançoneta

per a quant s'adormi.

(Elx, FMT, 1944)



#### **4. La meua xiqueta**

La meua xiqueta  
vol lluna i vol sol  
i jo faig un eclipse  
i apague el cresol.  
I apague el cresol.  
(Indet. CPA, 1947)

#### **5. El meu xiquet que té son**

El meu xiquet que té son,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà,  
sa mare li cantarà,  
catorze cançons o quinze.  
(Oliva, CMFV11, 1950)

#### **6. El meu fill s'adormirà**

El meu fill s'adormirà  
si nó plorarà de son;  
sa mareta el vetlaria  
mentres el dimoni dorm.  
(Oliva, CMFVO, 1950)

#### **7. El meu xiquet te son**

El meu xiquet te son,  
te son i farà nonetes;  
sa mare li cantarà  
més de quinze cançonetes.  
(Agres, CMFV10, 1960)

#### **8. El meu xiquet té soneta**

El meu xiquet té soneta,

molt prompte s'adormirà  
que sa mare li durà  
una cosa d'Adzaneta  
(Agres, CMFV10, 1960)

### **9. La meua xica té son**

La meua xica té son;  
té son i vol adormir-se;  
sa mare li cantarà  
catorze canons o quinze  
(Bèlgida, CMFV12, 1968)

### **10. Nana**

Aaaa!  
El meu xiquet té soneta,  
sa mare l'adormirà,  
i farà una dormideta  
que dure de hui a demà.  
El meu xiquet té soneta.  
Ah! Ah! Ah!  
(Antologia folklore musical de España, 1970)

### **11. El meu xiquet té soneta**

El meu xiquet té soneta.  
El meu xiquet té soneta,  
sa mare l'adormirà.

Perquè té morrets de sucre,  
perquè té morrets de sucre  
i boqueta de diamant.  
(Senija, CMPA, 1974)

### **12. La meua xica té son**

La meua xica te son,  
té son i vol adormir-se.

A la meua xiqueta  
té careta de son  
la boqueta de sucre  
i els llaviets de fessol.

A la meua xiqueta,  
té careta de son.  
“S’agüela” li cantarà,  
catorze cançons o quinze.  
(Benimodo, CMPV, 1980)

### **13. El meu Lucas té soneta**

El meu Lucas té soneta  
la uela l’adormirà  
i el gitarà a la cuneta  
i allí ell descansarà.

Marieta, Marieta  
no té les menjaràs totes  
que la mare té la clau  
de la caixa de les coques.  
(Callosa d’en Sarrià, FMII, 1988)

### **14. El meu xiquet s’ha enutjat**

El meu xiquet s’ha enutjat,  
el meu xiquet s’ha enutjat,  
la mare de Déu que el guie!

Ja no vol tornar a casa  
perquè té por que l’envie.

El meu xiquet s'ha enutjat.

(Moncofa, CMPC, 1990)

### **15. El meu xiquet té soneta**

El meu xiquet té soneta

té son i vol adormir-se

i son pare és campaner

i li tocarà les quinze.

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer,

de la fulla de la parra

i la flor del taronger.

El meu xiquet és el amo

i sa mare no en té altre,

se l'endurà a fira d'Onda

a baratar-lo en un altre.

(Vila-real, CV, 1998)

### **16. El meu xiquet que té son**

El meu xiquet que té son,

té son i vol adormir-se

sa mare li cantarà

catorze cançons o quinze.

I el meu xiquet ja s'adorm,

ja s'adorm, ja s'adorm.

(La Nucia, CPOP, 2014)

### **17. La meua xica té son**

La meua xica té son,

té son i vol adormir-se.

Sa mare li cantarà

catorze cançons o quinze  
(Aldaia, MFP, 2017)

### **18. El meu xiquet té soneta**

El meu xiquet té soneta  
sa mare l'adormirà  
i farà una dormideta  
que dure d'ací a demà.

El meu xic està malet,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.

Adorm-te infant, adorm-te.  
Que demà també és nadal  
i anirem a vore el niño  
que ha nascut en el portal.  
(Almussafes, MFP, 2017)

### **19. La meua xiqueta té**

La meua xiqueta té  
un son que li penja al monyo,  
son pare li cantarà  
catorze cançons o quinze.

A la meua xiqueta,  
Déu que me la guarde,  
al cavall d'una burra  
i el cul a l'aire.  
(Albal, MFP, 2017)

## ***CBT6: DORM-TE BON INFANT***

### **1. Dor-te, dor-te**

Dor-te, dor-te,  
dor-te, dor-te bon infant  
que ta mare és a Alacant.

I ton pare  
i ton pare és al molí  
i et durà  
i et durà sopes en vi.  
(Cocentaina, CCJS, 1923)

### **2. Dor-te, dor-te, bon infant**

Dor-te, dor-te, bon infant  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí

i et durà una sopa en vi.  
I una camiseta nova,  
i el rei del cel que t'adorga.  
(Millena, MOCPC, 1924)

### **3. Adorte polit infant**

Adorte, polit infant  
que ton pare és a l'Alcora,  
a dur-te fulles de rosa  
per a adornar-te la boda.

Per a adornar-te la boda  
adorte polit infant.  
Ai! Quin tronc, quin tronc  
Ai! Quin ascla.  
Ai!quin tronc, quin tronc  
de carrasca.

(Alcora, FMT, 1950)

#### **4. Adorte polit infant**

Adorte, polit infant  
que ton pare és a l'Alcora,  
a dur-te fulles de rosa  
per a adornar-te la boda.  
Este xiquet ell té son,  
vol fer una dormideta,  
el pare Antoni li diu:  
“juem a la ventureta”.

(Alcora, FMT, 1950)

#### **5. Dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
a fer-te sopes en vi,  
a fer-te sopes en vi.

(Murla, CMFV3, 1951)

#### **6. Dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant,  
que la mare és a Alacant,  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi.

(Cocentaina, CMFV14, 1968)

#### **7. Dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare és aAlacant  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi.

(Cocentaina, CMFV14, 1968)

### **8. Dorm-te, dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant,  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi  
i una camiseta nova  
i el rei del cel que t'adorga.

(Millena, CMFV14, 1968)

### **9. Dorm-te, dorm-te, bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare està en Alacant,  
i ton pare en el molí  
i et farà sopetes en vi.

(Banyeres, CMPA, 1974)

### **10. Dorm-te, dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant,  
que te mare és a Alacant  
i ton pare és al molí,  
a pastar coques i vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te,  
m'han dit que no m'has vullgut.

(Beniarbeig, CMPA, 1974)

### **11. Dorm-te, dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare esta en Alacant.



I ton pare en el molí  
i et farà sopetes en vi.  
(Banyeres, VP, 1983)

### **12. Dorm-te dorm-te bon infant**

Dorm-te dorm-te bon infant,  
que ta mare es Alacant,  
i ton pare és al molí  
a pastar coques al vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc  
sens anar a demanar-te,  
m'han dit que no m'has vullgut.  
(Beniarbeig, VP, 1983)

### **13. Adorm-te, adorm-te, bon infant**

Adorm-te, adorm-te, bon infant,  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
a pastar coques al vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te,  
m'han dit que no m'has volgut.  
(Beniarbeig, SV, 1994)

### **14. Dorm-te, dorm-te bon infant**

Dorm-te, dorm-te bon infant,  
que ton pare està a Alacant,  
i ta mare està al molí.  
Portarà una coca an panses

i un trago de vi.

(Xàbia, CPOP, 2011)

### ***CBT7: MARETA, MARETA***

#### **1. Mareta, mareta**

Mareta, mareta,  
no em faces plorar,  
compra'm la nineta  
que avui és el meu sant.

Que tinga la nina  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

Marieta, Marieta,  
jo et cantaré  
una cançoneta  
que t'adormiré.

Dorm-te neneta,  
dorm si tens son.  
Dorm-te neneta,  
dorm si tens son.

(Aguas de Busot, CMPA, 1974)

#### **2. Mareta, mareta**

Mareta, mareta,  
hui que és el meu sant,  
compra'm la nineta  
no em faces plorar.

Que tinga la nina  
bonicos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I en tanta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
que a penes diré.

“Adorm-te” nineta,  
dorm si tens son.  
“Adorm-te” enseguida  
non, non, non, non.  
(Benimodo, CMPV, 1980)

### **3. Esta nit, mareta**

Esta nit, mareta,  
jo he ensomniat  
que una nineta  
m'havies comprat.

Tenia la nina  
molt negres els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

En molta alegria  
jo li cantava  
i en una cadira  
jo l'engronsava.

Adorm-te, nineta,

adorm-te, tin son,  
adrom-te, nineta  
non, non, no, no, non.  
(Betxí, VP, 1983)

#### **4. Mareta, mareta**

Mareta, mareta,  
tu que me vols tant  
compra'm una nina  
hui que és el meu sant.

Que tinga la nina  
bonicos els ulls  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls

Si bé tu me la compres,  
jo li cantaré  
una cançoneta  
perquè dorma.  
(Vila-real, CV, 1998)

#### **5. Mareta, mareta**

Mareta, mareta,  
anit vaig somiar  
que una nineta  
em vaes comprar,

La nina tenia  
“bonicos” els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.  
Noneta

Dorm-te, nineta  
si tens son;  
Dorm-te, nineta,  
dorm, dorm, dorm.

Dorm-te, nineta,  
si tens son;  
dorm-te nineta,  
dorm, dorm, dorm.

La meua nineta,  
ella té soneta  
i sa mare la dormirà  
i li comprarà una coseta  
pal dia que es casarà.

La meua nineta  
ella és reineta  
del casal i del carrer,  
de la perera ensucrada,  
de la flor del llidoner.

La meua nineta  
ja està adormideta,  
i els seus somnis li parlaran  
d'àngels i dolces aventures  
per tota l'eternitat.  
(Vila-real, CV, 1998)

## **6. Mareta, mareta**

Mareta, mareta,  
ahir vaig somiar,

que una nineta  
m'havies comprat.  
Tenia la nina  
bonicos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.  
Dorm-te, nineta,  
dorm si tens son.  
(Rafelcofer, TRM, 1999)

### **7. Mareta, mareta**

Mareta, mareta  
anit vaig somiar  
que tu una nineta  
m'havies comprat.

Tenia la nina  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I amb molta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
perquè dorma bé.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te nineta,  
non, non, non, non

Después mareta,  
m'he despertat,

i jo la nineta  
no la he trobat.

Mareta, mareta  
ja que em veus plorar,  
copra'm la nineta  
hui que és el meu sant

Que tinga la nina  
hermosos els ulls  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I amb molta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
perquè dorma bé.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te nineta,  
non, non, non, non  
(Alcàsser, ASM, 2004)

### **8. Mareta, mareta**

Mareta, mareta  
ahir vaig sommiar,  
que una nineta  
em vares comprar.  
La nina tenia  
bonicos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

La cara molt fina  
bonicos els ulls.  
(Sueca, CSR, 2006)

### **9. Mareta, mareta ahir vaig somiar**

Mareta, mareta ahir vaig somiar  
que una nineta em vares comprar.  
Tenia la nina formosos els ulls,  
la cara molt fina i els cabells molt rulls,  
tenia la nina formosos els ulls,  
la cara molt fina i els cabells molt rulls.  
Tenia la nina formosos els ulls,  
la cara molt fina i els cabells molt rulls.  
(Sella, CPOP, 2009)

### **10. Mareta, mareta**

Mareta, mareta, ani(t) vais somia(r)  
en una nineta bonica i templà.  
La nina tenia bonicos e(l)s ull(s)  
la cara mol(t) fina i al monyo mol(t) rull.  
Jo la pentinava  
la nina plorava  
plorava, plorava perquè tenia son.  
(Dènia, CPOP, 2014)

### **11. Mareta, mareta**

Mareta, mareta, anit vai(g) somniar,  
que una nineta m'havies comprat.  
La nina tenia bonics el(s) seus ull(s),  
la cara molt fina i els cabells molt rulls.  
La nina plorava perquè tenia son,  
i jo la dormia, tilín, tilindron...  
(Sant Vicent de Raspeig, CPOP, 2014)



## **12. Mareta, mareta**

Mareta, mareta  
anit vaig somiar  
que una nineta  
me vaes comprar

i jo l'abraçava  
i jo l'adormia  
i jo la besava  
mentres jo li dia  
(Xàtiva MFP, 2017)

## ***CBT8: CICLE RELIGIÓS***

### **1. Santa Quitèria plorava**

Santa Quitèria plorava  
a la vora del sequiol,  
Sant Josep la consolava  
en una fulla de col.

Ay! Quiterieta  
por ti me muero.  
(Vinaròs, FMT, 1948)

### **2. Santa Quitèria plorava**

Santa Quitèria plorava  
a la vora del sequiol  
Sant josep la consolava  
en una fulla de col.

Les campanes de la ermita  
tres dies que'n van al vol

que'n fa la pobra Sastiana  
que'l novio ja no la vol.  
(Vinaròs, FMT, 1948)

### **3. El bon Jesuset**

El bon Jesuset  
està malaltet,  
el volen sangrar  
en un pesebret.

Les bones senyores  
empomem la sang,  
Les bones beates  
es queden en blanc.  
(Ontinyent, CMFV1, 1950)

### **4. Jesuset de les monges**

Jesuset de les monges  
no té dentetes  
i la mare priora  
li farà sopetes  
(Parcent, CMFV3, 1951)

### **5. Jesuset demana pa**

Jesuset demana pa,  
sa mare diu que no en té,  
Sant Josep se'n va a la plaça  
i li compra un borreguet.  
Ai! Fill del meu cor!  
fill de la meva vida,  
"jo's" donaria tot el cor  
i la meva vida.  
(La Vila Joiosa, CMPA, 1974)

## **6. Sant Josep va a buscar foc**

Sant Josep va a buscar foc  
i quan ve diu que no en troba;  
ha parit la seua esposa  
un infant; i tan florit  
tan florit com una rosa;

La marquesa li fa el llit  
enramat de violetes;  
Sant Josep pinta casquetes  
i convida a les mongetes;  
les mongetes de la Seu  
de la Seu de Malaenes  
ballaren les tarantenes.

Tots els peixos de la mar  
se n'ixqueren a ballar,  
hasta el més xicorrotet  
que ballava més poquet,  
l'agarrí de la cueta  
me l'emportí a Tortoseta.

De Tortoseta al Mercat;  
allí havia un pobre gat  
menjant xufes i torrat  
i un porc que guardava vinyes  
arre, arre, burrutxet!

Que allí venen bous i vaques  
i gallines en sabates;  
i bous en capurrutxets  
i una lloca en tres pollets.

Els pollets feen: piu-piu!

i la lloca fea: coc-coc!

i la tiraren al foc.

(Lliria i Benissanó, PSGL, 1995)

### **7. La Mare de Déu**

La Mare de Déu

quan era xiqueta

anava a costura

amb una cistelleta.

La mestra li dia:

-Senyora Maria,

quina randa fa?

Qui li cosirà?

-La primera xiqueta

que li agafe la mà.

(Vinaròs, CCV, 1997)

### **8. La mare de Déu**

La mare de Déu

vol molt als xiquets,

que són cregudets

i no fan parlar.

Tots els bons xiquets

al cel aniran,

i allí menjaran

coquetes de mel.

I els que són malets

i donen mal any,

les coques de mel

no les tastaran.

(Guadassuar, CMFV4TP, 2013)

### **9. A la meua xiqueta**

A la meua xiqueta,

Déu que l'ampare,

a cavall de la burra

i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,

i el cul a l'aire,

A la meua xiqueta

Déu que l'ampare.

(Foios, VP, 1983)

### ***CBT9: ADORM-TE NINETA***

#### **1. Adorm-te, nineta**

Adorm-te, nineta,

adorm si tens son;

adorm-te enseguida,

adorm-te, non-non.

-mareta, mareta,

jo quant he plorat

en una nineta

que em vaes comprar;

jo quan l'engronsava,

aixina li dia:

-adorm-te nineta;

adorm-te enseguida.

(Cocentaina, MOCPC, 1924)

## **2. Adorte nineta**

Adorte nineta,  
adorte tinc son,  
en la cadireta  
te faré non-non.

La nina tenia  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.

Non-non xuxet  
la xafat el carret  
la punteta del rabet.

Non-non xuxet  
s'ha menjat el gatet  
les sopetes i els fideuets.  
(Betxí, FMT, 1950)

## **3. Adorm-te nineta**

“Adorm-te” nineta,  
“adorm” si tens son;  
“adorm-te” en seguida,  
“adorm-te”, non-non.  
(Cocentaina, CMFV14, 1968)

## **4. Dorm-te nineta**

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son,  
dorm-te boniqueta,  
dorm, dorm, dorm.

La nina tenia  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son  
que eres xicoteta  
i una cançoneta  
et cantarà el meu cor.

(Almudaina, CMPA, 1974)

### **5. Adorm-te nineta**

Non, non, “xuxet”,  
l’ha xafat el carret,  
la punteta del rabet.  
Non, non, xuxet.

“Adorm-te” nineta  
“Adorm-te” tin son,  
en la cadireta  
te faré non, non.

(Betxí, CMPC, 1990)

### **6. Dormi-te nineta**

Dormi-te nineta  
dorm si tens son  
dormi-te nineta  
non non non non.

(Almussafes, MFP, 2017)

## ***CBT10: AGULLETA I FIL***

### **1. Agulleta i fil**

Agulleta i fil

vol la filla meua

per poder cosir

la soneta seua.

Ai! Quin aguller!

Ai! Quina bagueta!

Ja tanca els ullets

la meua filleta

Na... na... na...na.

(València, CPA, 1947)

### **2. Agulleta i fil**

Agulleta i fil

vol la filla meua,

per poder cosir

la soneta seua.

Quin aguller!

Quina bagueta!

Ja tanca els ullets

la meua xiqueta.

(València, CMPV, 1980)

### **3. Agulleta i fil**

Agulleta i fil

vol la xica meua,

per poder cosir

la soneta seua.

Ay, quin aguller,

Ay, quina caixeta,



Que ja s'ha adormit  
la meua xiqueta.  
(València, VP, 1983)

#### **4. Agulleta i fil**

Agulleta i fil  
vol la filla meua,  
per poder cosir  
la soneta seua.  
Ai quin aguller,  
ai quina bagueta.  
Ja tanca els ullets  
la meua xiqueta.  
(Callosa d'en Sarrià, CPOP, 2008)

#### **5. Agulleta i fil**

Agulleta i fil  
vol la filla meua,  
per poder cosir  
la soneta seua.

Ai! Quin aguller,  
ai! Quina bagueta,  
Ja tanca els ullets  
la meua xiqueta.  
(Alcoi, CPOP, 2012)

### ***CBT11: SON, SONETA***

#### **1. Son Soneta**

Son soneta vine ací,  
posa el cabet al coixí,  
si la son soneta ve,

Jo també m'adormiré.

Non, non, non.

(Sant Mateu, FMT, 1948)

## **2. Son, soneta vine ací**

Son, soneta vine ací

a la voreta del coixí.

(Xert, FMT, 1948)

## **3. Son, soneta, vine, vine**

Son, soneta, vine, vine

a la vora del coixí

i s'adormirà el xiquet

que no se pot adormir.

(Benassal, CPB, 1992)

## **4. Son son, vine, vine**

Son son, vine, vine.

Son, son, vine, vine, vaig.

Son, son, jo m'adormiria.

Son, son, jo m'adormiré.

(Teulada, SV, 1994)

## **5. Son, son, son, vine**

Son, son, son, vine

vine, vine, son, son

son vine que tinc son.

si la son vinguera

jo m'adormiria

però com no vé

no m'adormiré.

(Vila-real, CV, 1998)

**CBT12: SERRA, SERRA**

**1. Serra, serrador**

Serra, serrador,  
la majora ve del forn,  
amb un raïm de castanyes  
i amb un altre d'avellanes.

La majora em donarà  
de sopetes i de pa,  
i de pa del tallador  
serra, serrador.

(Novelda, ER, 1973)

**2. Serra, serra, molinet**

Serra, serra, molinet,  
que la mare no té llet.

La majora li'n darà  
de sopetes i de pa.

Serra, serra, ja està en terra.

(Benimantell, CMPA, 1974)

**3. Serra, serra, molinet**

Serra, serra molinet,  
la cabreta no té llet,  
la miqueta que tenia  
se l'ha mamat el borreguet.

(Callosa d'en Sarrià, CMPA, 1974)

**4. Serra, Serra**

Serra, serra borreguet  
que la mare no té llet.

Una poca que tenia'l  
borreguet la bebia

(se grita y se sacude al niño para estimular su risa)

Serra, serra!

(Canals, FMT, 1994)

### ***CBT13: LA MEUA MARIA***

#### **1. La meua Maria Rita**

La meua Maria Rita  
sempre porta mocador;  
en l'hivern per la moquita  
i en l'estiu per la calor.

(Oliva, CMFV14, 1968)

#### **2. La meva Maria Amparo**

Les tetes són marietes  
són xicotetes.  
Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

La meva Maria Amparo  
sempre porta mocador.  
Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

En l'hivern per la moquita  
i en l'estiu per la calor.

Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

(Confrides, CMPA, 1974)

### **3. La meua Marieta**

La meua Marieta  
quan la mire en la llum  
pareix una poma cigra  
collida en el mes de juny.

La meua Marieta  
sa mare que li farà  
i una bata ben bonica  
i ella se la posarà.

La meua Marieta  
sa mare no en té altra,  
se l'endurà a la fira  
la baratarà en un altra.

La meua Marieta  
que en Callosa no n'hi han  
de tan guapetes com ella  
no n'hi han ni n'hi hauran.

La meua Marieta  
és la més guapa del poble  
per allí per on va ella  
tots els fadrins li fan rotgle.  
(Callosa d'en Sarrià, FMII, 1986)

### ***CBT14: A LA LE LI TA, LI TA***

#### **1. A la le li ta li ta**

A la le li ta,  
soparé i et gitaré,

deixaré la llum encesa,  
per si de cas el meu Jaume ve.  
(Rotglà, CMPV, 1980)

## **2. A la li la que ve Toni**

A la li la que ve Toni,  
a la li la que ve Toni,  
a la li la que ya ve.

A la li la que es un home,  
a la li la que es un home,  
que va per tots els carrers.

Preguntant de casa en casa,  
cercant al xiquet que plora.  
(Cocentaina, VP, 1983)

## **3. A la li la que ve Toni**

A la li la que ve Toni,  
a la li la que ve Toni  
a la li la que ja ve.

A la li la que es un home,  
a la li la que es un home  
que va per tots els carrers.  
(Castelló de Rugat, VP, 1983)

## ***CBT15: SI S'ADORM LA MEUA FILLA***

### **1. Si s'adorm la meua filla**

Si s'adorm la meua filla  
sa mare l'adormirà,  
unes sabatetes noves

que el diumenge estrenarà.

(València, CPA, 1947)

## **2. Si s'adorm la meua xica**

Si s'adorm la meua xica.

Si s'adorm la meua xica,

“l'agüela” li portarà

a la fira de València

i un nino li comprarà.

(Foios, CMPV, 1980)

## **3. Si s'adorm la meua filla**

Si s'adorm la meua filla

sa mare li comprarà

unes sabatetes noves

que el diumenge estrenarà.

(València, VP, 1983)

## ***CBT16: TOMATETA I PIMENTÓ***

### **1. Tomateta i pimentó**

Tomateta i pimentó

“pa” les dones xocolate

i per als homes

un bastó.

(Alcàsser, CMPV, 1980)

### **2. Tomateta i pimentó**

Oh, oh, tomateta i pimentó

“pa” les dones xocolate

i “pa” els homes un bastó.

Oh, oh, oh, oh.

(Foios, VP, 1983)

### **3. Tomateta i pimentó**

Oh! Oh! Oh!

Tomateta i pimentó,  
pa les dones xocolate  
i pals homens un bastó.

Oh! Oh! Oh!

Mis mixinetes,  
toca dormetes,  
toca-les tu  
que són xicotetes.

Oh! Oh! Oh!

tomateta i pimentó  
pa les dones xocolate  
i pals homens un bastó.

Oh, oh oh.

(Alcàsser, ASM, 2004 )

### ***CBT17: DORM-TE NEN HERMÓS***

#### **1. Dorm-te nen hermós**

Dorm-te nen hermós  
de pit amorós.

Les teues ungetes  
me rasquen el cor  
i me fan festetes.

(Murla, CMFV3, 1951)

#### **2. Dorm-te nen hermós**

Dorm-te nen hermós  
de pit amorós.



Les teues ungetes  
me rasquen el cor  
i me fan festetes.

Dorm-te nen hermós,  
un nasset tan fi,  
per a oldre roses  
un bon serafi.

Dorm-te, nen hermós,  
quins ulls tan galans!  
Vagen per on vagen,  
sempre estan mirant.  
(Cocentaina, CMFV3TE, 1998)

### ***CBT18: PALOMETES DEL CEL***

#### **1. Palometes del cel: deballeu (sic)**

Palometes del cel: deballeu (sic)  
que el meu xiquet te son,  
non-non-non  
non-non-non,  
tanca els ullets i dorm.

Tanca els ullets vida meua,  
tanca els ullets, tanca els ullets,  
tanca els ullets i dorm.  
Non, no, non,  
tanca els ullets i dorm.  
(Agres, CMFV10, 1960)

#### **2. Palometes del cel**

Palometes en què treballeu

que el meu xiquet té son,  
no,no, non; no, no, non.  
Tanca els ulls i dorm.  
Non, no, non, non, non, non,  
tanca els ulls i dorm.  
(Agres, CPOP, 2008)

### ***CBT19: NANA***

#### **1.Nana, nana, naneta**

Nana, nana, naneta.  
cara de cel,  
queda-te dormideta  
que jo te cuide.  
Ai, que bonica.  
(Agost, CPOP, 2008)

#### **2. Nana naneta naneta nana**

Nana naneta naneta nana  
ja li canta sa mare  
pa que ell s'adorga.

Fill de la meua vida  
quan els ulls tanques  
dos palometes negres  
pleguen les ales.  
Hasta que a la llum vola  
la gent somia  
i de color de rosa  
el sol eixia.

Nana naneta, nana  
i amb el cant de sa mare

la veu s'apaga.

(Artesa, MFP, 2017)

***CBT20: ARRIAU, ARRIAU***

**1. Arriau que te cau**

Arriau, que te cau!

Alça que em xafes!

Les sinagües en punta

que no en tinc altres.

Que no en tinc altres!

Que no en tinc altres!

Les sinagües en punta,

que no en tinc altres.

(La Vall d'Uixó, CMPC, 1990)

***CBT21: A LA VORA DEL RIU MARE***

**1. A la vora del riu, mare**

A la vora del riu, mare.

A la vora del riu, mare,

m'he deixat les espartenyas;

Mare no li ho diga al pare

que demà aniré a per elles.

A la vora del riu, mare.

(Moncofa, CMPC, 1990)

***CBT22: EN MA VIDA M'HE RIST MÉS***

**1. En ma vida m'he rist més**

En ma vida m'he rist més.

En ma vida m'he rist més  
que un dia plegant olives;

Me la gire i me la veig,  
una gallina en basquinyes.  
En la vida m'he rist més.  
(Moncofa, CMPC, 1990)

### ***CBT23: EN ALTA QUE ESTAVES***

#### **1. En tan alta que estaves**

En tan alta que estaves  
jo t'ha vist esta nit.  
Enrotllaeta en la manta,  
gitaeta en el llit.

Gitaeta en el llit,  
gitaeta en el llit.  
En tan alta que estaves,  
jo t'ha vist esta nit.  
(Massanassa, CMPV, 1983)

### ***CBT24: QUI ME COMPRA UNA BARRACA***

#### **1. Qui me compra una barraca?**

Qui me compra una barraca?  
Que la tinc vora mar.  
Només li falten les teules,  
les parets i els fumerals.  
Qui me compra una barraca?  
(Sumacàrcer, CMPV, 1980)

***CBT25: BOU; VINE A BUSCAR A “L’AGÜELO”***

**1. Bou; vine a buscar a “l’agüelo”**

Bou; vine a buscar a “l’agüelo”

bou; vine a buscar a la mare.

Bou; vine a buscar a la xica,

no vingues que ella s’adormirà.

(Bufalí, VP, 1983)

***CBT26: PAM PARRAPAM***

**1. Pam parrapam**

Pam parrapam

parrapam parrandeta,

posa-li el dit

que ja té una denteta.

Pam parrapam,

Parrampam parrandet,

al meu pilliu

dóna-li la llet.

(Potries, VP, 1983)

***CBT27: YA LA HARINA, YA LA HARINA***

**1. Ya la harina, ya la harina**

Ya la harina, ya la harina,

i al campet de Mateu,

i en ta casa hi ha un home

que vol traure’t el lleu.

(Aldaia, VP, 1983)

## ***CBT28: AI XICA ROJA QUE GUAPA ESTÀS***

### **1. Ai xica roja que guapa estàs**

Ai xica roja que guapa estàs,  
tens una cara com un cabàs,  
ix a la porta “lucero” meu,  
que aci t’espera un terròs de neu.

Ai xica roja que guapa estàs,  
si no t’aprimes no et casaràs,  
ix a la porta “lucero meu”  
que aci t’espera un terròs de neu.  
(Sella, CPOP, 2014)

## ***CBT29: MARE, COMPRE’M UNES SABATES***

### **1. Mare, compre’m unes sabates**

Mare, compre’m unes sabates  
d’un coloret que a mi m’agra(da).  
Quan la mare vaja a València  
les sabates te durà.

Mare, compre-me-les rogetes  
que és un color que m’agra(da).  
quan la mare vaja a València  
les sabates te durà.  
(Llíria, CPOP, 2014)

## ***CBT30: MARIETA, XIM-PUM***

### **1. Marieta Xim-pum**

Marieta Xim-pum  
apaga la llum,  
sa mare no vol.

I trenca el cresol.

Marieta xim-pum,

apaga la llum

sa mare no vol,

i trenca el cresol.

(Xàtiva, CPOP, 2008)

### ***CBT31: JO TINC UNA BRANCA***

#### **1. Jo tinc una Branca**

Jo tinc una branca

que l'aire engrunsa

al mig de un arbre,

de vora el riu

meu que riu.

Si veuereu (sic) lo boniques

que estan, com obrin la boqueta

per baix de la samarreta

no veuen que tenen fam.

Laralala, laralala, laralala, la ra la ra la.

(Xàbia, CPOP, 2011)

### ***CBT32: JO SÉ UNA CANÇÓ***

#### **1. Jo sé una cançó**

Jo sé una cançó

de fil i cotó

me'n vaig a la creu

i compre sabó

em gite en m'agüela  
i li pixe el faldó.  
(Xàbia, CPOP, 2011)

### ***CBT33: MARIETA TÉ UNA VETETA***

#### **1. Marieta té una veteta**

Marieta té una veteta  
molt alçaeta en el caixó  
se la guarda per al seu Toni  
que és un gran home de Castelló

L'auela Raimunda  
li pega una tunda,  
de fort que li pegava  
el gosset lladrava:  
gua guau guau.  
I el borreguet li feia  
taratum- taratum.  
(Riola, MFP, 2017)

### ***CBT34: A LA SERRA DE L'ERMITA***

#### **1.A la serra de l'ermita**

A la serra de l'ermita  
s'ha adormit un pardalet;  
vine son, vine soneta,  
dixam dormir al xiquet.  
(Vinaròs, CCV, 1997)

### ***CBT35: L'ALTRA NIT LLUNETA***

#### **1. L'altra nit a la lluneta**

L'altra nit a la lluneta  
vaig sentir-ne un roidet;



era l'auela Pinteta  
que s'arreglava el topet.  
(Vinaròs, CCV, 1997)



## 6. ANÀLISI DESCRIPTIVA DE LA CANÇÓ DE BRESSOL AL PAÍS VALENCIÀ

En les línies següents ens disposem a realitzar una anàlisi descriptiva de les 277 cançons de bressol que s'hi han recollit en el corpus de l'apartat anterior. Aquestes cançons, s'han agrupat en un total de 34 cançons tipus (CBT). Cada un d'aquests grups està encapçalat per aquella composició que més presència té en els diferents fonts consultades per a l'elaboració del corpus. Així doncs, es pren aquesta forma com a punt de partida per a presentar les diverses versions que s'han recollit de cada cançó. Cadascuna d'aquestes presenta a continuació les diferents variants localitzades catalogades en el corpus. D'aquesta manera, s'hi poden mostrar els canvis –pel que fa a la forma i al contingut– que cada composició presenta.

A partir d'aquesta anàlisi també s'hi ha pogut teoritzar a propòsit de les causes que originen algunes variants, així com dels motius que es poden trobar darrere de l'existència d'algunes determinades versions. A l'hora de considerar una determinada cançó com a versió o com una variant, hem seguit el mateix criteri que Carme Oriol utilitzà per a ordenar els materials en l'estudi *El cançoner nadalenc català al Principat de Catalunya*:

La condició de nova versió d'una nadala s'ha establert quan el text presentava diferències estructurals que afectaven la seva forma externa (com és ara la reducció o ampliació en el nombre d'estrofes o la presentació d'un ordre estròfic diferent). En canvi, quan els textos presenten diferències mínimes (per exemple de tipus lèxic o morfològic) que no afecten l'estructura general ni el significat global de la composició, s'ha considerat que el text era una variant de la mateixa versió (Oriol 1995, p. 87).

Tot i aquesta disposició, convé advertir l'existència en el nostre corpus d'un grup considerable de cançons tipus format per una sola mostra ja que no s'hi han localitzat ni més variants ni cap altra versió.

Així doncs, aquest estudi ha centrat la seua anàlisi en la forma i el contingut que presenten les mostres ressenyades. De manera sintètica cada anàlisi inclou:

- L'aspecte formal de les formes més representatives.
- Els trets que presenten diferents versions de cada cançó en el cas que s'hi hagen recollit.
- Un comentari d'aquells trets diferencials entre unes variants i altres.
- Una descripció del contingut temàtic de la cançó.

A més, cada cançó tipus va encapçalada per l'esquema mètric. En format numèric s'hi presenta el nombre de síl·labes de cada vers. L'apòstrof indica que la rima és femenina mentre que l'absència d'aquest indica que el vers és masculí. Les lletres indiquen la rima entre els versos i la presència d'una *x* simbolitza un vers lliure sense rima. El tipus de rima, però, ha sigut explicat en el cos de l'anàlisi.

Finalment, les breus notes de caràcter musicològic que s'hi han incorporat parteixen de la proposta metodològica utilitzada en la investigació que la Dra. Subirats i Bayego utilitza en el treball *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicològic* de l'any 1993. En aquest treball es realitza un estudi a propòsit de l'aspecte formal que la cançó de bressol presentava en el territori espanyol. En l'apartat corresponent a la Comunitat Valenciana es pot trobar una anàlisi exhaustiva dels principals trets musicals d'algunes de les cançons recollides en el nostre corpus.

### **6.1. EL MEU XIQUET ÉS L'AMO / LA MEUA XIQUETA ÉS L'AMA**

Aquesta cançó tipus és, sens dubte, la més nombrosa i estesa al País Valencià. La popularitat d'aquesta cançó queda demostrada en el nombre de composicions que s'hi han pogut recollir per al corpus d'aquest estudi. En total, n'han sigut 114 mostres, la qual cosa suposa el 40,2 % del total del corpus. A més a més, ha sigut possible localitzar composicions en poblacions de les tres províncies encara que és sobretot a la província de València on més presència en trobem.

D'altra banda, encara que en el corpus aquestes cançons han sigut dividides en dos grups de cançons tipus, concretament CBT1 i CBT2, una ràpida revisió de les composicions recollides permet deduir que es tracta d'una cançó que l'emissor ha anat adaptant a les necessitats del seu receptor ja que en unes ocasions trobem cançons encapçalades per *El meu xiquet és l'amo* i d'altres en canvi presenten *La meua xiqueta és l'ama*, la qual cosa, com tot seguit s'exposa, origina una diferència mètrica. Per exemplificar aquest fet hem escollit dues peces recollides en [CMPA, 2014] perquè s'hi pot comprovar que, tot i que el vocatiu utilitzat varia, la resta de la cançó roman inalterable.

6'x 7a 7'x 7a

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer,

de la figuera, la parra,

de la parra al taronger

(CBT2-5, Xaló)

7'a 7b 7'a 7b

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuera, la parra,  
de la parra al taronger.

(CBT1-8,Xaló)

Pel que fa a les variants que presenta aquesta cançó, l'element principal que les origina és el gènere de la forma vocativa utilitzada al primers vers. Les cançons que utilitzen el vocatiu femení presenten una gran uniformitat formal mentre que aquelles que estan encapçalades per la forma masculina presenten certes variacions que si bé no tenen incidència en l'apartat temàtic de la cançó, és evident que provoquen una alteració important en l'esquema mètric, ja que l'estrofa passa a ser anisosil·làbica en el cas de les cançons amb vocatiu masculí. I, encara més, sovint la rima també s'hi veu alterada:

7'a 7b 7'a 7b

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

(CBT1-49, Sant Vicent del Raspeig)

6'x 7a 7'x 7a

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de llimera,  
de la flor del taronger.

(CBT2-29, Benidorm)

Però, a més a més, tal com hem indicat anteriorment, hem pogut localitzar i catalogar la presència de tres variants d'aquesta primera versió en les quals el primer vers no utilitza el diminutiu sinó que utilitza la fórmula: "El meu xic és l'amo" i, per tant, el primer vers passa a ser pentasíl·lab tal com ocorre, per exemple, en la primera estrofa d'aquesta mostra dels [CMFVC, 1950]. Possiblement, com a conseqüència d'aquest fet, l'emissor tendeix a buscar la regularitat i resol aquest problema amb la introducció d'una onomatopeia a l'inici del vers per augmentar el còmput sil·làbic d'aquest.

6'x 7a 7x 7a

Ai! El meu xic és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la perera ensucrà,  
de la flor del taronger, ah, ah  
(CBT2-3, Cocentaina)

En altres ocasions, la solució remet a l'àmbit musical i consisteix en un canvi de nota, és a dir, les variants que comencen amb "El meu xic és l'amo" o "El meu xiquet és l'amo" substitueixen el valor de la nota final per una nota més llarga la qual cosa els permet mantindre la mateixa durada rítmica que la resta de versos.

En altres variants, el recurs utilitzat consisteix a remarcar la forma plena de l'article masculí en lloc de la forma apostrofada com en aquesta cançó recollida en el [CMPV, 1980].

7'x 7a 7'x 8a

El meu xiquet és el amo  
del carrer i del corral,  
de les fulles de la parra  
i la flor del tarongeral.  
(CBT2-13, Petrés)

Cal observar la intencionalitat d'aquest recurs ja que en algunes variants d'aquestes cançons s'ha detectat com tot just en el vers posterior es torna a utilitzar la forma apostrofada de l'article tal com es pot observar en la primera estrofa d'aquesta variant recollida en el [CMPV,1980]

7'x 7a 7'x 7a

El meu xiquet és el amo,  
és l'amo de tot el món.  
"aixina" diuen les dones  
quan van a fer llenya al forn.  
(CBT2-8, Foios)

Un altre recurs per aconseguir una regularitat mètrica en les cançons amb un vocatiu masculí ha sigut la substitució del terme “xic/xiquet” per un nom propi. És important assenyalar aquest fet com un recurs intencionat perquè es tracta d’una pràctica en exclusiva d’aquestes variants. No hi ha cap cançó amb vocatiu femení on aparega un nom propi en substitució dels mots “xica/xiqueta”. És fàcil deduir el perquè del caràcter residual d’aquesta solució: no tots els noms propis encaixen fàcilment en la mètrica del vers ni, potser, amb la melodia utilitzada per l’interpret. Tot seguit presentem tres variants que inclouen un nom propi en substitució del mot “xiquet”. En el primer cas, una variant recollida en el [CMPC, 1990] sí que aconsegueix aquesta funció ja que es busca la forma del nom que més convé:

7’x 7a 7’x 7a 7’x

El meu Manolito és l’amo

del corral i del carrer,

de les fulletes de parra,

de la flor del taronger.

El meu Manolito és l’amo.

(CBT2-26, La Vall d’Uixó)

Finalment, hi detectem una variant en els [CMFV14, 1968] on la solució a la irregularitat mètrica del primer vers consisteix en un canvi de temps verbal; així, la forma de present “és” passa a futur en busca de la síl·laba necessària:

7’x 7a 7’x 7a

El meu xiquet serà l’amo

del corral i del carrer;

de la fulla de llimera,

de la flor del taronger.

(CBT2-1, Balones)

Podríem pensar que l’ús del diminutiu “xiquet” no és sinó un recurs més de l’emissor per a solucionar aquesta irregularitat mètrica. Ara bé, convé observar en primer lloc com el nombre de variants amb la forma “xiquet” són majoritàries en el corpus (25 composicions per només 4 amb la forma “xic”). A més, el fet de no trobar cap variant on s’hi utilitzi la forma “xica” en el grup CBT1 ens inclina a pensar que l’opció en què la forma “xiquet” naix per paral·lelisme amb la forma femenina “xiqueta” i la necessitat d’adaptar la cançó per a un receptor masculí. És a dir, que en cap cas seria un recurs per a aconseguir una possible regularitat formal que, d’altra banda, tampoc s’hi

aconsegueix. Mentre que la forma “xic” derivaria d’aquesta necessitat d’adaptació al receptor, sense atendre l’aspecte mètric i deixant en l’àmbit musical la durada del vers.

Pel que fa al contingut d’aquestes cançons tipus, el nucli temàtic és bastant senzill i consisteix en una descripció de les diferents propietats que té el xiquet o la xiqueta. El fet que l’única forma verbal s’hi trobe majoritàriament en present dificulta la interpretació del text perquè el converteix en una seqüència descriptiva. No obstant això, no és difícil concloure que la finalitat de la cançó és oferir tota una sèrie de presents o propietats al nen per tal d’afalagar-lo i persuadir-lo perquè s’adorma.

Des d’aquesta perspectiva, les cançons tipus d’aquest grup formarien part d’aquelles que –d’acord amb les funcions que estableix Watt (2012) per a la cançó de bressol– proporcionen una identitat cultural primitiva al nadó a partir de la descripció d’elements paisatgístics del seu entorn. De fet, l’element fonamental que origina les diferents variants d’aquest grup són les propietats que se li mostren al nen o nena i que, efectivament, formen part del paisatge rural mediterrani:

El meu xiquet és l’amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera de pala,  
de la flor del taronger.  
(CBT2-2, Cocentaina)

El meu xiquet és l’amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera, la parra,  
de la parra al taronger.  
(CBT2-5, Xaló)

El meu xiquet és “el “amo  
del carrer i del corral,  
de les fulles de la parra  
i la flor del taronger.  
(CBT2-13, Petrés)

El meu xiquet és l’amo  
del corral i del carrer,  
de la perera i pomera  
i la flor del taronger.

(CBT2-10, Silla)

El meu xiquet és l’amo  
de la casa i del corral,  
de la figuera palera,  
de la flor del taronjar.  
(CBT2-14, Carpesa)

El meu xic és l’amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i del taronger mitger.  
(CBT2-16, Vallés)

La meua xiqueta és l’ama  
del corral i del carrer,  
de la perera sucrera,  
de la flor del taronger.  
(CBT1-4, Bèlgida)

La meua xiqueta és l’ama,



del corral i del carrer,  
de la flor de la perera,  
i de la fulla del taronger.  
(CBT1-5, Casas del Señor)

A dormir!

La meua xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la rosa,  
i de la flor de l'ametler.  
(CBT1-6, Confrides)

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la figuereta blanca  
i la flor del taronger.  
(CBT1-9, Orba)

La meua xiqueta és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
i la flor del taronger.  
(CBT1-19, Beniopa)

En el quadre resum següent s'hi pot comprovar que hi ha uns elements paisatgístics que hi són constants tot i que la manera de presentar-los varia, especialment pel que fa a les formes del taronger:

<b>Corpus</b>	<b>Lloc cançó bressol</b>	<b>Variants</b>
CBT2-2	Cocentaina	Figuera de pala i flor del taronger
CBT2-5	Xaló	Figuera, parra i taronger
CBT2-13	Petrés	Fulles de parra i flor del tarongeral
CBT1-4	Belgida	Perera sucrera i flor del tarongeral
CBT1-5	Cases del Senyor	Flor de perera i fulla del tarongeral
CBT1-6	Confrides	Fulla de la rosa i flor del ametler
CBT1-9	Orba	Figuereta blanca i flor del taronger
CBT1-19	Beniopa	Llimera, parra i i flor del taronger
CBT2-14	Carpesa	Figuera palera i flor de taronjar
CBT2-16	Vallés	Fulla de la parra i taronger mitger
CBT1-55	Altea	De la figuera de pala, i la flor del lliri blau.

Encara que la presència d'aquests elements paisatgístics és majoritària, hi ha un nombre reduït de cançons que presenten uns canvis significatius pel que fa al contingut de la cançó. Es tracta d'elements propis de l'àmbit domèstic o, fins i tot, de les relacions familiars:

<b>Corpus</b>	<b>Localitat</b>	<b>Variants</b>
CBT1-34	Picassent	De ca s'abuelo i s'abueta, de la flor del taronger.
CBT1-3	Onda	I la mare la vol molt. Farà una cassoleta d'arròs al forn.
CBT1-46	Llíria	També de tota la casa, dels plats de

		l'escudelles.
CBT1-47	Lliria	També de tota la casa, de la figuera verdal.

Encara que aquesta estructura breu és la més freqüent dins d'aquest grup de cançons tipus, cal advertir en el corpus de textos analitzats la presència de diferents versions, la major part de les quals funcionen per ampliació. És a dir, com que una cançó amb una única estrofa esdevé possiblement curta per a proporcionar la son al nadó, l'emissor tendeix a repetir la tonada una i altra vegada. Però en ocasions, tal i com ocorre en aquesta segona versió, l'augment de la durada de la cançó es produeix a partir de la repetició d'uns versos en concret i afecta tant a cançons amb la forma "xiquet" i aquelles que presenten la forma "xiqueta":

El meu xiquet és l'amo  
i el meu xiquet és l'amo,  
del corral i del carrer,  
de la gallina fabada, (sic)  
de la gallina fabada, (sic)  
de la flor del taronger.  
(CBT2-6, Teulada)

La meua xiqueta és l'ama.  
La meua xiqueta és l'ama  
del corral del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

De la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.  
(CBT1-2, FMT, 1950)

En altres ocasions, com ara en aquesta tercera versió recollida en [CMFV14, 1968], les estrofes afegides varien substancialment unes d'altres, però tot i l'augment de contingut el fil temàtic principal no varia considerablement. És a dir, les estrofes afegides no fan altra cosa que reforçar el caràcter excepcional del xiquet o xiqueta.

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera de pala  
de la flor de taronger.

El meu xiquet és l'amo  
com ell no hi ha cap.  
Ni en la Vila ni en Orxeta,  
ni en Relleu ni en Finestrat.  
(CBT2-2, Cocentaina)

Capítol a banda mereixen les versions on l'emissor ha augmentat la durada de la cançó a partir de la fusió –voluntària o no– de diferents cançons de bressol. Aquestes versions deixen en evidència el caràcter funcional de la cançó de bressol ja que, com es pot observar tot seguit, en els exemples del [CMPV, 1980] l'emissor no es preocupa de mantindre el nucli temàtic de la primera estrofa sinó que més bé sembla recitar tot el seu repertori de cançons de bressol ja que allò que prioritza és l'objectiu d'adormir el nadó:

El meu xiquet és el amo,  
el meu xiquet és el amo,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
I dormint se quedarà.

Non, non, xinxet  
l'ha xafat un carret.  
El carret se n'ha anat  
i el xiquet s'ha quedat.

Non, non, non, non  
el meu xiquet  
Déu me'l guarde,  
a cavall en un burro

i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,

i el cul a l'aire,

i el meu xiquet,

Déu me'l guarde.

(CBT2-7, Massanassa)

Aquesta ampliació comporta una lògica alteració mètrica. Es pot observar en els exemples anteriors que l'esquema inicial no es respecta en la resta d'estrofes afegides, tanmateix sí que és rellevant la tendència a l'ús del tetrasíl·lab i hexasíl·lab encara que sense un esquema definit. En la versió de Massanassa, la forma "xiquet" ocasiona, a més, un desajust rítmic entre els versos de rima masculina i femenina, mentre que en el cas de Foios els versos es mantenen regularment femenins en les dues estrofes afegides.

En algunes ocasions, l'ampliació realitzada per l'emissor pot posar en evidència el neguit d'aquest en el procés d'adormir el nen o nena, fet que provoca la necessitat d'augmentar la durada del procés de bressolar i, en conseqüència, del cant:

El meu xiquet és l'amo

del corral i del carrer,

de la perera i pomera

i la flor del taronger.

Què té? Què té el meu xiquet?

Què té? Què té que no calla?

Que li fa mal la panxeta

de la lleteta que mama.

El meu xiquet és l'amo.

(CBT2-10, Silla)

En aquesta cinquena versió següent es pot comprovar que hi ha un fil conductor que dóna cohesió al conjunt com és l'existència d'una gradació pel que fa al caràcter de les diferents estrofes. En la primera estrofa similar es lloa el nen o nena. Tot seguit, en la segona estrofa, el contingut temàtic passa ser la promesa d'una recompensa futura en cas d'adormir-se alhora que es produeix un canvi en el gènere del receptor. En la tercera

estrofa, encara que es manté el fil temàtic de la recompensa, és clar que l'estrofa pertany a un altra cançó.

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.

Si s'adorm la meua filla  
sa mare li comprarà  
unes sabates noves,  
que el diumenge estrenarà.

Dorm-te, dorm-te xiquet guapo,  
que ton pare és a Xeraco,  
i ta mare és a l'horta  
i et durà una lloca torta.  
(CBT2-12, Bellreguard)

D'aquesta versió s'hi ha localitzat una variant on tots i els canvis que presenta respecte a la versió anterior deixen entreveure un canvi de to per part de l'emissor. No sols pel que fa al contingut de les estrofes sinó també pel que fa a l'ús dels temps verbals utilitzats ja que en totes dues composicions la primera estrofa s'articula en present (és l'ama), la segona en condicional (si s'adorm) i la tercera utilitza finalment l'imperatiu (dorm-te).

Ai! La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.

El meu xiquet té soneta,  
molt prompte s'adormirà,  
que son pare és a Gandia  
i fins la nit no vindrà.

Dorm-te, dorm-te dilla meua  
que ton pare és a peixcar;  
si ve i et troba desperta,  
segur que se'n torna a anar.  
(CBT1-16, Villalonga)

No obstant això, no són poques les ocasions en què la necessitat d'augmentar la durada de la cançó porta l'emissor a introduir seqüències d'altres cançons allunyades de les temàtiques principals de les cançons de bressol. Tot seguit, presentem una sèrie d'altres versions que han vist modificada la seua forma inicial a partir de l'addició d'estrofes d'altres cançons sense importar si temàticament encaixen en la línia de la cançó de bressol:

El meu xiquet és l'amo.  
El meu xiquet ell és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

De la flor del taronger,  
el meu xiquet ell és l'amo.

Alça l'aleta polleta,  
que et picarà el pollastret  
que la senyora Conxeta  
se casa en el senyoret.

Se casa en el senyoret,  
se casa en el senyoret,  
alça l'aleta polleta,  
que et picarà el pollastret.  
(CBT2-11, Albuixec)

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i de la flor del taronger.

Arriau, que te cau!  
Alça que em xafes  
les sinagües en punta  
que no en tinc altres.

Que no en tinc altres, xica!  
Que no en tinc altres!

Arriau que te cau!  
Alça que em xafes!  
(CBT1-42, Almenara)

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de sa mare i de son pare,  
de la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama  
i a ta mare l'he vista,  
al barranc de l'assut  
i en les cames a l'aire  
i mostrant la put-put.  
(CBT1-12, Alfarp)

En darrer lloc, hi ha versions que trenquen amb l'estructura descriptiva de l'entorn. En el cas de la cançó que tot seguit presentem a mode d'exemple, l'emissor substitueix la descripció de l'entorn per una de caire superlatiu i centrada –en aquesta ocasió– en la figura de la xiqueta. En canvi, en la segona estrofa es produeix un canvi de receptor i es manté la forma habitual:



La meua xiqueta és l'ama,  
sa mare no en té més.  
Anirem a la fira,  
a comprar-ne dos o tres.

El meu Ramoncín és l'amo  
del corral i del carrer,  
la perera i la llimera  
i la flor del taronger.  
(CBT1-14, Alcàsser)

En aquesta novena versió l'estructura superlativa s'arredoneix amb un argument que confirma l'excel·lència del xiquet:

El meu xiquet és el amo,  
és l'amo de tot el món.  
Aixina diuen les dones  
quan van a fer llenya al forn (...)  
(CBT2-17, Foios)

Dins d'aquest grup de cançons tipus (CBT1) s'hi han detectat fins a 30 versions (16 en el cas del grup CBT1 “La meua xiqueta és l'ama” i 14 en el grup CBT2 “El meu xiquet és l'amo”) generades a partir d'aquest fenomen d'addició de noves estrofes. Aquestes poden ser fragments d'altres versions o fins i tot fragments d'altres cançons. Tot plegat, provoca una incongruència temàtica en la major part d'aquestes cançons que no sembla preocupar l'emissor ja que aquest, prioritza com hem apuntat, l'objectiu final de provocar la son en el receptor.

En síntesi, tot i aquestes darreres versions presentades, es pot observar que l'estructura bàsica d'aquestes cançons presenta una sola estrofa de quatre versos d'art menor i desproveïda de qualsevol artifici retòric. Bàsicament, es tracta d'una oració atributiva on el subjecte varia del masculí al femení –pels motius anteriorment exposats– i on trobem dues línies temàtiques. D'una banda, hi ha unes possessions que es repeteixen de manera constant com ara el corral i el carrer. Per contra, el tercer i quart vers presenten elements del paisatge agrícola mediterrani amb xicotetes excepcions que remetent a l'entorn domèstic o familiar.

La brevetat que aquestes cançons presenten ha estat resolta habitualment per l'emissor amb l'addició a l'estrofa original d'altres estrofes de versions diferents i en ocasions, d'estrofes d'altres cançons de bressol, de jocs, humorístiques, etc.

Les cançons d'aquest grup es caracteritzen per presentar una senzillesa, tant temàtica com formal, i per no tindre cap artifici retòric més enllà de la presència evident de paral·lelismes estructurals. El llenguatge és molt planer fet que s'observa en la multitud de solucions i formes col·loquials adoptades. En definitiva, tots aquests elements poden ser la causa que explique el perquè de la presència d'aquesta cançó arreu del País Valencià així com el nombre de variants i versions recollides en el corpus.

## 6.2. *NON-NON*

En el corpus d'aquest treball s'inclouen 37 cançons sota el títol “non-non” i d'altres variants d'aquesta onomatopeia com ara “noni-nonetes”, “no-ni-no, noni-nonon” o “noni-noninetes”. Aquesta varietat d'onomatopeies amb les quals s'introdueixen les cançons generen, potser, un dels problemes principals a l'hora d'estudiar totes les composicions ací reunides perquè precisament la diversitat de formes que presenta aquesta onomatopeia és el principal generador de versions i variants per a aquest grup de cançons tipus.

La versió més prolífica dins d'aquest grup de cançons és, aparentment, aquella que presenta el contingut temàtic més allunyat dels tòpics que hem exposat com característics d'aquestes cançons. Es tracta d'unes cançons on l'interpret s'adreça sempre a un destinatari masculí, siga a través de la forma “xiquet” o bé d'altres com ara “xixet” o “xuxet”. L'explicació d'aquestes formes ve donada per la similitud fonètica entre les diferents formes i l'escena descrita que possibilita diverses interpretacions. En ocasions, però, el conjunt de la cançó s'hi veu afectat. En el cas que es presenta tot seguit, la primera estrofa presenta una irregularitat mètrica considerable però la rima, en canvi, es presenta constant i de tipus consonant, com si, mitjançant aquesta combinació, es tractara de produir un ritme monòton. Pel que fa al contingut, la cançó comença amb l'onomatopeia característica d'aquest grup i un vocatiu sempre masculí. Tot seguit es descriu un accident que pot afectar directament el “xiquet” o bé un “xixet” o “xuxet” formes utilitzades col·loquialment per referir-se als gossos de manera afectiva.

4a 6a 6'x 5a

Non, non, xiquet,

ha caigut un baquet,

s'ha trencat la cameta

i ara està coixet.

(CBT3-16, Xulilla)

Aquesta primera versió presenta moltes variants que es concentren majoritàriament en el vocatiu utilitzat i la zona accidentada. En la variant que es presenta a continuació el canvi es produeix tan sols en les conseqüències de l'accident descrites en el darrer vers:

Non, non, xiquet  
ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i camina coixet.  
(CBT3-14, Llanera de Ranes)

En canvi, en les variants següents es poden comprovar les diverses formes utilitzades en el primer vers: “xiquet”, “xuxet” o “xixet”. Així com també la descripció de l'accident i les conseqüències que origina:

4a 6a 7a 4a  
Non, non, xiquet,  
que ha xafat al gatet  
la punteta del rabet.  
Non, non xiquet.  
(CBT3-31, Vila-real)

Non, non xixet  
que ha xafat un carret  
la punteta del rabet  
i ara va coixet.  
(CBT3-30, Vila-real)

Non, xuxet.  
t'ha xafat el carret  
la punteta del rabet.  
(CBT3-21, Borriol)

En la primera d'aquestes tres mostres és el xiquet qui ocasiona l'accident mentre que en la segona i tercera variant, en adreçar-se a un xixet i un xuxet respectivament i pel fet de descriure el rabet com la part accidentada, hem de concloure que l'emissor s'adreça a algun animal, possiblement un gos, ja que tant “xuxet” com “xixet” són dues formes col·loquials per a referir-se a aquesta espècie animal.

Una altra versió que també té una presència important de mostres en el corpus d'aquest treball és la d'una única quarteta de versos heptasíl·labs amb rima consonant en els versos parells, encara que l'esquema rítmic pot variar sensiblement.

7'x 7b 7'x 7b

Noni, noni, noninetes  
que ton pare és a Alacant.

I ta mare és a València  
i et durà un peixet cantant.

(CBT3-25, Sant Vicent del Raspeig)

També és bastant freqüent trobar alguna variant d'aquesta versió on l'últim vers actua com una tornada:

7'a 7b 7'a 7b (7b)

No-ni, no-ni, nonineta  
que ton pare és a Alacant  
i ta mare és a València  
i et durà un peixet cantant

i et durà un peixet cantant

(CBT3-5, Oliva)

En altres versions el primer vers experimenta un canvi superficial en l'onomatopeia però la resta de la cançó manté una estructura bastant estable. Pel que fa a la forma, els versos mantenen l'ús de l'heptasíl·lab i la rima continua sent consonant però en aquesta ocasió l'esquema que presenta és aparellat:

7'a 7'a 7b 7b

No-ni no-ni, fes noneta  
que li vinga la soneta.

La soneta li vindrà  
el dia que es casarà

(CBT3-7, Gorga)

Les variants d'aquesta versió concentren les seues modificacions en els dos darrers versos. Bàsicament, en totes s'utilitza el mateix temps verbal, per a facilitar la rima, i els mateixos elements encara que en una combinació diferent:

7'a 7'a 7x 7'a

Non, nineta, non, nineta

que li vinga la soneta;

sa mare l'adormirà

ni-non, ni-non, soneta

(CBT3-6, Cocentaina)

7'a 7'a 7b 7b

Oh! nineta, Oh! Nineta,

que li fa mal la soneta

la soneta li vindrà

i la xiqueta s'adormirà.

(CBT3-27, La Marina)

En la primera variant recollida en [CMFV14, 1968], la rima és consonant i es repeteix en tots els versos a excepció del tercer que queda lliure. En la segona variant, en canvi, l'estrofa presenta una estructura mètrica similar a la versió a partir de la qual s'ha originat però ha experimentat certs canvis que afecten tant l'onomatopeia inicial com el contingut, especialment en els dos darrers versos.

Una altra versió és aquella que es presenta tot seguit. A efectes formals l'heptasíl·lab ha sigut substituït pel pentasíl·lab. Pel que fa al contingut el canvi és més que evident ja que el nucli temàtic característic d'aquestes cançons, la son, s'ha substituït per una altra necessitat com és la fam:

5'a 5'b 5'a 5'b

Noni, noninetes,

la pobra xiqueta,

doneu-li sopetes

que està malalteta.

(CBT3-11, Callosa d'en Sarrià)

De manera semblant a com ocorria amb el grup analitzat anteriorment, una de les pràctiques més utilitzades per l'interpret a l'hora de crear noves versions ha sigut també

la d'ampliar el contingut de la cançó amb altres estrofes que provenen d'altres cançons o, fins i tot, amb estrofes de la mateixa cançó que han patit lleugeres variacions:

Noni, noni, nonineta  
que ton pare és a Alacant  
i ta mare és a València  
i et durà un peixet cantant.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

Noni, noni, fes noneta  
que la mare no té llet.  
La poqueta que tenia,  
li la donà al porqueret.

Noni, noni, fes noneta,  
que li vinga la soneta.  
La soneta li vindrà,  
el dia que es casarà.  
(CBT3-20, Finestrat)

Noni, noni, el meu infant  
que ton pare és a Alacant  
i ta mare és al molí  
a baixar coques amb vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te  
m'has dit que no m'has volgut.

Este xiquet té soneta,  
molt prompte se'n va a dormir,  
ja té un ullet tancat  
i l'altre no el pot obrir.  
(CBT3-20, Beniarbeig)

Pel que fa al contingut temàtic de les cançons, és evident que en totes l'emissor s'encomana al poder de la tonada “non-non” –i derivades– per procurar la son al nadó (i excepcionalment altres problemes com la fam). A més de l'ús de l'onomatopeia i la invocació de la son, hi ha altres elements que esdevenen tòpic en moltes altres cançons de bressol com ara el paper de mediadora i protectora de la mare i l'absència del pare en l'escena.

L'ús constant de l'onomatopeia “non-non”, així com d'altres similars, ens plantegen el dubte de si aquestes cançons són variants d'estrofes de la cançó de Nadal escrita per F. Casas i Amigó i publicada l'any 1888 sota el títol *La Non Non*. O si contràriament, F. Casas i Amigó s'inspirà en elements de la tradició oral per compondre la citada nadala. Entre les nades i les cançons de bressol hi ha una relació constant perquè comparteixen un entorn casolà, una estructura formal similar, però sobretot l'àmbit temàtic pel paral·lelisme que s'estableix entre la imatge de la mare i fill amb la de Jesús i la Verge Maria. Tot seguit presentem la nadala *La non-non*, anteriorment citada, per tal d'exposar les similituds detectades:

La nit de Nadal  
és nit d'alegria;  
lo fill de María  
és nat al portal

Perquè tinga son  
aquesta nit santa  
sa Mare li canta:  
Non, non, la non non.

Non, non, Fill diví  
de galtes de rosa  
poncella desclosa  
abans del matí

Non non fes Fillet,  
que't vetlla la Mare;  
per jas dins hi posa  
poncelles d'Abril.

Te fa rich dosser  
la nit estrellada,  
la blanca nevada  
llençol te vol fer

Fonent les fredors  
ta cara encisera,  
fins la primavera  
te'l broda de flors.

Puig ets son estel,  
ab arpes de plata  
te fan serenata  
los àngels del Cel.

Pastors del portal,  
veniu á mirarlo,  
veniu á adorarlo  
la Nit de Nadal.

Més jah! Si voleu  
mirar sas galtetes,  
veniu de puntetes  
y no'l desperteu.

Veniu dels serrats,  
veniu de la plana,  
porteu-li la llana



de vostres remats.

Cantayres aucells  
deixeu la boscuria  
que ab vostra canturia  
tindrà somnis bells.

Deixeu vostre llit  
de dalt la teulada,  
canteuli l'aubada,  
canteuli á la nit.

Non non, la non non  
perleta del pare,  
reyet de la Mare,  
del Cel y del mon.

Per mes que demá  
si'l món te la dona,  
la teva corona  
d'espines serà.

No deixis la son  
fes llarga dormida,  
fillet de ma vida,  
non, non, la non, non.

Tan sols cal contrastar aquelles estrofes de la cançó de F. Casas i Amigó on apareix l'onomatopeia, és a dir, les estrofes II, III, IV, XIII i XV amb algunes de les cançons del nostre corpus per comprovar que, efectivament existeixen certes similituds. En concret, a més de l'ús de l'onomatopeia, la presència activa i exclusiva de la mare en el text; la invocació de la son per part d'aquesta a través de la tonada non-non i el fet que el receptor siga un nen identificat com a "fill" recolzen aquesta hipòtesi.

A través d'aquestes similituds es pot entendre l'aparició en el corpus de diferents versions com ara els exemples de Callosa d'en Sarrià inclosos en el [VMPV, 1974] on existeixen certes similituds temàtiques així com la repetició de tòpics:

Non, non, canta sa mare,  
non, non, fill del meu cor.

Tanca els ullets,  
tanca'ls i dorm.  
tanca'ls, tanca'ls,  
tanca'ls i dorm,  
tanca'ls, tanca'ls  
vida meva.

tanca els ullets,  
tanca'ls i dorm,  
tanca'ls i dorm.

(CBT3-8, Callosa d'en Sarrià)

Ara bé, en algunes variants d'aquesta versió s'ha substituït la forma "fill" per una altra de més ambigua com és "vida meva" que dóna cabuda a una interpretació més general i que, per tant, s'allunya de l'assimilació entre el "fill" de les cançons de bressol d'aquestes cançons tipus i el "fill" de la nadala de Casas Amigó (*La nit de Nadal*, 1886).

Non, non, non,  
canta la mare  
non, non, non  
al seu amor.  
Tanca els ullets  
i dorm.

Non, non, non, non,  
tanca els ulls  
vida meva,  
tanca'ls i dorm.  
Non, non, non, non,  
tanca els ulls  
i dorm,  
Non, non, non, non,  
(CBT3-9, Callosa d'en Sarrià)

En aquesta darrera composició podem observar com els elements que relacionaven les versions anteriors amb la Nadala han desaparegut per complet, fins al punt que ara el receptor pot esdevindre una “xiqueta” com en la composició recollida a Callosa d'en Sarrià. A més a més, mentre que en les primeres mostres l'eix fonamental era la invocació de la son, en aquestes darreres aquest propòsit s'ha substituït per la necessitat de guarir una malaltia del “xiquet” o “xiqueta” a través de les “sopetes”. I, finalment, convé observar com la figura de la mare també ha desaparegut de l'escena.

Tanmateix, tot i les nostres sospites, no trobem cap mostra en el nostre corpus que ens permeta assegurar que les cançons de bressol d'aquest grup s'hagen originat a partir de la cançó de nadal de Casas i Amigó. Així doncs, tant aquesta possibilitat com la contrària, és a dir, que Casas i Amigó haguera imitat intencionadament l'estil popular d'aquest tipus de cançons, són hipòtesis que resten encara obertes encara que els gèneres tradicionals sempre han estat un referent per a molts autors i la imitació de les seues formes en la literatura culta és un fet contrastat. D'aquesta manera sembla més lògic pensar que Casas i Amigó va inspirar-se o bé va adoptar un model tradicional que ja existia i coneixia prèviament.

Breument, aquestes cançons tipus presenten una temàtica comuna on, mitjançant la construcció “non-non” i altres de semblants, l'emissor invoca la son per a l'infant. No és difícil imaginar una escena on aquestes onomatopeies recitades de manera reiterada juntament amb el moviment de balanceig que sol acompanyar la recitació proporcionen un efecte soporífer que aconsegueix el seu propòsit.

Per concloure amb el contingut d'aquestes cançons, pot resultar cridanera l'absència en el corpus de cançons integrades exclusivament per onomatopeies tal com sí que ocorre en el cançoner castellà.

### 6.3. *EL MEU XIQUET ÉS GUAPO / LA MEUA XIQUETA ÉS GUAPA*

En aquest grup de cançons tipus s'hi han reunit totes aquelles cançons el primer vers de les quals és "El meu xiquet és guapo / La meua xiqueta és guapa". Així doncs, el caràcter descriptiu d'aquestes cançons permet relacionar-les amb aquelles del grup "El meu xiquet és l'amo / la meua xiqueta és l'ama" (CBT1 i CBT2) amb el qual, a més, comparteix força similituds formals però pel que fa al contingut. De fet, mentre que en les cançons dels grups CBT1 i CBT2 es descrivien les propietats de què gaudirà l'infant, en les cançons d'aquest grup, el caràcter excepcional es focalitza en la bellesa del destinatari que es descriu generalment de manera hiperbòlica.

L'estructura mètrica predominant és la d'una quarteta amb versos heptasíl·labs amb rima consonant en els versos parells que són masculins mentre que els versos imparells són femenins. Tot i existir formes amb el subjecte en forma femenina i altres on hi apareix la forma masculina, l'interpret ha desenvolupat tota una sèrie de recursos per ajustar-se el màxim possible a aquestes formes en les diferents versions que s'han recollit dins d'aquest grup.

7'x 7a 7'x 7a

La meua xica és molt guapa

com ella no n'hi ha cap,

ni a Polop ni a la Nucia

ni a terme de Finestrat.

(CBT4-14, Benidorm)

7'x 7a 7'x 7a

El meu xiquet és un home

i com ell no n'hi ha cap,

ni en Tàrbena ni en Bolulla

ni per tot el Marquesat.

(CBT4-15, Benidorm)

Tot i aquesta uniformitat formal, existeixen algunes versions dins d'aquest grup que presenten canvis importants respecte a les primeres que s'hi van presentar. Així doncs, en la versió que hi ha a continuació es localitzen en el primer vers i consisteixen en la substitució dels sintagmes “El meu xiquet” i “La meua xiqueta” pel nom del destinatari a qui s'adreça l'ínterpret. En els exemples següents de [CMFV14, 1968] i [CMPA, 1974] es pot comprovar fàcilment. Així mateix, tot i que el contingut de la cançó s'ha modificat considerablement hi roman inalterable la intenció de realitzar una descripció hiperbòlica del receptor:

Juan Jesús és lo més guapo,  
quan lo miren a la llum  
pareix una poma roja  
collida lo mes de juny.  
(CBT4-1, Benicarló)

En la variant següent de la composició anterior el nom del receptor ha sigut modificat així com el segon terme de la comparació que en aquesta ocasió és “mançaneta”.

Sebastián és lo més guapo,  
tots lo miren a la llum.  
Pareix una mançaneta  
collida lo mes de juny.  
(CBT4-2, Vinaròs)

En altres ocasions, però, es manté la forma original “El meu xiquet” però se substitueix la fórmula atributiva utilitzada per a manifestar encara més l'excepcionalitat del subjecte i protagonista de la cançó:

El meu xiquet és el més pito  
tots el miren a la llum  
pareix una poma roja  
collida lo mes de juny.

Que ha nascut en el portal.  
(CBT4-14, Benassal)

En una altra versió, les formes “el meu xiquet” i “la meua xiqueta” se substitueixen per una forma híbrida que en conserva el possessiu però introdueix un nom propi de manera semblant als casos anteriors:

La meua Pepica és guapa.

Sa mare que li farà?

Una mantellina “en velo”

per al dia que es casarà.

(CBT4-4, Cocentaina)

Si l’acte d’adormir i el cant són dos elements que es presenten en aquestes cançons com indissolubles, també és cert que en aquells versos on es descriu aquesta relació es posa de manifest com aquest procés pot esdevindre llarg ja que es pot donar el cas en què l’emissor necessitarà “catorze cançons o quinze” i en altres ocasions s’hi juga amb el llenguatge per crear una escena que –de manera hiperbòlica s’entén– pot durar fins el moment “d’acurtar” el nen. En aquesta versió, cal entendre que l’acte d’acurtar l’infant en la nostra societat s’entén com el costum de canviar el tipus de vestimenta del nadó, això és, passar de vestir-lo amb bolquers a utilitzar roba curta com pantalons i faldes. Aquesta pràctica, tal com hem dit era costum realitzar-la als sis mesos exactes del naixement de la criatura:

El meu xiquet és un home,

sa mare l’adormirà.

Li farà una camiseta

per a quan l’acurtarà.

(CBT4-6, Teulada)

Cal advertir però, que els trets o qualitats que es destaquen en aquesta cançó no són propis del nen o la nena, sinó que més prompte pertanyen a la vestimenta que porta com per exemple: “la mantellina”, “el sombrero” i “el mocador”. Així doncs, d’alguna manera l’emissor tracta de posar en valor el paper que probablement ha tingut en aquell abillament.

Una variant bastant similar al cas anterior és la composició següent, que presenta una estructura similar encara que en aquesta ocasió sí que s’ha modificat la fórmula inicial pel nom del receptor:

Manolito és lo més guapo,

sa mare l’astima molt,

l’hi fa una cassoleta

pleneta d'arròs al forn.

(CBT4-3, Vinaròs)

Tot i que té una estructura formal i mètrica bastant estable, existeixen algunes versions que presenten més estrofes. En aquesta ocasió, les estrofes afegides també pertanyen a altres cançons de bressol que l'interpret, bé per la forma, bé per la similitud dels versos inicials ha considerat part d'una mateixa cançó:

El meu Enriquet és guapo  
i fa goig al mig de la plaça,  
en el sombrero al cap,  
tot son ramellets de plata.

El meu Enriquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra  
i la flor del taronger.  
(CBT4-10, Vergel)

La meua xica és bonica  
és bonica sense peròs,  
el xic que la vulga a ella  
s'haurà de llevar el sombrero.

La meua xica té son,  
té soneta i dormirà  
i farà una dormideta  
hasta que es despertarà.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
de la flor del taronger.  
(CBT4-18, Tavernes de la Vallidigna)

Finalment, existeix una versió en la qual l'interpret utilitza una forma inclusiva vàlida per a tots dos gèneres:

El meu xiquet és molt bonico,  
la meua xica li guanya,  
el meu xic i la meua xica  
se'n porten la flor de Palma.  
(CBT4-19, Palma de Gandia)

Per concloure amb aquest apartat, cal assenyalar que tot i tractar-se d'unes cançons on predomina la seqüència descriptiva i en les quals l'emissor podria abocar el seu potencial poètic, el llenguatge d'aquestes cançons és senzill i planer, sense gaires artificis retòrics. Gairebé totes les cançons recollides en el corpus d'aquest treball i classificades en aquest apartat esdevenen una hipèrbole que ocupa la totalitat dels seus versos. Mitjançant aquesta figura es tracta de posar de manifest el caràcter excepcional del xiquet o la xiqueta. Una excepcionalitat però que no ve donada per l'infant sinó pel seu aspecte, la roba, els complements, que són els elements on més destaca la intervenció de l'emissor o emissora.

#### ***6.4. EL MEU XIQUET TÉ SONETA / LA MEUA XICA TÉ SONETA***

En aquest grup s'hi han reunit un total de 24 cançons de bressol que es caracteritzen perquè l'interpret hi descriu a l'infant el procés d'adormir-se que tot just s'acaba d'iniciar. Però no sols relaten aquest episodi sinó que, mentre ho fan, deixen ben clar quin paper hi desenvolupa cadascun dels actants.

S'hi poden establir dos grans grups, tal com ocorria amb el grup CBT1, segons si el receptor és un xiquet o una xiqueta. A pesar dels problemes de caire mètric que se'n podrien derivar de l'ús d'una o altra forma, cal advertir que els intèrprets han trobat diverses maneres de resoldre aquesta problemàtica per dotar la composició d'una gran regularitat formal.

Les composicions d'aquest apartat estan generalment formades per una quarteta de versos heptasíl·labs, amb rima consonant creuada en els versos parells mentre que els senars queden lliures. Tots els versos són masculins excepte l'últim que és femení.



7x 7a 7x 7'a

La meua xica té son,

té son i vol adormir-se.

Sa mare li cantarà

catorze cançons o quinze

(CBT5-17, Aldaia)

No obstant això, en algunes variants d'aquesta versió podem trobar que algun es repeteix com si es tractara d'una tornada. O bé que s'hi han afegit alguns versos extra amb la mateixa finalitat:

7x 7a 7x (7x) 7'a

El meu xiquet que té son,

té son i vol adormir-se,

sa mare li cantarà,

sa mare li cantarà,

catorze cançons o quinze.

(CBT5-5, Oliva)

En altres variants, però, els canvis afecten directament el contingut temàtic de la cançó. Efectivament, en les variants que tot seguit s'exposen, hi ha una intencionalitat clara de posar en valor el paper de la mare en el procés d'adormir el nen o la nena, bé perquè és la mare qui es compromet a cantar al fill o bé perquè la promesa comporta obsequis de tipus material que acostumen a guardar relació amb la vestimenta:

El meu xiquet té soneta,

molt prompte s'adormirà.

Que sa mare li durà

una cosa d'Adzaneta

(CBT5-8, Agres)

La meua xica té son

sa mare l'adormirà;

li farà una caroteta

per anar a passetjar.

(CBT5-1, Cocentaina)

El meu xiquet que té son,  
té son i vol adormir-se.  
Sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
I el meu xiquet ja s'adorm,  
Ja s'adorm, ja s'adorm.  
(CBT5-16, La Nucia)

En aquesta darrera variant, a més, es pot observar com el vers final presenta una sonoritat similar a la tornada anteriorment comentada: “non-non”.

Seguint amb la línia anterior, una altra versió ressenyada utilitza el verb del primer vers conjugat en futur per a crear una clàusula condicional juntament amb el segon vers. Aquests canvis provoquen una reorganització dels elements temàtics de la cançó. Encara que el canvi més significatiu es produeix en el darrer vers amb la introducció de la figura del dimoni:

El meu fill s'adormirà,  
si no plorarà de son;  
sa mareta el vetlaria  
mentres el dimoni dorm.  
(CBT5-6, Oliva)

En darrer lloc, no es pot perdre de vista el fet que, tal com ocorre amb els grups anteriorment analitzats, existeixen un gran nombre de versions recollides en el corpus d'aquest estudi que presenten una ampliació temàtica i formal de la cançó. És a dir, és fàcil detectar exemples on l'estructura estàndard del grup presenta altres estrofes que poden o no, guardar una relació formal i temàtic amb aquella. Així doncs, en l'exemple següent es pot comprovar com la primera estrofa en la qual es descriu el procés d'adormir els infants ha sigut completada per una altra que pertany al grup CBT1:

La meua xiqueta té  
un son que li penja al monyo,  
son pare li cantarà  
catorze cançons o quinze.

A la meua xiqueta,  
Déu que me la guarde,  
al cavall d'una burra  
i el cul a l'aire.  
(CBT5-19, Albal)

Hem exposat al principi de l'anàlisi d'aquest apartat l'existència de cançons on el vocatiu inicial al·ludeix a un xiquet o una xiqueta. Aquest vocatiu, en ocasions, pot presentar formes diverses com “el meu fill”, “la meua filla” o fins i tot en alguna cançó s'han substituït aquelles fórmules pel nom de l'infant. Aquest fet i l'addició d'estrofes que temàticament no encaixen amb facilitat originen versions com la que trobem tot seguit:

El meu Lucas té soneta,  
la uela l'adormirà  
i el gitarà a la cuneta  
i allí ell descansarà.

Marieta, Marieta,  
no té les menjaràs totes  
que la mare té la clau  
de la caixa de les coques.  
(CBT5-13, Callosa d'en Sarrià)

És innegable que el primer vers d'aquestes cançons permet establir una certa connexió entre aquestes i les composicions recollides sota el títol “El meu xiquet és l'amo” o “la meua xiqueta és l'ama”, i, potser, per aquest motiu és fàcil que els intèrprets confonguen estrofes d'una i altra cançó i les utilitzen de manera conjunta:

El meu xiquet té soneta  
té son i vol adormir-se  
i son pare és campaner  
i li tocarà les quinze.

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,

de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

El meu xiquet és el amo,  
i sa mare no en té altre,  
se l'endurà a fira d'Onda  
a baratar-lo en un altre.  
(CBT5-15, Vila-real)

Ara bé, existeix una diferència notable entre les cançons d'un grup i les de l'altre. Les cançons del grup "La meua xiqueta és l'ama / El meu xiquet és l'amo" presenten una seqüència discursiva descriptiva on s'enumeren una sèrie de propietats i presents que se li adjudiquen o se li atorguen al nen o la nena en cas que s'adorma. En canvi, en el cas que ara ens ocupa la seqüència discursiva és majoritàriament narrativa a través de la qual l'emissor relata fil per randa el procés en què es troba immers i a través del qual tractarà d'adormir el nen o la nena.

Pel que fa al contingut de les cançons d'aquest grup, podem establir que, d'acord amb la proposta de definició plantejada en el capítol 4 d'aquesta investigació, es tracta d'una cançó prototípica, on, tot i la brevetat, són presents la major part d'elements definitoris de la cançó de bressol. A grans trets:

1. Una descripció sintètica de l'escena on són presents tant la mare com el fill mentre que el pare resta –una vegada més– absent.
2. El paper d'intermediària de la mare ja que, davant la impossibilitat del nen per adormir-se per si mateix, és ella qui assegura tindre la capacitat innata per aconseguir aquest objectiu.
3. Es posa de manifest com el procés d'adormir els nens i el cant estan íntimament lligats.

En resum, les cançons d'aquest grup es caracteritzen per una forma breu, de quarteta on l'ús de l'heptasil·lab és aclaparador. S'hi pot concloure que guarden una relació aparent amb les dels grups CBT1 i CBT2 d'aquest treball però aquestes similituds es concreten sols a l'estructura del primer vers. No cal oblidar que tal com s'ha exposat, les cançons d'aquell grup presenten una estructura discursiva descriptiva i aquestes, en canvi, en presenten una de narrativa. Pel que fa al contingut en aquestes cançons trobem una explicació del procés d'adormir l'infant que es resumeix en una promesa que l'interpret fa al receptor. Aquesta promesa pot obeir al mateix procés d'adormir en el qual la mare promet cantar al fill o la filla; o bé pot tractar-se d'algun ben material com una camisa, unes sabates, etc.

### 6.5. *DORM-TE, DORM-TE BON INFANT*

En aquest grup s'han reunit un total de quinze composicions recollides a les localitats de Murla, Millena, Beniarbeig, Banyeres, Cocentaina, entre d'altres. Es tracta d'una cançó que presenta un nucli temàtic reconegut i gairebé prototípic de les cançons de bressol, o almenys d'aquelles que tracten mitjançant la persuasió de convèncer el nen o la nena perquè s'adorma. A canvi, l'interpret sol oferir a l'infant algun present o alguna promesa, en aquest cas, "sopes en vi".

7a 7a 7b 7b

Dorm-te, dorm-te bon infant

que ta mare és a Alacant,

i ton pare és al molí

a fer-te sopes en vi.

(CBT6-6, Cocentaina)

Formalment es tracta d'una composició formada per una quarteta de versos heptasil·labs amb rima consonant aparellada. A més, tots els versos presenten rima masculina.

Un altre aspecte interessant de la cançó és l'absència tant del pare com de la mare de l'escena, la qual cosa situa un element estrany per indefinit en l'escena i en el moment d'adormir. En darrer lloc, des del punt de vista retòric, aquestes cançons són senzilles, amb un llenguatge planer i explícit que no presenta cap artifici que en dificulte la interpretació.

En aquest grup crida l'atenció que hi ha poques versions localitzades mentre que és una cançó de la qual sí que trobem diverses variants. En aquesta variant recollida en [CMFV3, 1951], per exemple, l'últim vers es repeteix literalment a mode de coda:

Dorm-te, dorm-te bon infant

que ta mare és a Alacant,

i ton pare és al molí

a fer-te sopes en vi.

A fer-te sopes en vi.

(CBT6-5, Murla)

En una altra variant localitzada en el volum [CMFV14, 1968] a la localitat de Millena, l'estrofa ha passat de tindre quatre versos a presentar-ne set. Aquest canvi és conseqüència d'una ampliació temàtica del contingut de la cançó. Com es pot observar tot seguit, a les "sopes en vi" s'hi ha afegit "una camisa nova". I més encara, també s'hi invoca la intervenció de "el rei del cel" perquè adorma l'infant.

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi.  
I una camiseta nova  
i el rei del cel que t'adorma.  
(CBT6-2, Millena)

Tal com s'ha afirmat anteriorment, aquest grup és vertaderament ric en variants. Els principals canvis que es poden detectar entre les diferents mostres recollides en el corpus d'aquest treball es localitzen principalment en el vers quatre on la recompensa que s'ofereix a l'infant si s'adorm varia d'un cas a un altre:

Variant	Vers
CBT6-6	Sopes en vi
CBT6-8	Una camiseta nova
CBT6-10	Pastar coques i vi
CBT6-3	Fulles de rosa
CBT6-14	Coca an panses / i un trago de vi

Un altre element que varia d'una cançó a l'altra és el paper que té la figura paterna. En algunes variants és senzillament un mediador:

I ton pare és al molí  
i et durà sopes amb vi  
(CBT6-8, Millena)

En altres variants, com ara la recollida a Murla i inclosa en [CMFV3, 1951], el paper del pare esdevé més actiu ja que és ell qui participa activament en l'elaboració de la recompensa oferida a l'infant. En l'exemple recollit per Salvador Seguí a Beniarbeig en [CMPA, 1974] no queda clar si l'absència del pare és a causa del seu treball o per què està elaborant la desitjada recompensa:

I ton pare és al molí  
i et durà sopetes en vi.  
(CBT6-8, Millena)

I ton pare és al molí  
a pastar coques i vi  
(CBT6-10, Beniarbeig)

En la variant de Banyeres, inclosa al *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, el caràcter condicional de la recompensa s'expressa a partir d'un canvi de la forma pronominal en present del verb fer per la corresponent forma de futur:

I ton pare és al molí  
i et farà sopes en vi.  
(CBT6-11, Banyeres)

Pel que fa a les versions principals que trobem en el corpus, cal dir que el mètode utilitzat pels intèrprets ha estat novament l'addició. És a dir, les cançons s'han modificat a partir de l'augment d'aquestes en una estrofa més. Aquest fenomen és força freqüent en el cas de la cançó de bressol de qualsevol àmbit lingüístic, no solament en l'àmbit català. Tal com s'ha descrit en la proposta de definició realitzada en l'apartat 4 d'aquest treball, la lletra de les cançons de bressol acostuma a ser curta, aquest fet pot esdevindre –contràriament al que sembla– una dificultat afegida en el procés d'adormir els infants perquè si no s'aconsegueix el propòsit ràpidament, l'intèrpret queda desproveït de recursos.

En aquesta situació, sembla que la tradició ha instaurat tres solucions possibles:

- a) repetir l'estrofa una i altra vegada,
- b) introduir onomatopeies del tipus “non-non”,
- c) introduir altres estrofes de gèneres diferents que encaixen mètricament en la melodia de la cançó de bressol utilitzada.

En aquesta ocasió, l'opció escollida és clarament la tercera on s'ha utilitzat una estrofa d'una cançó aparentment satírica o de gresca per allargar-ne el contingut de la cançó així com la durada. Convé tindre present que l'estrofa utilitzada també s'ha introduït en algunes versions de la cançó “Non-non” (CBT3):

Adorm-te, adorm-te, bon infant,  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí

a pastar coques al vi.

Cara de llimeta verda,  
tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te,  
m'han dit que no m'has volgut.

(CBT6-10, Beniarbeig)

En la versió següent, els canvis no sols afecten al nombre d'estrofes sinó que el contingut de la primera s'ha modificat completament. En primer lloc, l'interpret ha adaptat el segon vers a la seua localitat perquè el pare, ara, és a l'Alcora i no a Alacant. En segon lloc, el motiu que origina l'absència del pare ja no és satisfer la fam del xiquet sinó realitzar preparatius per a la boda d'aquell. Finalment, l'estructura i disposició dels versos en l'estrofa recorda les característiques de la jota. No seria estrany que, donada la popularitat d'aquest gènere, l'interpret n'haguera reutilitzat alguna adaptant-la al tema de la cançó.

Dorte, polit infant  
que ton pare és a l'Alcora,  
a dur-te fulles de rosa  
per adornar-te la boda.

Per adonar-te la boda,  
adorte polit infant.  
Ai! Quin tronc, quin tronc.  
Ai! Quin ascla.  
Ai! Quin tronc, quin tronc,  
de carrasca.

(CBT6-3, L'Alcora)

Per concloure aquest apartat, cal dir que les cançons d'aquest grup són bastant estables pel que fa al contingut i la forma; que sols en comptats casos s'hi han trobat versions significatives. En canvi, presenta moltes variants centrades, sobretot, en els productes que s'ofereixen com a recompensa a l'infant i el paper que realitza el pare en l'acció.



## 6.6. MARETA, MARETA

Contràriament a allò que es podia esperar per la popularitat d'aquesta cançó al País Valencià, sols s'hi han pogut recollir per a aquest estudi dotze exemples. Tant pel que fa a la temàtica, com pel que fa a l'estructura aquest grup de cançons tipus, esdevenen una mostra estranya dins de la categoria cançó de bressol perquè presenta una estructura formal considerablement més extensa que la resta de cançons de bressol ja presentades perquè consta de diverses estrofes en totes les versions analitzades.

5'a 5b 5'a5b 5'c 5d 5c 5d 5'x 5e 5'x 5e 5'a 4f 5a 4f 4'a 4g 5'a 5g

5'a 5b 5'a5b 5'c 5d 5c 5d 5'x 5e 5'x 5e 5'a 4f 5a 4f

Mareta, mareta  
anit vaig somiar  
que tu una nineta  
m'havies comprat.

Tenia la nina  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I amb molta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
perquè dorma bé.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te nineta,  
non, non, non, non

Después mareta,  
m'he despertat,  
i jo la nineta  
no la he trobat.

Mareta, mareta  
ja que em veus plorar,  
copra'm la nineta  
hui que és el meu sant

Que tinga la nina  
hermosos els ulls  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I amb molta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
perquè dorma bé.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te nineta,  
non, non, non, non  
(CBT7-7, Alcàsser)

Aquesta versió és, sens dubte, la més extensa de totes les recollides en el corpus. Consta de nou estrofes en forma de quarteta. Els versos són majoritàriament pentasíl·labs i la rima predominant és la consonant amb un esquema encadenat mentre que l'alternança de versos femenins i masculins és contínua. En realitat, la cançó presenta una estructura de cinc estrofes. A partir de la cinquena estrofa, la cançó repeteix la mateixa estructura encara que amb alguna petita variació. De fet, el canvi més important té lloc en el vers dos de la cinquena estrofa perquè el fil temàtic obliga a canviar la narració del somni de la nit anterior pels plors de l'infant en descobrir que el somni no era cert i que no havia rebut encara el regal del seu sant.

La segona versió recollida per S. Seguí en el [CMPV, 1980], en concret a la localitat de Benimodo, presenta la mateixa estructura encara que no es produeix la repetició de les estrofes inicials i, per tant, sols consta de quatre estrofes. Pel que fa al contingut, varia en el punt de partida de la seqüència que, en aquesta ocasió, en lloc de tractar-se del somni és directament el sant de l'intendent.

Mareta, mareta,  
hui que és el meu sant,  
compra'm la nineta  
no em faces plorar.

Que tinga la nina  
bonicos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I en tanta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
que a penes diré.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te enseguida  
non, non, non, non.  
(CBT7-2, Benimodo)

Des del punt de vista temàtic, aquell aspecte que cal destacar és la inversió que s'ha produït respecte a l'esquema bàsic de la resta de cançons de bressol analitzades fins ara. En les cançons d'aquest grup és el nen o la nena qui pren el paper d'emissor per adreçar-se mitjançant la cançó a un receptor identificat clarament a l'inici amb la figura de la mare. A més a més, aquest canvi de posicions implica l'aparició d'un eix temàtic no ressenyat per Irene Watt (2012) en la descripció dels temes de les cançons de bressol; es tracta de la demanda d'una recompensa o del compliment d'una promesa anterior per part de l'infant quan hem pogut comprovar al llarg d'aquesta anàlisi que, generalment, s'hi produeix el cas contrari. És a dir, l'emissor sol oferir presents, premis i recompenses al nen per tal que aquest concilie la son.

Pel que fa a l'estructura interna, en la primera estrofa el nen o nena exigeix el compliment d'una promesa per part de la mare amb motiu del seu sant. Aquest fet caracteritza el nen o nena no només com un infant sinó com una persona més adulta, amb coneixement d'elements del seu entorn i de la seua cultura com és el fet d'obtenir regals amb motiu del sant.

La segona estrofa presenta una seqüència descriptiva sobre els trets de la "nina". Crida l'atenció el fet que aquesta estrofa es manté exactament igual en les dues versions

mentre que en la resta d'estrofes es produeix una o altra alteració. Un element que possiblement col·labore en la fixació d'aquesta estrofa és la terminació dels versos parells. Tant "ulls" com "rulls" són dos termes de difícil combinació, és per això que, davant la dificultat de trobar mots amb terminacions similars, els emissors han anat fixant aquesta estrofa en el repertori col·lectiu, en canvi, les rimes que presenten la resta d'estrofes són més fàcils de combinar i per això l'interpret pot realitzar o introduir-hi variacions.

La tercera estrofa presenta una seqüència predictiva on novament queda palès el coneixement per part del nen o nena dels costums del món adult, ja que reproduïx mimèticament el procés de bressolar la nina tal com se supose que la mare hauria de fer amb ell o ella. Fins i tot, inclou dins de la cançó un fragment d'una altra cançó de bressol com és "Adorm-te nineta".

Aquest fet ha sigut portat un pas més enllà en la tercera versió recollida a Vila-real pel grup de danses El Raval [CV, 1998]. En aquesta ocasió a més d'incloure el fragment ja conegut de la cançó "Adorm-te nineta" l'interpret n'ha incorporat uns altres de cançons diverses:

Mareta, mareta,  
anit vaig somiar  
que una nineta  
em vaes comprar,

La nina tenia  
"bonicos" els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.  
Noneta

Dorm-te, nineta  
si tens son;  
Dorm-te, nineta,  
dorm, dorm, dorm.

Dorm-te, nineta,  
si tens son;  
dorm-te nineta,  
dorm, dorm, dorm.

La meua nineta,  
ella té soneta  
i sa mare la dormirà  
i li comprarà una coseta  
pal dia que es casarà.

La meua nineta  
ella és reineta  
del casal i del carrer,  
de la perera ensucrada,  
de la flor del llidoner.

La meua nineta  
ja està adormideta,  
i els seus somnis li parlaran  
d'àngels i dolces aventures  
per tota l'eternitat.  
(CBT7-5, DMB, Vila-real)

Tot i l'existència d'aquestes versions, la composició tant a nivell temàtic com formal és bastant fixa en totes les composicions que s'hi han recollit en el corpus d'aquest estudi. De fet els canvis que s'hi poden detectar entre les peces són mínimes. Un bon exemple d'aquest fet és la versió de Sant Vicent del Raspeig i localitzada a l'arxiu en línia, Canpop.org de la Universitat d'Alacant. Aquesta versió en la font consultada presenta el mateix contingut però transcrit d'una manera diferent, fet que provoca que la mètrica s'hi veja alterada:

11a 11a 11c 11c  
Mareta, mareta, anit vai(g) somniar,  
que una nineta m'havies comprat.  
La nina tenia bonics el(s) seus ull(s),  
la cara molt fina i els cabells molt rulls.

La nina plorava perquè tenia son,

i jo la dormia, tilín, tilindron...

(CBT7-11, Sant Vicent del Raspeig)

Ara bé, és fàcil comprovar que de fer-se una transcripció adequada, la cançó presentaria els mateixos trets formals que les versions anteriors:

5'a 5b 5'a5b 5'c 5d 5c 5d 5'x 5f 5'x 5f

Mareta, mareta,  
anit vai(g) somniar  
que una nineta  
m'havies comprat.

La nina tenia  
bonics el(s) seus ull(s),  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

La nina plorava  
perquè tenia son,  
i jo la dormia,  
tilín, tilindron...

(CBT7-11, Sant Vicent del Raspeig)

Un cas similar és el que ocorre amb la versió recollida a la localitat de Sella i recollida també a l'arxiu en línia Canpop.org de la Universitat d'Alacant. En aquesta ocasió, cal destacar com pel que fa a la temàtica, l'interpret ha optat per utilitzar la repetició dels atributs de la nina com a coda de la cançó:

Mareta, mareta ahir vaig somiar  
que una nineta em vares comprar.  
Tenia la nina formosos els ulls  
la cara molt fina i els cabells molt rulls,  
Tenia la nina formosos els ulls,  
la cara molt fina i els cabells molt rulls.  
Tenia la nina formosos els ulls,

la cara molt fina i els cabells molt rulls.

(CBT7-9, Sella)

Si realitzem una transcripció com en el cas anterior, l'estructura novament s'hi adapta a la resta de casos exposats:

5'a 5b 5'a 5b 5'c 5d 5'c 5d 5'c 5d 5'c 5d 5'c 5d 5'c 5d

Mareta, mareta

ahir vaig somiar

que una nineta

em vares comprar.

Tenia la nina

formosos els ulls

la cara molt fina

i els cabells molt rulls,

Tenia la nina

formosos els ulls,

la cara molt fina

i els cabells molt rulls.

Tenia la nina

formosos els ulls,

la cara molt fina

i els cabells molt rulls.

(CBT7-9, Sella)

En darrer lloc, cal entendre que les composicions d'aquest grup no són sinó una descripció explícita de l'actuació que envolta la cançó de bressol. És a dir, hi trobem tots els tòpics a propòsit de l'acte de bressolar: el fet de cantar una cançó a la nina, la descripció dels atributs d'aquesta, l'exigència d'una recompensa, fins i tot la presència d'una estrofa d'una altra cançó de bressol. En definitiva, aquestes cançons tipus esdevenen una síntesi, un símbol de tot allò que l'acte d'adormir-se comporta.

En conclusió, les mostres recollides en aquest en aquest grup presenten una estructura formal bastant uniforme amb petites variacions. A més a més, presenta més estrofes que

la major part de cançons del corpus. Algunes d'aquestes estrofes, sobretot les inicials, són fixes en totes les versions ressenyades. Pel que fa al contingut temàtic de la cançó, aquesta presenta una situació comunicativa diferent ja que és el nen o la nena qui pren la paraula i canta, aparentment, la cançó a la mare. Aquest darrer tret permet interpretar la cançó de manera simbòlica ja que s'hi descriu fil per randa el procés d'adormir un infant. Així doncs, tant per les característiques formals com pel complex nucli temàtic que presenta, sembla que l'origen d'aquesta cançó és culte i que la seua popularitat ha permès que siga introduïda de manera progressiva en el repertori tradicional.

## **6.7. CICLE RELIGIÓS**

Encara que en aquest apartat es recullen cançons que no guarden relació formal entre elles, hem decidit presentar-les agrupades en un mateix grup per diferents motius. El primer és que el nucli temàtic principal de gairebé totes elles és el mateix. Consisteix en una assimilació entre la imatge de la mare amb el nadó entre els seus braços i l'escena del naixement. La cançó que es recollí a Llíria i Benissanó n'és una bona mostra:

Sant Josep va a buscar foc  
i quan ve diu que no en troba;  
ha parit la seua esposa  
un infant; i tan florit  
tan florit com una rosa;  
la marquesa li fa el llit  
enramat de violetes;  
Sant Josep pinta casquetes  
i convida a les mongetes;  
les mongetes de la Seu  
de la Seu de Malaenes  
ballaren les tarantenes  
tots els peixos de la mar  
se n'ixqueren a ballar  
hasta el més xicorrotet  
que ballava més poquet  
l'agarrí de la cueta  
me l'emportí a Tortoseta  
de Tortoseta al Mercat;



allí havia un pobre gat  
menjant xufes i torrat  
i un porc que guardava vinyes  
arre, arre, burrutxet!  
Que allí venen bous i vaques  
i gallines en sabates;  
i bous en capurrutxets  
i una lloca en tres pollets.  
Els pollets feen: piu-piu!  
i la lloca fea: coc-coc!  
i la tiraren al foc.  
(CBT8-6, Llúria i Benissanó)

En segon lloc, perquè es tracta d'un grup sorprenentment residual –només té huit cançons– dins de la totalitat del corpus d'aquest treball. I en tercer lloc perquè si es tractaren de manera individual, es perdria la possibilitat de ressaltar les similituds temàtiques que s'hi poden establir entre elles.

Irene Watt (2012) apunta en les conclusions del seu treball que és freqüent la invocació i l'aparició de forces sobrenaturals en les cançons de bressol, en ocasions com a amenaça i en altres com a element protector.

Felip Pedrell (1988) explica sobre les nades com la dualitat en la celebració profana del temps i els actes religiosos del Nadal portaren a la introducció de cançons profanes en els repertoris eclesiàstics, i a l'inrevés, moltes cançons populars foren utilitzades com nades. Així doncs, es pot prendre aquesta teoria com a punt de partida perquè totes les cançons d'aquest grup tenen un contingut temàtic similar. En totes elles, es realitza una assimilació entre el nadó i la figura de Jesús acabat de nàixer. Per tant, hi són presents elements com el plor, la fam i la malaltia.

Formalment, però, representen un grup bastant heterogeni amb una varietat mètrica considerable, per això –i perquè es tracta només de tres cançons–, que hem cregut més convenient per a aquest apartat realitzar-ne l'anàlisi peça per peça.

La primera cançó ressenyada es troba en [CMFV3, 1951] de la Institució Alfons el Magnànim i fou recollida a la localitat de Parcent:

6'x 4'a 6'x 5'a  
Jesuset de les monges  
no té dentetes  
i la mare priora  
li farà sopetes.  
(CBT8-4, Parcent)

Com es pot observar, els versos senars presenten una similitud mètrica, ja que tots dos són hexasíl·labs, i també rítmica ja que té una rima femenina. El segon vers és tetrasíl·lab, mentre que el quart és pentasíl·lab. Possiblement per això aquests versos presenten una terminació similar recolzada en l'ús dels diminutius “dentetes” i “sopetes” i que proporciona una rima consonant a aquests versos.

Pel que fa al contingut, la cançó se centra en la figura d'un Jesuset element cabdal dins d'aquest tipus de cançó. Però la novetat esdevé en la presència d'una figura relativament moderna dins de la tradició evangèlica: la mare superiora. S'hi introdueix com a benefactora final de l'escena ja que resol el problema alimentari del Jesuset.

El fet d'introduir una d'aquestes figures externes a la imatge tradicional de la sagrada família on trobem la Verge Maria, el pare Sant Josep i el Jesuset, que esdevé gairebé sempre model o referent de família tradicional, no és casual. En una altra de les peces del corpus recollida en [CMFV1, 1950] de la Institució Alfons el Magnànim hi trobem la presència activa de la figura de les beates:

5a 5a 5x 5a    5'b 5c 5'b 5c

El bon Jesuset  
està malaltet,  
el volen sangrar  
en un pessebret.

Les bones senyores  
empomem la sang.

Les bones beates  
es queden en blanc.

(CBT8-3, Ontinyent)

En aquesta ocasió, la malaltia del Jesuset substitueix l'amenaça de la fam de la peça anterior. En la segona estrofa es produeix una diferència entre el paper de les beates i el de les bones senyores, però sense cap element que justifiqui l'actitud d'un grup i un altre. Al mateix temps, la cura escollida per al Jesuset, és a dir, el fet de sagnar-lo, esdevé un element si més no sorprenent.

En la tercera cançó d'aquest grup, recollida a La Vila Joiosa per Salvador Seguí i inclosa en el [CMPA, 1974], la fam torna a esdevindre l'element central de la cançó:

7a 7b 7'a 7b 5c 6'd 8c 5'a

Jesuset demana pa,  
sa mare diu que no en té,  
Sant Josep se'n va a la plaça  
i li compra un borreguet.

Ai! Fill del meu cor!  
Fill de la meva vida,  
“jo's” donaria tot el cor  
i la meva vida.

(CBT8-5, La Vila Joiosa)

Es tracta d'una cançó molt irregular la qual cosa obri la possibilitat que s'haja creat per ampliació, és a dir, que, davant la brevetat de la primera estrofa, l'emissor haja augmentat la durada de la cançó a partir de la introducció d'una estrofa aliena a la cançó original o bé, a partir de la improvisació. Totes dues possibilitats podrien explicar per què presenta una regularitat tan gran en la primera estrofa i, en canvi, en la segona, esdevé del tot irregular.

Aquesta irregularitat no s'observa sols en l'apartat mètric sinó que és detectable també en l'estil que presenten totes dues. En la primera estrofa la rima és assonant i hi predomina l'encavalcament, mentre que en la segona estrofa l'estil és molt segmentat, cada vers recull una frase i la rima és consonant recolzada en la repetició explícita dels mateixos mots.

Més encara, si prenem com a vàlida la hipòtesi anterior sobre la possible construcció de la cançó i hi contrastem, a més, el contingut temàtic de totes dues estrofes, comprovarem com la primera estrofa presenta una seqüència narrativa on el problema de la fam del Jesuset el resol el sant Josep, que representa un paper actiu enfront al de la Verge Maria, mentre que la segona estrofa presenta una declaració amorosa cap al nadó, que res té en comú amb l'escena religiosa evangèlica. Potser sols l'ús ambigu de la paraula *fill* –que pot adreçar-se tant al Jesuset com al xiquet o xiqueta per a qui l'emissor interpreta la cançó– pot realitzar la funció de lligam entre una part i l'altra.

A banda de la imatge del naixement, les cançons de tipus marià, on la Mare de Déu esdevé la figura central, també tenen presència en aquest apartat.

La Mare de Déu  
quan era xiqueta  
anava a costura  
amb una cistelleta.

La mestra li dia:  
-senyora Maria,  
quina randa fa?  
Qui li cosirà?  
-la primera xiqueta  
que li agafe la mà.  
(CBT8-8, Vinaròs)

La mare de Déu  
vol molt als xiquets,  
que són cregudets  
i no fan parlar.

Tots els bons xiquets  
al cel aniran,  
i allí menjaran  
coquetes de mel.

I els que són malets  
i donen mal any,  
Les coques de mel  
no les tastaran.  
(CBT8-8, Guadassuar)

A més de la temàtica mariana, crida l'atenció el caràcter moral i educatiu de la cançó. Tampoc cal perdre de vista el fet que per reeducar les conductes inapropiades dels xiquets dolents s'hi utilitza la fam i els dolços com a recompensa, la qual cosa posa en relació aquesta composició amb les anteriorment ressenyades.

Finalment a Vinaròs la figura de Santa Quitèria hi pren més rellevància. Aquesta santa té una veneració especial a localitats de la Plana Baixa, com ara Almassora o Vila-real, però a Vinaròs no és una figura especialment venerada. Tot i això s'hi pot apreciar el caràcter emotiu que l'emissor li atorga, especialment en els darrers versos:

Santa Quitèria plorava  
a la vora del sequiol  
Sant Josep la consolava  
en una fulla de col.

Ay! Quiterieta  
por ti me muero.  
(CBT8-1, Vinaròs)

En aquesta cançó s'observa, tot i la irrellevància del contingut, un admiració cap a la figura de la santa a qui, fins i tot sant Josep, mostra el seu auxili. En canvi, en la següent versió, el tractament és més sorneguer tal com es desprèn pel caràcter de la segona estrofa:

Santa Quitèria plorava  
a la vora del sequiol  
Sant Josep la consolava  
en una fulla d col.

Les campanes de la ermita  
tres dies que'n van al vol  
que'n fa la pobra Sastiana  
que'l novio ja no la vol.  
(CBT8-2, Vinaròs)

Utilitzar les figures per fer humor és una constant en la cultura moderna occidental perquè implica trencar amb els cànons de conducta i esdevindre, per tant, irreverent. Més estrany però és mostrar aquesta actitud en les cançons de bressol. És per això que la cançó recollida en [CMPV, 1980] de Seguí, que fou consignada a la localitat de Foios, representa un cas especial:

6'x 4'a 6'x 4'a      4'a 4'a 6'x 4'a  
A la meua xiqueta,  
Déu me l'ampare,  
a cavall de la burra  
i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire,  
a la meua xiqueta  
Déu que l'ampare.  
(CBT8-9, Foios)

Es tracta d'una composició de dues quartetes on s'alternen els versos hexasíl·labs i tetrasíl·labs. On els versos femenins acaparen la totalitat de la peça i la rima és consonant i queda arredonida per l'estructura d'espill que presenta la cançó.

Però és en l'anàlisi del contingut on trobarem les diferències més grans amb la resta de cançons d'aquest apartat. S'hi ha apuntat anteriorment el caràcter narratiu d'aquestes peces, és a dir, tot i la brevetat, hi ha un cert interès per contar una escena al voltant de la imatge del Jesuset. En canvi, en aquesta ocasió sols trobem una invocació a Déu per tal que empare la xiqueta receptora de la cançó. Una invocació que, a més a més, pels versos que l'acompanyen i que descriuen l'escena, no pot sinó interpretar-se com sarcàstica o humorística.

Més enllà d'aquesta invocació, no hi ha cap altre element temàtic. De fet, l'estructura en espill de la cançó sols reitera aquesta idea allargant la durada de la cançó i donant-li una aparença formal diferent.

Per tant, a diferència de les altres tres cançons ressenyades, en aquesta ocasió no hi ha cap paral·lelisme entre el nadó i la figura de Jesús, ni tampoc es resol la situació de conflicte en què es troba la xiqueta. Sols hi podem detectar la pregària en busca de protecció cap a Déu i la indefensió de la "xiqueta". Però com s'ha exposat aquesta invocació és l'únic fil temàtic present en el text i, per tant, esdevé cabdal en la peça. I és precisament per aquest motiu que, tot i les objeccions que s'hi poden presentar, la inclusió d'aquesta cançó en aquest apartat queda justificat, ja que si presenta algun element temàtic és precisament la invocació a Déu davant una situació complicada.

En conclusió, totes les cançons d'aquest grup presenten una mostra particular dins el corpus de cançons de bressol. Unes s'articulen a partir del paral·lelisme que es crea entre la figura del xiquet o la xiqueta a qui es pretén adormir i la figura del Jesuset. En aquestes, a més, es posa de manifest una posició d'indefensió d'aquells, en ocasions per la fam i en altres per malaltia, que és resolta per la intervenció d'un actor extern com ara la mare priora, les bones senyors i les beates o el pare sant Josep.

En les cançons de tipus marià, la Mare de Déu apareix com a model de conducta, especialment per a les xiquetes. O bé realitza funcions educatives per als xiquets. Encara que en casos puntuals aquest context s'utilitza per fer riure o fer broma.

Tot i aquest caràcter heterogeni, la posició d'indefensió i la figura del Jesuset associada al nadó a qui se li canta són els elements que permeten que aquestes peces s'ajusten a les categories temàtiques plantejades per Irene Watt (2012) i siguin utilitzades com

cançons de bressol. Concretament, a aquelles on a través de la cançó de bressol es tracta d'oferir protecció i tranquil·litat al nadó.

### **6.8. ADORM-TE NINETA**

En aquest grup s'han inclòs un total de 6 cançons la qual cosa representa un nombre bastant escàs de mostres si atenem a la freqüència amb què aquesta cançó és utilitzada en altres cançons de bressol. La forma més característica d'aquesta cançó és la que ens mostra l'exemple recollit en [CMFV14, 1968] de la Institució Alfons el Magnànim. Es tracta d'una única quarteta de versos pentasíl·labs amb rima consonant en els versos parells i rima lliure en els imparells:

5'x 5a 5'x 5a

Adorm-te nineta,

adorm si tens son;

adorm-te en seguida,

adorm-te, non-non.

(CBT9-3, Cocentaina)

Pel que fa a les diferents variants que el corpus grup presenta d'aquesta versió, el principal punt d'interès se centra en la forma verbal de l'imperatiu escollida:

5'a 5b 5'a 5b

Adorte nineta,

adorte tinc son;

en la cadireta

te faré non-non (...)

(CBT9-2, Betxí)

4'a 4b 5'a 3b

Dorm-te nineta,

dorm si tens son,

dorm-te boniqueta,

dorm, dorm, dorm (...)

(CBT9-3, Almudaina)

Mentre que les cançons de Cocentaina i Betxí utilitzen les formes “adorm-te”, en la cançó d’Almudaina la forma escollida és “dorm-te”. Aquest fet és important perquè comporta un desajust mètric que es produeix entre les estrofes de les cançons de Betxí i Almudaina i la versió de Cocentaina que esdevé més regular en aquest apartat. En aquest sentit, també convé destacar com en el vers segon de la versió de Cocentaina s’elideix intencionadament el pronom de la forma verbal però de seguida hi torna a ser utilitzat per tal que l’esquema mètric esdevinga del tot regular:

Un fet similar ocorre al vers tercer de la segona estrofa on s’ha substituït la construcció condicional “adorm-te si tens son” per una forma col·loquial d’imperatiu “tin son” que juntament amb la recuperació de la forma pronominal del verb permet mantindre la regularitat mètrica d’aquesta estrofa.

Finalment, la versió d’Almudaina és la que més alteracions presenta en comparació amb les altres dues exposades. En primer lloc, presenta un total de tres estrofes irregulars on es combinen els tetrasíl·labs, els pentasíl·labs i algun trisíl·lab i hexasíl·lab encara que aquests darrers ho fan de manera testimonial.

La primera versió ressenyada i analitzada es repetirà amb lleugeres modificacions en la resta de versions recollides. El mode utilitzat per a generar les diverses versions ha estat en tots els casos l’augment per addició. Efectivament totes les versions han augmentat en una o dues estrofes la seua estructura i ho han fet incorporant fragments d’altres cançons de bressol. Un bon exemple d’aquest mecanisme és la mostra de la localitat de Betxí, recollida pel mestre Salvador Seguí en [CMPC, 1990]. En aquesta ocasió, l’estrofa original s’hi acompanya d’una altra pertanyent al grup de cançons tipus CBT3 que en el nostre treball s’han catalogat amb el títol “Non-Non”:

4a 6a 7a 4a    5’a 5b 5’a 5b

Non, non, xuxet,

l’ha xafat el carret,

la punteta del rabet.

Non, non, xuxet.

Adorm-te nineta,

adorm-te tin son,

en la cadireta

te farà non, non.

(CBT9-5, Betxí)

Un aspecte interessant d’aquesta variant de la cançó CBT9-2 recollida a Betxí és el que es produeix en el vers tercer on, en lloc de marcar l’aspecte temporal de l’acció de bressolar, s’ha preferit destacar el lloc on l’interpret realitza l’acció d’adormir.



En la cadireta  
te faré non, non.  
(CBT9-2, Betxí)

Un fenomen similar ocorre amb la versió recollida a l'Almudaina i inclosa en [CMPA, 1974] de S. Seguí. Aquesta composició presenta tres estrofes. Però si alguna cosa fa especial aquesta versió és el fet que les estrofes que s'hi han utilitzat per a realitzar el canvi en l'estructura pertanyen al grup de cançons CBT7 "Mareta, mareta":

4'a 4b 5'a 3b            5'a 5b 5'a 5b            4'a 4b 5'a 5'a 6b  
Dorm-te nineta,  
dorm si tens son,  
dorm-te boniqueta,  
dorm, dorm, dorm.

La nina tenia  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son  
que eres xicoteta  
i una cançoneta  
et cantarà el meu cor.  
(CBT9-4, Almudaina)

Aquesta versió, planteja el dubte de fins a quin punt les cançons del grup que ara ens ocupa són un fragment d'aquelles cançons tipus "Mareta, mareta", o si, per contra, l'estrofa "adorm-te xiqueta" ha sigut incorporada per aquelles seguint el mateix procés d'ampliació que abans hem descrit. Certament, el text de l'estrofa següent, present en totes les versions del grup CBT7 dona peu que aquesta recite una cançó. A més a més, l'estructura de quarteta, així com el tipus de vers, l'esquema i tipus de la rima farien encaixar aquesta en el conjunt de la cançó:

I en tanta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
que a penes diré.  
(CBT7-1, Benimodo)

Així doncs, la hipòtesi que les cançons del grup “Adorm-te nineta” siguen una escissió de la cançó “Mareta, mareta” prendria forma. Més encara quan aquesta estrofa no s'utilitza en cap altra cançó per a augmentar-ne la durada, a excepció feta de la mostra recollida a Betxí [CMPC, 1990]. Al llarg d'aquest estudi s'ha posat de manifest com l'ampliació de les cançons a partir de la introducció de fragments d'altres cançons és un fenomen freqüent. En aquesta ocasió ens trobaríem amb un cas totalment contrari, és a dir, amb la creació d'un grup de cançons tipus a partir de l'extracció d'un fragment d'una cançó prèvia.

Però cal recordar que la cançó “Mareta, mareta” presenta una estructura molt diferent de la resta de cançons del corpus a causa de la seua extensió, estructura temàtica, etc. I aquest fet planteja dubtes sobre un possible origen culte. Per tant, no es pot perdre de vista la possibilitat del cas contrari, és a dir, que l'autor de la cançó “Mareta, mareta” haja inclòs en aquella la cançó popular “adorm-te nineta”.

Deixant a banda aquestes teories sobre l'origen de la cançó, és obvi que les cançons d'aquest grup guarden relació amb les d'altres grups establerts en aquest treball com ara “Dorm-te, dorm-te bon infant” o “Dorm-te nen hermós”. La similitud entre tots tres grups es troba a l'*incipit* dels versos inicials de cadascuna de les cançons, ja que tots ells s'inicien amb una forma imperativa seguida d'un vocatiu. Però, més enllà d'aquest fet, entre els grups no es pot establir cap altre tipus de relació. Pel que fa a la forma, “Dorm-te, bon infant” presenta estructures mètriques amb versos heptasíl·labs i en “Dorm-te nen hermós” l'estrofa principal presenta forma de quinteta:

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que ta mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi.  
(CBT6-6, Cocentaina)

Dorm-te nen hermós  
de pit amorós.

Les teues ungetes  
me rasquen el cor  
i me fan festetes.  
(CBT17-1, Murla)

Finalment, no podem oblidar el fet que, com si es tractara de composicions complementàries, en els dos grups anteriors el destinatari de la cançó sempre era masculí i en aquest cas que ens ocupa, en canvi, el destinatari sempre és femení.

L'estil d'aquestes tres composicions és senzill i repetitiu. Hi destaquen considerablement els substantius i adjectius en diminutiu, que hi són presents en qualsevol de les tres cançons: “nineta”, “xuxet”, “carret”, “cançoneta”, “boniqueta”, “xicoteta”, etc.

En el nucli temàtic d'aquestes cançons, l'interpret manifesta la seua voluntat de procurar la son a l'infant de manera explícita a través de l'ús dels verbs en imperatiu. Aquestes formes van acompanyades dels substantius en diminutiu descripcions de l'infant i l'onomatopeia més popular: non-non. Que per la posició final que ocupa, permet utilitzar-la com a coda de la cançó i allargar la durada de la cançó gràcies a la repetició continuada d'aquesta.

Per concloure, tot apunta que les cançons d'aquest grup –encara que tenen moltes similituds amb d'altres que presenten un primer vers similar– s'hagen generat a partir d'una altra cançó, és a dir, es tracta de fragments de la cançó “Mareta, mareta”. Però el possible origen culte d'aquesta peça ens obligaria a fer també la interpretació contrària, és a dir, seria l'autor d'aquella qui hauria fet servir una cançó de caràcter tradicional per arredonir la seua composició.

## **6.9. AGULLETA I FIL**

Les cançons d'aquest grup són possiblement les composicions més poètiques de tot el corpus perquè estan construïdes sobre una metàfora continuada entre el procés d'adormir el nen o la nena i l'acte de cosir. De fet, l'interpret valora més com els estris de la costura (“l'aguller” i la “bagueta”) han aconseguit adormir l'infant. Hi ha doncs una clara assimilació entre l'acció de cosir i la d'adormir els infants.

Tots els exemples presenten una estructura idèntica que sols es veu alterada en alguna variant perquè l'informant o el transcriptor ha agrupat el text en una estrofa en lloc de fer-ho en dues. Així doncs, la forma més freqüent és la d'una cançó formada per dues quartetes amb versos pentasíl·labs que rimen de manera alterna, els senars són masculins i tenen rima assonant, mentre que els parells són versos femenins que presenten rima consonant:

5a 5'b 5a 5'b

5c 5'd 5c 5'd

Agulleta i fil  
vol la xica meua,  
per poder cosir  
la soneta seua.

Ay, quin aguller,  
ay, quina caixeta,  
que ja s'ha adormit  
la meua xiqueta.  
(CBT10-3, València)

Tal com hem apuntat anteriorment, tant la forma com el nucli temàtic d'aquestes cançons no presenta canvis significatius. Tan sols en la variant CBT10-3 s'observa un canvi ja que se substitueix el terme “bagueta” per “caixeta”:

Agulleta i fil  
vol la xica meua,  
per poder cosir  
la soneta seua.

Ai, quin aguller,  
Ai, quina bagueta,  
ja tanca els ulls  
la meua xiqueta.  
(CBT10-5)

La variant CBT10-1, recollida a la ciutat de València i localitzada en [CPA, 1947], presenta dos canvis respecte a l'estructura anteriorment analitzada. En primer lloc, la cançó ha sigut transcrita de manera monostròfica. I en segon lloc, s'hi ha afegit un vers extra al final de la cançó. Aquest vers és de caràcter onomatopèic però crida l'atenció que en lloc d'utilitzar la forma més estesa “non-non” s'haja escollit en aquest cas la forma “na-na”:

Agulleta i fil  
vol la filla meua

per poder cosir  
la soneta seua.  
Ai! Quin aguller!  
Ai! Quina bagueta!  
Ja tanca els ullets  
la meua filleta  
Na... na... na...na.  
(CBT10-1, València)

Per acabar amb la descripció formal, cal tractar l'exemple recollit en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Seguí on s'ha prescindit de la interjecció “ay” en els versos cinqué i sisé, la qual cosa provoca un desajust en la mesura dels versos i en conseqüència en la regularitat mètrica que caracteritza aquestes peces:

Agulleta i fil  
vol la filla meua,  
per poder cosir  
la soneta seua.  
  
Quin aguller!  
Quina bagueta!  
Ja tanca els ullets  
la meua xiqueta.  
(CBT10-2, València)

En darrer lloc, i pel que fa a l'estil, s'hi pot detectar ràpidament un clar predomini de les formes en diminutiu: “agulleta”, “soneta”, “ullets” i “xiqueta”. És de sobra conegut que aquest fet és un tret característic dels valencianoparlants de la capital, lloc on s'ha recollit la cançó.

Així doncs, aquestes cançons –tot i el seu lirisme– encaixarien perfectament en aquelles cançons de bressol que descriuen per a l'infant el procés d'adormir que l'interpret duu a terme mentre entona la cançó.

Tot i això, la descripció metafòrica del procés d'adormir el nen a partir de l'assimilació d'aquest amb la tasca de cosir, el rigor formal i temàtica d'aquestes cinc mostres en les quals sols es detecten unes mínimes alteracions i el fet que tres dels cinc exemples hagen sigut recollits a la ciutat de València fan sospitar també d'un possible origen culte d'aquestes cançons que posteriorment haurien estat incorporades al circuit tradicional.

## 6.10. SON, SONETA

Al contrari que en el grup anterior, les cinc mostres recollides en aquest grup de cançons tipus es caracteritzen pel caràcter heterogeni que presenten, especialment pel que fa a la forma.

Pel que fa al contingut temàtic de les cançons, totes corresponen al tòpic que Watt (2012) definia com “cançons que invoquen la son”. Efectivament, encara que es poden establir dos tipus d'estructures temàtiques, en els dos casos és explícita aquesta sol·licitud per part de l'interpret:

7'a 7b 7a 7b

Son, soneta, vine, vine

a la vora del coixí

i s'adormirà el xiquet

que no se pot adormir.

(CBT11-3, Benassal)

Pel que fa a la forma, les diferents variant ressenyades tendeixen a l'ús del vers heptasíl·lab i la quarteta com a forma estròfica encara que, com exposarem tot seguit, cada mostra presenta un tipus d'estrofa diferent, des dels dos versos en la variant de Xert, fins els set versos que presenta la variant localitzada a Vila-real:

7a 8a

Son, soneta vine ací

a la voreta del coixí.

(CBT11-2, Xert)

7a 7a 7b 7b 3x

Son soneta vine ací,

posa el cabet al coixí.

Si la son soneta be,

jo també m'adormiré.

Non, non, non.

(CBT11-1, Sant Mateu)

La principal versió que presenta aquesta cançó té també una forma de quarteta però el contingut n'és tan sols una invocació directa de la son:

7'a 7x 7'x 7a

Son son, vine, vine.

Son, son, vine, vine, vaig.

Son, son, jo m'adormiria.

Son, son, jo m'adormiré.

(CBT11-4, Teulada)

Una versió d'aquesta localitzada en el volum [CV, 1998] de la localitat de Vila-real, presenta uns canvis considerables com ara el tipus de vers utilitzat, així com també el tipus d'estrofa que és bastant diferent a les mostres presentades anteriorment:

4'x 6a 6a 5'x 5'x 5b 5b

Son, son, son, vine

vine, vine, son, son

son vine que tinc son.

si la son vinguera

jo m'adormiria

però com no vé

no m'adormiré.

(CBT11-5, Vila-real)

Les cinc cançons es poden dividir en dues seqüències. Les primeres presenten un contingut temàtic definit que gira entorn de la invocació de la son que l'intèrpret realitza i en les quals trobem un element, com és el coixí, que ens permet detectar l'espai de l'acció. Aquesta invocació de la son és tan vàlida per al "xiquet" com per a l'intèrpret, fet que probablement demostre l'estat anímic de l'intèrpret.

Les segones es caracteritzen per una repetició de la fórmula "son, soneta" com si d'una onomatopeia es tractara. No cal perdre de vista la similitud fònica que hi ha entre aquesta fórmula i la ja anteriorment presentada "non-non". De fet, aquest punt podria explicar la presència del darrer vers en la variant consignada a Sant Mateu:

Son soneta vine ací,

posa el cabet al coixí.

Si la son soneta ve,  
jo també m'adormiré.  
Non, non, non.  
(CBT12-4, Sant Mateu)

Aquestes cançons, doncs, encara que presenten un estil senzill, amb diverses estructures formals breus, en totes hi ha un prec perquè la son es manifeste com si d'una força sobrenatural es tractara. Aquesta invocació no és sols per al xiquet sinó que també és utilitzada per l'interpret per a manifestar en diverses ocasions un estat d'esgotament.

### **6.11. SERRA, SERRA**

En aquest grup de cançons s'hi han reunit quatre mostres obtingudes dues de les quals pertanyen al cançoner [CMPA, 1974] i les altres dues als volums [RN, 1973] i [FMT, 1948], respectivament. Encara que les quatre mostres han sigut facilitades com a cançons de bressol pels informants, no podem perdre de vista el fet que en molts cançoners les cançons que s'hi recullen figuren com a cançons de jocs o cançons infantils.

En l'article "Cançons populars de Benassal (aproximació al costumari benassalenc)", l'autor, Pere-Enric Barreda, descriu aquestes cançons de la manera següent:

Cançó d'infants també per a cuidar-los a la falda i gronxar-los imitant els moviments del serrador. (Barreda 1992, p. 45)

Les quatre cançons es caracteritzen per una única estrofa encara que no totes mantenen la mateixa estructura.

7a 7a 7'x 8a  
Serra, serra molinet  
la cabreta no té llet,  
la miqueta que tenia  
se l'ha mamt el borreguet.  
(CBT12-3, Callosa d'en Sarrià)

En aquesta versió recollida a Callosa d'en Sarrià, la mètrica, que sembla ser regular amb l'ús de versos heptasíl·labs, es veu alterada pel darrer vers que és octosíl·lab mentre que la resta de versos presenten set síl·labes. La rima és consonant i contínua, a excepció del tercer vers, que resta lliure i presenta una terminació femenina mentre que la resta de versos són tots masculins. Es pot apreciar com el motiu de la irregularitat mètrica del



darrer vers està provocada per l'ús incorrecte del pronom reflexiu "se" i que, al remat, suposa la síl·laba discordant.

En la variant recollida a Benimantell, l'estructura mètrica és més regular pel que fa al tipus de versos utilitzats encara que la rima, tot i mantindre's consonant presenta un esquema aparellat. Ara bé, en aquesta ocasió l'intèrpret ha afegit un vers més a la composició de manera que passem d'una quarteta a una quinteta:

7a 7a 7b 7b 7x

Serra, serra, molinet,  
que la mare no té llet.

La majora li'n darà  
de sopetes i de pa.

Serra, serra, ja està en terra.

(CBT12-2, Benimantell)

A pesar de la presència d'aquest cinqué vers, cal observar com l'intèrpret s'ha ajustat a l'esquema mètric, fet que cal valorar més encara si tenim en compte que, per fer-ho, és necessari realitzar dues sinalefes que es troben pràcticament enllaçades. En darrer lloc, aquest vers presenta una rima interna entre els mots "serra" i "terra" que suavitza la ruptura que l'últim vers implica per a l'esquema mètric de la cançó.

De forma semblant, hi ha la variant localitzada a Canals i recollida en [FMT, 1948]. Presenta una estructura formal similar a la primera peça analitzada i els canvis que s'hi han realitzat afecten directament l'ordre en què s'organitzen els diferents elements en el text.

Serra, serra, borreguet

que la mare no té llet.

Una poca que tenia'l

borreguet la bebia.

(se grita y se sacude al niño para estimular su risa)

Serra, serra!

(CBT12-4, Canals)

Aquesta variant resulta molt interessant pel comentari que l'informant fa sobre l'actuació enmig de la peça i que Manuel Palau respecta en transcriure-la. S'hi pot comprovar com efectivament, tal com apuntava Barreda (1992), es tracta d'un grup de cançons de joc que els intèrprets han reutilitzat com cançons de bressol. Aquest fet ens permet confirmar que és el criteri funcional allò que caracteritza la cançó de bressol i,

per tant, demostrar que la hipòtesi que la cançó de bressol és un quasi-gènere caracteritzat per aquest element extratextual es confirma.

La versió recollida a la localitat de Novelda i inclosa en el recull [RN, 1973] presenta una estructura bastant uniforme. La cançó consta d'una única estrofa de 8 versos heptasíl·labs excepte el primer i el darrer, que són pentasíl·labs. La rima, de tipus consonant, presenta el mateix esquema aparellat que la versió anterior i formalment, sols es diferencien en el nombre de versos i en l'inici i la cloenda, que en el cas que ara ens ocupa presenta el vers "serra, serrador" com una tornada.

5a 7a 7b 7b 7c 7c 7d 5d

Serra, serrador,

la majora ve del forn,

amb una raïm de castanyes

i amb un altre d'avellanes.

La majora em donarà

de sopetes i de pa.

i del pa del tallador.

Serra, serrador

(CBT12-1, Novelda)

Hem comentat com l'expressió "serra, serra" atén al moviment realitzat en el joc mentre es canta aquesta cançó i que simularia el moviment dels fusters quan utilitzen la serra artesanal.

Ara bé, hi ha la possibilitat, perquè així ho permet afirmar el contingut temàtic de les cançons, que aquest "serra, serra" faça referència a una accepció del verb *serrar* entès com a sinònim d'estrènyer. És a dir, en aquestes cançons tipus allò que l'emissor demanaria al nen és que ature la petició de menjar perquè les existències s'han acabat. Si, a més a més, interpretem que amb el terme "molinet" l'emissor identifica el nadó, la metàfora adquiriria una expressivitat enorme ja que el nen seria descrit com un ésser que tritura, que engoleix de manera ràpida allò que se li ofereix i, per la qual cosa, li demanen que tanque la boca o que, almenys, es conforme amb allò que li acaben de procurar.

Aquesta nova hipòtesi implicaria que aquestes cançons haurien estat cançons de bressol que amb el pas del temps s'haurien convertit en cançons de joc infantil.

En tots els casos el tema principal de les cançons és satisfer la fam del nadó. En les variants recollides a Callosa d'en Sarrià i Canals, el fet de no proporcionar-li més menjar és conseqüència de la intromissió d'un element extern com és el "borreguet", que ha mamat la llet que li quedava a l'ovella i, per tant, ja no en queda per al nen o per a la nena. En el cas de Benimantell i Novelda per contra, la solució és molt més positiva per al nadó ja que l'absència de llet en la mare és resolta per l'aparició d'una figura molt

important, com és “la majora” que ràpidament solucionara el problema proporcionant-li al nen o nena una ració “de sopetes i de pa”.

Així doncs, tot i l’escassa mostra de cançons que presenta aquest grup, s’hi poden observar diversos aspectes destacables.

En primer lloc, són les úniques versions que, confrontades, mostren dos contextos extralingüístics diferents. En el cas de Benimantell (CBT12-2) i Novelda (CBT12-1) es pot deduir una situació econòmica almenys còmoda per la presència d’una “majora” en casa i en la resolució del conflicte ja que davant la demanda de més menjar per part del nadó, l’emissor hi accedeix sense oposició. Per contra, en els casos de Callosa d’en Sarrià (CBT12-3) i Canals (CBT12-4) davant una situació semblant, l’emissor actua d’un mode bastant diferent i justifica d’alguna manera el fet de no poder proporcionar-li al nen o nena més menjar.

Finalment, en aquestes quatre mostres trobem implícitament lligats dos elements que formen part del dia a dia en la criança dels nens com és l’alimentació prèvia a l’acte d’adormir. Aquest fet, de nou, ens permet establir una relació directa entre les cançons d’aquest grup i el context en el qual s’hi interpreten i que confirmen, si més no, la nostra hipòtesi sobre la classificació de les cançons de bressol com un “quasi-gènere”.

## **6.12. LA MEUA MARIA RITA**

Les cançons recollides en aquest grup es caracteritzen per la individualització que ha patit el vocatiu del primer vers. Efectivament, en les cinc composicions que formen aquest grup, el primer vers apareix encapçalat pel nom de la nena a qui va adreçada la cançó. Ara bé, el fet que aquest nom sempre siga femení, tal com ocorre en [CMFVO, 1950] amb el nom Marieta, planteja la possibilitat que aquest nom s’utilitze com un element o terme generalitzador, aplicable, doncs, de manera afectiva a qualsevol xiqueta a qui es cante:

7’a 7b 7’a 7b

La mea Maria Rita

sempre porta mocador;

en l’hivern per la moquita

i en l’estiu per la calor.

(CBT13-1, Oliva)

Pel que fa a l’aspecte formal, es tracta d’una cançó breu en forma de quarteta amb versos heptasíl·labs i rima consonant en esquema encadenat on els versos primer i tercer són masculins i els versos segon i quart presenten una forma femenina. La brevetat d’aquestes peces, juntament amb el tema senzill que presenten, origina que se n’hagen desenvolupat diverses versions. En aquestes, crida poderosament l’atenció l’augment

considerable que experimenta la cançó i com –contràriament a allò que ocorria en altres grups– hi ha un interès especial a mantindre el fil conductor al llarg de tota la peça:

La meua Marieta  
quan la mire en la llum,  
pareix una poma cigra  
collida en el mes de juny.

La meua Marieta  
sa mare que li farà  
i una bata ben bonica  
i ella se la posarà.

La meua Marieta  
sa mare no en té altra,  
se l'endurà a la fira,  
la baratarà en un altra.

La meua Marieta  
que en Callosa no n'hi han  
de tan guapetes com ella  
no n'hi han ni n'hi hauran.

La meua Marieta  
és la més guapa del poble.  
Per allí per on va ella  
tots els fadrins li fan rotgle.

(CBT13-3, Callosa d'en Sarrià)

A més a més, aquesta versió és una mostra excepcional dins del corpus d'aquest treball si tenim en compte el nombre de recursos retòrics utilitzats. A grans trets es poden identificar una comparació en la primera estrofa, una pregunta retòrica en la segona i una hipèrbole en la darrera.

En la versió següent, en canvi, l'alteració del vocatiu provoca que el primer vers presente forma d'hexasil·lab amb la qual cosa la mètrica es veu alterada en totes les

estrofes pel que fa a l'homogeneïtat del tipus de versos utilitzats. Seguint aquesta línia, la versió més irregular dins d'aquest conjunt és la recollida a Confrides. En aquest cas, l'estrofa inicial es reparteix en l'encapçalament de les estrofes segona i tercera mentre que la primera s'inicia amb uns versos que fins ara no havien aparegut. En aquests, el primer manté l'ús de l'heptasíl·lab però el segon és tetrasíl·lab. Finalment, cada estrofa s'ha completat amb la repetició contínua d'una onomatopeia nova i que sols es localitza en aquesta versió i que fa de tornada:

Les tetes són marietes  
són xicotetes.

Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

La meva Maria Amparo  
sempre porta mocador.

Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

En l'hivern per la moquita  
i en l'estiu per la calor.

Dan, gan, dan, dan, gan,  
dan, dan, gan, dan, gan,  
dan, gan, dan.

(CBT13-2, Confrides)

Les cançons d'aquest grup són interessants perquè d'acord amb el tema que presenten caldria incloure-les entre les que miren de presentar l'entorn social de l'infant. Es tracta doncs, d'unes cançons similars als grups CBT1 i CBT2 "La meua xiqueta és l'ama / El meu xiquet és l'amo". Però així com en aquestes es realitzava una descripció espacial, en aquesta ocasió allò que es presenta és una espècie de pauta social, dels costums o de la climatologia de l'entorn.

La meua Marieta  
quan la mire en la llum  
pareix una poma cigra

collida en el mes de juny.

La meua Marieta,  
sa mare que li farà?  
I una bata ben bonica  
i ella se la posarà.

La meua Marieta  
sa mare no en té altra,  
se l'endurà a la fira  
la baratarà en un altra.

La meua Marieta  
que en Callosa no n'hi han  
de tan guapetes com ella  
no n'hi han ni n'hi hauran.

La meua Marieta  
és la més guapa del poble  
Per allí per on va ella  
tots els fadrins li fan rotgle.  
(CBT13-3, Callosa d'en Sarrià)

Hi ha un cert interès a destacar les qualitats físiques de la xiqueta que es combina amb altres versos on l'interpret focalitza l'atenció en els elements de la vestiments com ara la "bata" o "el mocador".

A mode de resum cal dir que es tracta d'un grup de cançons breu amb un nucli temàtic senzill, igual que l'estil utilitzat. Ara bé, en aquelles versions on s'ha augmentat l'extensió de la cançó s'hi ha donat lloc a l'aparició de comparacions, hipèrboles i preguntes retòriques. Un conjunt de recursos retòrics en definitiva difícils de trobar en la resta de cançons de bressol.

### **6.13. A LA LE L I T A L I T A**

En aquest grup, s'hi han pogut recollir tres mostres de cançons, una de les quals ha estat localitzada en el [CMPV, 1980] i les dues restants en el recull [VR, 1983]. Els principals centres d'interès d'aquestes cançons són, d'una banda, la presència d'una

onomatopeia diferent a “non-non”, i de l'altra, la presència en una de les tres composicions d'una figura –encara que humana– intimidadora per a l'infant com pot ser el “coco” o “l'home del sac”.

7'a 7'a 7b    7'c 7'c 7b    7'x7'x

A la li la que ve Toni,

a la li la que ve Toni,

a la li la que ya ve.

A la li la que és un home,

a la li la que és un home,

que va per tots els carrers

Preguntant de casa en casa,

cercant al xiquet que plora.

(CBT14-2, Cocentaina)

L'estructura d'aquesta cançó és bastant regular i, encara que la disposició facilitada pel recol·lector haja estat la de dos tercets, la repetició de versos apunta la hipòtesi que es tracte en realitat d'una quarteta. A més a més, l'ús de l'heptasíl·lab és regular i la rima és assonant. En aquesta ocasió la cançó presenta una coda formada per dos versos que respecten la mètrica de tota la composició, a excepció de la rima.

Aquesta estrofa final és gairebé irrellevant quant a la forma, de fet, la variant recollida en el cançoner *Veus d'un poble* a la localitat de Castelló de Rugat és pràcticament igual que l'anterior sols que no presenta aquesta cloenda:

7'a 7'a 7'b    7'c 7'c 7'b

A la li la que ve Toni,

a la li la que ve Toni,

a la li la que ja ve.

A la li la que es un home,

a la li la que es un home

que va per tots els carrers.

(CBT14-3, Castelló de Rugat)

El contingut de la cançó és bastant interessant perquè és l'única mostra de cançó de bressol valenciana on apareix una figura externa que representa una amenaça per al nen similar, com hem dit abans, a la que pot representar el “coco” en la tradició castellana. De fet, en la variant CBT14-3, l'absència dels versos finals no permet entendre el significat complet de la cançó. I aquest fet sí que és fàcil d'identificar en la primera versió presentada en la qual s'especifica que “Toni” és qui s'emporta els xiquets que ploren.

Capítol a banda mereixeria la cançó localitzada en [CMPV, 1980]:

5x 7a 7'x 9a

A la le li ta,

soparé i et gitaré,

deixaré la llum encesa,

per si de cas el meu Jaume ve.

(CBT14-1, Rotglà)

En aquesta ocasió la cançó presenta una mètrica irregular provocada per dos fenòmens que afecten el primer i el darrer vers. En el primer vers, cal observar que l'onomatopeia és diferent a la dels dos casos anteriors. Si recuperem la de les versions abans comentades, aquest vers seria heptasíl·lab. Mentre que en el darrer vers, que presenta un total de nou síl·labes, trobem la locució conjuntiva “per si de cas”. Si en lloc d'aquesta expressió, l'informant a l'hora de transmetre la peça haguera triat una estructura condicional simple com ara “per si el meu Jaume ve”, la mètrica resultant hauria sigut similar a la de les dues versions anteriors.

Finalment, el contingut d'aquesta última versió consisteix en una seqüència descriptiva on l'emissor detalla al receptor el procés d'adormir que pretén dur a terme. Tot i aquestes variacions, es manté la presència de la figura estranya que en els dos casos assenyalats té un caràcter humà a jutjar pels noms que se li han assignat: Toni i Jaume.

#### **6.14. SI S'ADORM LA MEUA FILLA**

Les tres cançons que s'han recollit en aquest grup mantenen una relació directa amb la ciutat de València. En primer lloc, encara que les tres mostres han sigut recollides en diferents cançoners, és cert que les tres s'han recollit en aquesta ciutat. Més encara, en el tercer dels exemples que s'hi presentaran, es pot comprovar com fins i tot hi ha una referència explícita a la ciutat.

Les tres mostres presenten la mateixa forma mètrica. Es tracta d'una quarteta de versos heptasíl·labs amb rima consonant en els versos parells mentre que els versos senars resten lliures. Els versos primer i tercer són femenins; en canvi, els versos segon i quart són masculins.



7'x, 7a, 7'x, 7a  
Si s'adorm la meua filla  
sa mare li comprarà  
unes sabatetes noves  
que el diumenge estrenarà.  
(CBT15-1, València)

El grup d'aquestes cançons no experimenta cap canvi significatiu que haja generat alguna versió. Tan sols s'hi han recollit dues mostres d'aquesta cançó. En la primera no s'hi ha produït cap canvi significatiu, ni quant a la forma, ni quant al tema. La segona mostra, en canvi, és una variant on sols s'ha vist alterada, en l'àmbit formal per la duplicació del primer vers i la substitució del terme "filla" per un de similar com és "xica":

(7'x) 7'x, 7a, 7x, 7a  
Si s'adorm la meua xica.  
Si s'adorm la meua xica,  
"l'agüela" li portarà  
a la fira de València  
i un nino li comprarà.  
(CBT15-2, Foios)

Pel que fa al tema, aquest grup de cançons presenta de manera explícita el pacte que l'interpret planteja al receptor (sempre en femení), mitjançant el qual aquest obtindrà una recompensa sempre que s'adorma. Aquests presents que formen part del pacte són part de la vestimenta o l'aspecte físic dels infants. En la primera versió, la mare ofereix unes "sabates noves", la qual cosa sembla presentar aquest objecte tan quotidià actualment com un element de luxe.

En la variant CBT15-2 recollida en [CMPV 1980] s'hi han realitzat dos canvis significatius. En primer lloc, la figura materna ha estat substituïda per una altra figura benefactora i pròxima per als infants com és "l'agüela". I, en segon lloc, les sabates han sigut substituïdes per un "nino", que es comprarà a la fira de València.

Aquest fet planteja una dificultat afegida a la interpretació d'aquesta cançó. Hem assenyalat que totes tres mostres han sigut localitzades a la ciutat de València però en la variant CBT15-2 l'interpret afirma que la recompensa per a la xica –en cas que s'adorma– és "...li portarà/ a la fira de valència/ i un nino li comprarà". Aquest fet potser

indica que la cançó també hi té presència en altres localitats. Tot i això, seria necessària una reestructuració sintàctica per a poder interpretar correctament aquest fragment. És a dir, caldria substituir el pronom feble “li” –utilitzat de manera incorrecta– per la forma pronominal de complement directe “la”. D’aquesta manera el contingut de la cançó seria més evident.

Finalment, cal destacar com l’homogeneïtat formal així com el caràcter prototípic que presenta aquest grup de cançons des del punt de vista temàtic, contrasta amb la varietat de formes, versions i variants que la resta de grups presenten en les seues mostres.

### **6.15. TOMATETA I PIMENTÓ**

Les tres cançons recollides en aquest grup sota aquest títol no presenten cap tret temàtic que permeta considerar-les cançó de bressol. De fet, és una cançó bastant comuna i coneguda pertot arreu del País Valencià que gairebé sempre s’associa a entorns festius o ambients lúdics. No obstant això, tant en [CMPV, 1980] com en el volum *Veus d’un poble* i el disc [ASM, 2004] apareixen classificades com a cançons de bressol i, en conseqüència, d’acord amb els criteris establerts per a aquest estudi, així són considerades.

(3) 7a7’x7a (3)

Oh! Oh! Oh!

Tomateta i pimentó,

pa les dones xocolate

i pals homens un bastó.

Oh! Oh! Oh!

(CBT16-2, Foios)

En aquesta primera peça, localitzada en el recull [VP, 1983], trobem una estructura en forma de tercet amb dos versos de caràcter onomatopèic situats a l’inici i al final de la cançó, i que actuen com una tornada. La rima és consonant amb un esquema de rima abraçada on el vers segon resta lliure.

La peça localitzada en [CMPV, 1980] és una variant d’aquella primera. En aquesta ocasió, però, l’estructura esdevé irregular perquè possiblement l’informant o el recol·lector haja fraccionat en dos un possible tercer vers i l’haja interpretat com dos de diferents:

7a 7’x 4’x 3a

Tomateta i pimentó,

pa les dones xocolate

i per als homes  
un bastó.  
(CBT16-1, Alcàsser)

Si es para atenció a la forma que aquest vers presenta en les altres dues mostres recollides, la hipòtesi abans presentada sobre un possible fraccioament en la transcripció del vers tercer sembla confirmar-se. Ara bé, en aquest sentit, convé advertir la sinalefa necessària que cal fer entre la preposició “per” i la contracció “als” que de ben segur l’intèrpret pronunciaria “pals”.

En la versió recollida en el disc [ASM, 2004] es recupera la forma estròfica de la primera versió, encara que en aquesta ocasió s’ha ampliat el contingut a tres estrofes. S’hi ha introduït una estrofa provinent d’una cançó infantil de joc com és “Mix mixinetes”. I tot seguit es repeteix la primera estrofa per concloure la cançó.

Oh! Oh! Oh!  
Tomateta i pimentó,  
pa les dones xocolate  
i pals homens un bastó.  
Oh! Oh! Oh!

Mis mixinetes,  
toca dormetes,  
toca-les tu  
que són xicotetes.

Oh! Oh! Oh!  
tomateta i pimentó  
pa les dones xocolate  
i pals homens un bastó.  
Oh, oh oh.  
(CBT16-3, Alcàsser)

Com hem assenyalat anteriorment, el contingut temàtic de la composició no presenta cap dels tòpics prototípics de les cançons de bressol i el fragment que s’hi recull no permet interpretar el significat complet de la peça. De fet, sols s’hi estableix una distinció entre els homes i les dones. Aquestes reben “xocolate” i, en canvi, els primers “un bastó” que sembla una recompensa pitjor en comparació amb la de les dones;

mentre que el vers inicial “tomateta i pimentó” no sembla tindre valor més enllà d’iniciar la cançó i permetre que l’estrofa presente rima.

Així doncs, aquesta cançó és una mostra més de com algunes cançons són utilitzades fora del seu context i, en conseqüència, són reciclades per l’interpret per a adormir els nens o les nenes. Bona mostra d’aquest fet és la versió CBT15-3 que inclou un fragment d’una cançó infantil.

En conclusió, doncs, tal com s’ha demostrat en l’apartat 6.12 d’aquesta anàlisi, de nou trobem un grup de cançons la inclusió de les quals dins del corpus de composicions considerades cançons de bressol només pot ser explicada atenent a un criteri funcional. D’aquesta manera, es torna a confirmar la hipòtesi que la cançó de bressol constitueix un “quasi-gènere” on el criteri que les caracteritza és la funció i no pas l’estructura o el contingut.

### **6.16. DORM-TE NEN HERMÓS**

El grup de cançons que s’han recollit sota aquest títol és francament breu ja que sols reuneix dues versions. El títol, així com també l’encapçalament del primer vers permet establir una relació directa amb els grups “Dorm-te bon infant” i “Adorm-te nineta”. No obstant això, la similitud entre aquests tres grups de cançons no va més enllà de l’encapçalament. De fet, formalment les dues cançons que ens ocupen presenten una estructura formal bastant diferent a la resta dels grups citats anteriorment on l’estrofa predominant és la quarteta.

5a 5a 5’b 5a 5’b

Dorm-te nen hermós

de pit amorós.

Les teues ungetes

me rasquen el cor

I me fan festetes.

(CBT17-1, Murla)

Efectivament, com es pot observar en aquesta versió recollida en [CMFV3, 1951] *Cuadernos de música folklórica valenciana 3. Canciones y danzas de la comarca de Pego*, l’estrofa principal d’aquestes cançons és una quinteta amb rima consonant on, els dos primers versos rimen aparellats i els tres restant presenten una rima alterna.

La presència dels versos pentasíl·labs no és freqüent al llarg de tot el corpus. S’hi han localitzat de manera aïllada en alguna cançó però no de manera íntegra en una estrofa. De fet, sembla que fins i tot l’emissor de la versió recollida a Cocentaina dins [CMFV3, 1951] ha tractat de corregir-lo perquè les dues estrofes amb què s’ha ampliat la cançó

són dues quartetes amb rima consonant en els versos parells mentre que els imparells resten lliures.

5a 5a 5'b 5a 5'b      5x 5a 5'x 5a      5x 5a 5'x 5a

Dorm-te nen hermós  
de pit amorós.  
Les teues ungetes  
me rasquen el cor  
i me fan festetes.

Dorm-te nen hermós,  
un nasset tan fi,  
per a oldre roses  
un bon serafi.

Dorm-te, nen hermós,  
quins ulls més galans!  
Vagen per on vagen,  
sempre estan mirant.

(CBT17-2, Cocentaina)

Pel que fa al contingut de la cançó, les dues mostres que configuren aquest grup presenten una lletra que tracta d'incitar o persuadir el nen perquè s'adorma. I per a aconseguir-ho utilitza la forma d'imperatiu "dorm-te". Ara bé, contràriament a allò que ocorria en el grup "Dorm-te bon infant", on l'interpret tractava d'oferir alguna recompensa si el nen accedia als desitjos de l'emissor, en aquest cas es produeix un canvi significatiu ja que aquest no ofereix cap present al nen o nena sinó que tan sol es limita a descriure la interacció que el "nen hermós" realitza amb l'emissor mentre aquest recita la cançó.

En el cas de la versió recollida a Cocentaina, com que consta de dues estrofes més, l'emissor ha hagut d'augmentar necessàriament el contingut temàtic de la cançó i per fer-ho, ha optat per mantindre l'estrofa principal i afegir-ne dues més on es realitza una breu descripció del nen. Així doncs, en la primera estrofa els únics trets del nen que coneixiem eren el fet que era "hermós" i que el seu pit era "amorós". Ara, en canvi, en les estrofes següents es localitzen construccions atributives com ara "un nasset tan fi", "un bon serafi" i "quins ulls tan galans".

Pel que fa a l'estil es podria caure en la temptació d'assenyalar que es tracta d'una cançó senzilla, sense cap artifici retòric més enllà dels epítets assenyalats. Però encara que aquesta afirmació és certa per a la versió recollida a Murla, convé parar atenció a la versió recollida a Cocentaina. Efectivament, s'hi ha assenyalat anteriorment com en les dues estrofes que presenta aquesta versió predominen les estructures atributives com a conseqüència de la voluntat de l'emissor per descriure les característiques de l'infant. Aquest fet, però, requeriria l'ús i la presència de formes verbals atributives, però, en canvi, allò que s'hi produeix és una el·lipsi d'aquestes formes per atorgar un sentit més rítmic a la composició. És a dir, l'interpret ha tingut la capacitat poètica suficient per construir versos de contingut descriptiu sense fer ús de les construccions sintètiques que li són naturals.

I, més encara, cal parar esment a l'ús dels diminutius que se'n fa en aquestes composicions. De fet, a l'estrofa de Murla que tan sols consta de cinc versos s'hi localitzen dues mostres "ungletes" i "festetes". Però a la versió de Cocentaina se suma una altra com "nasset". És habitual considerar l'ús d'aquestes formes com una marca d'oralitat, on es tracta de manifestar el to planer de l'emissor. Ara bé, el lector ha de parar atenció al fet que sols són tres substantius els que presenten aquestes formes en diminutiu mentre que la poesia consta d'un total de nou substantius diferents, és a dir, sols el 33 % dels substantius. Tanmateix, més enllà del valor numèric, allò que esdevé vertaderament interessant és la posició que hi ocupen perquè s'hi pot advertir un ús intencionat d'aquestes formes per tal que la mètrica dels versos esdevinga del tot regular.

En conclusió, aquestes dues cançons representen una mostra testimonial dins del corpus arreplegat per a aquest treball: des del punt de vista formal, l'ús de la quinteta on cap vers esdevé tornada; i pel que fa al contingut, l'imperatiu cap al nen esdevé molt lax i es difumina en la descripció d'aquest. Així doncs, es tracta d'unes cançons que presenten certes controvèrsies però també és cert que s'hi posen de manifest els recursos formals i temàtics amb què compta l'emissor per a construir la seua veu poètica.

### **6.17. PALOMETES DEL CEL**

Les dues composicions que s'inclouen en aquest grup han sigut recollides a la localitat d'Agres, a la comarca del Comtat. La primera versió que presentem (CBT18-1) va ser recollida per Maria Teresa Oller i inclosa en [CMFV10, 1960]. La segona mostra pertany a un recull més modern, de fet l'informant la incorporà en [CPOP, 2008]

En els dos casos, l'estructura és bastant similar i no s'hi detecten canvis substancials entre una versió i l'altra. Estructuralment, la primera versió presenta dues estrofes de cinc versos cadascuna de mètrica irregular amb rima consonant pràcticament contínua a excepció feta dels primers versos de cada estrofa. En la segona versió, l'estrofa presenta sis versos hexasíl·labs a excepció feta del primer:

9x 6a 3a 3a 6a 7x 8x 6a 3'a 6a

Palometes del cel: deballeu (sic)

que el meu xiquet te son.

Non-non-non,

non-non-non,

tanca els ulls i dorm.

Tanca els ulls vida meua,

tanca els ulls, tanca els ulls

tanca els ulls i dorm.

Non, no, non,

tanca els ulls i dorm.

(CBT18-1, Agres, CMFV10, 1960)

De fet, si el tercer i quart vers d'aquesta versió hagueren sigut disposats per l'interpret en un sol vers, la diferència entre una i altra versió seria mínima i afectaria únicament el final del primer vers on el verb "deballeu" s'ha substituït per la construcció "en què treballa". La segona estrofa actua com una tornada en la qual es repeteixen sistemàticament els dos darrers versos de la primera estrofa amb l'única aportació d'un vocatiu neutre que ja ha aparegut en altres composicions com és "vida meua".

9x 6a 6a 6a 6a 6a

Palometes en què treballa

que el meu xiquet té son,

no, no, non; no, no, non.

Tanca els ulls i dorm.

Non, no, non, non, non, non,

tanca els ulls i dorm.

(CBT18-2, Agres, CPOP, 2008)

Pel que fa al contingut, en la primera versió (CBT18-1) les palometes que invoca l'interpret semblen ser l'element que transmet la son a l'infant. És per això que s'utilitza l'imperatiu "deballeu" dirigit cap a aquelles, però també quan s'interpel·la l'infant: "tanca els ulls". En la segona versió (CBT18-2) aquest caràcter de les palometes com a transmissores de la son es fa explícit en el fet que l'emissor es qüestiona perquè no intervenen ja si el "xiquet" té son.

Així doncs, en aquestes mostres breus es poden exemplificar dos dels tòpics temàtics amb els quals Irene Watt (2012) caracteritzava les cançons de bressol. D'una banda

tenim la invocació de la son per part de la mare que actua com a mèdium –encara que en aquesta ocasió auxiliada per les “palometes”. I de l'altra, el caràcter imperatiu que aquestes composicions acostumen a presentar, encara que es tracte d'atenuar a través de l'ús de formes en diminutiu com per exemple “xiquet”, “soneta” o “ullets”.

### 6.18. NANA, NANETA

En el corpus de cançons que s'ha elaborat per a realitzar aquest estudi, s'hi han localitzat dues composicions. La primera de les cançons que es presenten va ser recollida a la localitat d'Artesa per Fermín Pardo i actualment forma part del [MFP, 2017]:

9'a 6'x 4'a    6'x 4'b 6'x 4'b 6'x 4'c 6'x 4'c    6'd 6'x 4'd

Nana naneta, naneta nana,

ja li canta sa mare

pa que ell s'adorga.

Fill de la meua vida

quan els ulls tanques,

dos palometes negres

pleguen les ales.

Hasta que a la llum vola

la gent somia

i de color de rosa

el sol eixia.

Nana naneta, nana

i amb el cant de sa mare

la veu s'apaga.

(CBT19-2, Artesa)

Aquesta composició està formada per tres estrofes on s'alternen constantment els versos hexasíl·labs i els tetrasíl·labs, a excepció feta del primer vers de la primera i tercera estrofa. En el cas de la primera estrofa, l'alteració es produeix perquè l'interpret ha



intercalat un “naneta” que no repeteix en el primer vers de la tercera estrofa, on de nou es repeteix la seqüència que encapçala la cançó: “Nana naneta, nana”.

En el cas de la tercera estrofa, la cançó respecta la mètrica perquè el primer vers manté la forma hexasíl·laba, però segons la seqüència hauria de ser tetrasíl·lab. Pel que fa a la rima, es combinen seqüències de rima assonant amb d'altres de consonant. Aquesta rima ve recolzada per la forma rítmica femenina que presenten tots els versos.

La segona de les versions fou recollida a la localitat d'Agost i incorporada a l'arxiu [CPOP, 2008] de la Universitat d'Alacant. Aquesta versió presenta una estructura similar a l'anterior perquè de nou es combinen els versos hexasíl·labs amb els tetrasíl·labs encara que hi torna a haver-hi un vers que altera l'esquema. En aquesta ocasió és el darrer vers que, tot i ser tetrasíl·lab, hauria de ser hexasíl·lab per tal de mantindre la seqüència que presenta la resta de la combinació:

6'a 4x 6'a 4'x 4'x

Nana, nana, naneta.

Cara de cel,

queda-te dormideta

que jo te cuide.

Ai, que bonica.

(CBT19-1, Agost)

Pel que fa a la rima d'aquesta versió s'hi han produït canvis significatius respecte de la versió anterior. En aquest cas, els únics versos que rimen ho fan amb rima consonant mentre que els altres tres resten lliures. D'altra banda, també varia la terminació dels versos ja que si en el cas anterior tots ells eren femenins, ara es produeix una excepció en el segon vers de la cançó que és l'únic de tipus masculí.

El contingut de la primera versió és bastant diferent del contingut temàtic de la segona. En el primer cas trobem molts dels tòpics que les cançons de bressol presenten, com ara la invocació de la son, el paper actiu de la mare i, fins i tot, la descripció del procés que s'està executant. Però encara es poden destacar tres aspectes molt interessants: el primer d'ells és el fet que totes dues versions són les úniques peces de tot el corpus d'aquest treball en què apareix l'onomatopeia “nana”; el segon, el caràcter poètic i simbòlic de la cançó que, tal com ocorre en altres casos, com en el grup “Mareta, mareta”, ens fan sospitar si no es tracta d'una composició d'origen culte introduïda en el circuit popular; i, finalment, el fet de trobar de nou la figura de les palometes com a portadores de la son, tal com ocorria amb les cançons del grup CBT17.

La segona versió presenta un contingut més senzill en el qual trobem una descripció metafòrica i positiva del receptor i, tot seguit, un oferiment de protecció per part de l'intendent que acaba de nou posant en valor la bellesa del destinatari.

En conclusió, tant la mètrica, com l'ús extraordinàriament residual del terme “nana”, com les fórmules utilitzades ens fan sospitar d'un possible origen culte. Tot i això, tant

en un cas com en l'altre, totes dues ofereixen un bon grapat de tòpics temàtics característics de les cançons de bressol.

### **6.19. *ARRIAU QUE TE CAU***

En el corpus d'aquest estudi sols hem pogut constatar la presència d'una sola cançó d'aquest tipus. Es tracta d'una peça breu, recollida en el [CMPC, 1990] que reproduïx l'estructura típica d'un altre estil musical com és la jota. Pel que fa a la mètrica, la primera estrofa constitueix el nucli de la cançó amb una estructura ben fixada on els versos parells són tetrasíl·labs, femenins i amb rima consonant. En canvi, els versos imparells són hexasíl·labs, masculins i són lliures pel que fa a la rima. La segona estrofa, per contra, és una repetició dels versos de l'estrofa anterior a mode de tornada, molt semblant –com s'ha apuntat anteriorment– a un gènere tan diferent, des del punt de vista de l'actuació com és la jota.

6x 4'a 6x 4'a            4'a 4'a 6x 4'a

Arriau, que te cau!

Alça que em xafes!

Les sinagües en punta

que no en tinc altres.

Que no en tinc altres!

Que no en tinc altres!

Les sinagües en punta,

que no en tinc altres.

(CBT20-1, La Vall d'Uixó)

Des del punt de vista temàtic, és bastant evident que la cançó no s'ajusta a cap dels nuclis temàtics que solen presentar les cançons de bressol. De fet aquesta cançó es pot localitzar en altres cançoners classificada dins dels apartats de danses, concretament classificada com una jota. Per això, es pot interpretar que la lletra de la cançó detalla els passos a realitzar per dansar correctament aquest ball.

Per tot això, es pot afirmar que la mostra que s'acaba de presentar és una cas evident de cançó tradicional reconvertida o reutilitzada dins del repertori popular com a cançó de

bressol. Així doncs, sols des d'un criteri de caracterització funcional pot justificar-se la presència d'aquesta peça en el corpus.

### **6.20. A LA VORA DEL RIU MARE**

Aquesta cançó també es troba recollida en el [CMPC, 1990], de nou presenta una estructura breu formada per dos tercets d'heptasíl·labs on tots els versos són femenins i la rima és consonant alternada. Ara bé, tot i que el recol·lector ha presentat la cançó en els dos tercets anteriorment descrits, és fàcilment detectable com l'estructura original de la cançó seria la d'una quarteta però l'ús del primer vers com a tornada ha modificat l'estructura original.

7'a 7'a 7'b 7'a 7'b 7'a

A la vora del riu, mare.

A la vora del riu, mare,

m'he deixat les espardenyas;

Mare no li ho diga al pare

que demà aniré a per elles.

A la vora del riu, mare.

(CBT21-1, Moncofa)

Des del punt de vista del contingut ens trobem amb un cas semblant a l'anterior. És a dir, el contingut temàtic de la cançó no presenta cap dels tòpics descrits per Irene Watt (2012) per a les cançons de bressol, excepte el diàleg entre el nen o la nena i la mare. Però, tal com ocorre amb el grup de cançons tipus "Mareta, Mareta", aquest diàleg es troba invertit ja que la veu discursiva recau en l'infant i no en la mare.

Així doncs, aquest fet, i l'absència del pare en l'escena, són les úniques relacions temàtiques que la cançó presenta amb les cançons de bressol, per tant, novament es tracta d'una cançó de bressol considerada com a tal des del punt de vista funcional.

### **6.21. EN MA VIDA M'HE RIST MÉS**

L'única mostra que es reuneix en aquest grup és una cançó recollida dins del [CMPC, 1990]. Igual que en el cas anterior, es tracta d'una peça de la localitat de Moncofa en la qual es repeteix pràcticament la mateixa estructura que en el cas anterior. És a dir, trobem una cançó recopilada en forma de dos tercets quan tot sembla indicar que l'estructura original seria una quarteta en la qual el primer vers actua com a tornada i es repeteix tant a l'inici com al final.

7a 7a 7'b 7x 7'a 7a

En ma vida m'he rist més.

En ma vida m'he rist més

que un dia plegant olives;

Me la gire i me la veig,

una gallina en basquinyes.

En la vida m'he rist més.

(CBT22-1, Moncofa)

Ara bé, al contrari que en el cas anterior, on encara es podia detectar algun element temàtic que podia explicar o justificar la inclusió d'aquesta dins del cançoner com a cançó de bressol, en aquest cas no hi ha cap element que guardi relació amb els tòpics que Irene Watt (2012) proposava com els característics de les cançons de bressol. De fet, el contingut de la cançó presenta una estructura configurada per crear un efecte de comicitat, és a dir, presenta l'aparició sorprenent d'un element estrany en un context que no li és natural. Aquesta aparició per sorpresa és allò que pretén crear comicitat en el receptor, en concret, aquest efecte el produiria l'aparició d'una gallina vestida amb basquinyes (falda llarga que les dones acostumaven a posar-se per vestir els dies de festa) enmig d'un secà d'olives.

Així doncs, novament es tracta d'una cançó caracteritzada com a cançó de bressol sols per la funcionalitat que l'emissor li ha atorgat.

### **6.22. EN TAN ALTA QUE ESTAVES**

Aquesta única mostra apareix en el [CMPV, 1980]. És una cançó formada per dues estrofes on la primera presenta el nucli temàtic principal i la segona estrofa està formada per versos repetits de la primera estrofa però amb un ordre diferent al presentat anteriorment.

6'x 6a 6'x 6a            6a 6a 6'x 6a

En tan alta que estaves

jo t'ha vist esta nit.

Enrotllaeta en la manta,

gitaeta en el llit.

Gitaeta en el llit,

gitaeta en el llit.

En tan alta que estaves,

jo t'ha vist esta nit.

(CBT23-1, Massanassa)

Des del punt de vista formal, la primera estrofa presenta una estructura formada per una quarteta d'hexasil·labs amb rima alterna i consonant entre els versos parells que són masculins, mentre que els versos senars resten lliures i són femenins.

La cançó presenta un únic nucli temàtic que consisteix en una seqüència descriptiva de l'escena en què es troba la nena en el moment d'adormir-se. Encara que no es pot descartar la possibilitat que la cançó fóra una cançó de ronda reciclada en cançó de bressol. D'aquesta manera quedaria resolt el misteri entorn l'expressió "tan alta" ja que en aquest cas es tractaria de la posició que ocupen les noies quan els nois les interpretaven al peu de la finestra, a la nit, a les xiques casadores. També és interessant observar com la substitució de la forma femenina de participi per les formes en diminutiu permeten resoldre la irregularitat mètrica que hi hauria si es presentaren les primeres.

### **6.23. QUI ME COMPRA UNA BARRACA?**

Aquesta cançó del [CMPV, 1980] presenta una estructura monostròfica on pareix ser que l'informant, o bé el transcriptor, ha considerat la repetició del primer vers com a part de l'estrofa i no com una repetició que es fa d'aquell vers a mode de tornada.

7'a 6b 7'x 7a 7'a

Qui me compra una barraca?

Que la tinc vora mar.

Només li falten les teules,

les parets i els fumerals.

Qui me compra una barraca?

(CBT24-1, Sumacàrcer)

Tanmateix, s'hi pot observar com l'estructura mètrica és bastant regular i sols el còmput sil·làbic del segon vers trenca l'esquema equilibrat de l'estrofa. De manera hipotètica, ens atrevim a interpretar que el fet que aquest vers presente una síl·laba menys que la resta es deu a un error de transcripció, ja que en el segon vers es troba a faltar l'article determinat davant del substantiu "mar". Si aquesta hipòtesi fóra certa –cosa que no podem afirmar perquè no tenim altres versions que ens permeten contrastar-ho– la lletra original que presentaria el vers seria:

“que la tinc vora el mar” / “que la tinc vora la mar”

En el primer cas, l'article formaria sinalefa amb la preposició "vora". Acústicament, el so de la consonant líquida en la sinalefa és molt feble i explicaria el fet que o bé l'informant o bé el transcriptor no hagen percebut el fenomen i en el moment de la transcripció no l'hagen registrat. En el segon cas, la forma femenina de l'article impediria la sinalefa i, per tant, el vers esdevindria heptasil·lab com la resta de la composició.

Pel que fa al contingut, la cançó només pot interpretar-se des d'un punt de vista humorístic ja que la lletra imita el text d'un anunci però en lloc de destacar les característiques positives de la barraca (de forma semblant a com fan les cançons de bressol amb les qualitats de l'infant) allò que trobem són una sèrie d'atributs que posen en evidència els defectes de la barraca com és el fet que no tinga "teules, parets ni fumerals". Es tracta, doncs, d'una composició que presenta una estructura i un contingut per crear comicitat, tal com ocorria amb la cançó del grup anterior "En ma vida m'he ríst més".

Així doncs, es pot concloure que aquesta composició és un nou exemple de cançó que s'ha incorporat al cançoner popular com a cançó de bressol sense presentar cap tòpic propi d'aquestes. És a dir, sols el caràcter funcional que l'informant atorga a la cançó és allò que permet incloure-la en el corpus i considerar-la cançó de bressol.

#### **6.24. BOU, VINE A BUSCAR**

Novament ens trobem amb un grup de cançons tipus format per una única cançó que evidencia el caràcter testimonial d'aquesta peça dins del corpus de textos de l'estudi.

8'x 8'x 8'a 9a

Bou; vine a buscar a "l'aguelo"

bou; vine a buscar a la mare.

Bou; vine a buscar a la xica,  
no vingues que ella s'adormirà.

(CBT25-1, Bufalí)

Formalment, es tracta d'una estrofa de quatre versos octosíl·labs excepte el darrer que és enneasíl·lab. La rima és inexistent, tots els versos són lliures, la qual cosa no s'ha produït en cap composició del corpus analitzada anteriorment.

La construcció temàtica de l'estrofa està construïda sobre l'amenaça que se li fa a la xica perquè s'adorm. Crida l'atenció que en aquest cas es fa explícita la figura d'un element perillós: el bou. Juntament amb les cançons del grup CBT14, són els dos únics grups de cançons tipus on apareix una figura intimidant. En aquell cas, es tractava d'una figura humana, "Toni" o "Jaume". Ara, en canvi, l'element amenaçador és un animal, un bou. Cal advertir com l'amenaça no es produeix per la por que desperta aquest animal sinó perquè a través dels tres primers versos i la seua estructura paral·lela, el bou va emportant-se els éssers tradicionalment protectors per als nens com "l'aguelo" i "la mare". Així doncs, la por que tracta d'introduir aquesta cançó sobre l'infant no és tant una por física sinó més bé por al fet de quedar-se sola. Fet que només es resoldrà si la xica s'adorm.

### **6.25. PAM PARRAPAM**

Cançó formada per dues estrofes que presenten una estructura reconeguda en altres cançons analitzades en aquest treball i incloses en el corpus de textos.

4x 6'a 4x 6'a 4x 6a 4x 5a

Pam parrapam,

parrapam, parrandeta.

Posa-li el dit

que ja té una denteta.

Pam, parrapam,

parrapam, parrandet,

al meu pilliu

dóna-li la llet.

Es tracta d'una combinació de tetrasíl·labs i hexasíl·labs de forma intercalada on només rimen els versos parells en consonant. Ara bé, el darrer vers de la cançó només presenta cinc síl·labes. Podem aventurar, de manera hipotètica, que la causa d'aquesta irregularitat siga la innecessària presència de l'article determinat "la". Però l'absència de més versions per realitzar-ne una anàlisi contrastiva no ens permet aventurar si vertaderament el motiu és aquest o no.

El contingut temàtic de la cançó no presenta cap dels tòpics característics d'aquestes cançons. Tot i això, la cançó s'inicia amb una onomatopeia de sons oclusius i vibrants que no connoten la calma i tranquil·litat que "non-non" o "naneta" transmeten. D'altra banda, la forma pronominal juntament amb el verb, "posa-li", manifesta la presència d'una altra persona en l'escena, la qual cosa trencaria l'estructura de diàleg entre intèrpret i receptor que les cançons de bressol presenten. Aquestes onomatopeies i la presència de la llet –que és un aliment associat a la criança dels infant– són els dos únics elements que permeten establir alguna relació entre la cançó i el món dels infants.

A més a més, tota l'atenció temàtica de la cançó se centra a evidenciar el creixement del xiquet a qui ja li ha eixit una denteta. Per tant, es tractaria d'una cançó infantil però no d'una cançó de bressol des del punt de vista temàtic. Així doncs, de nou hauríem de recórrer al criteri funcional per justificar la presència d'aquesta cançó en el corpus d'aquest estudi.

#### **6.26. YA LA HARINA, YA LA HARINA**

Aquesta cançó està formada per una única estrofa de quatre versos on el primer és heptasíl·lab i la resta hexasíl·labs. La rima és consonant en els versos parells i el tipus de vers és altern: els senars són femenins i els parells masculins. Tot i això, el fet que més crida l'atenció pel que fa a la forma és la presència d'un vers en castellà al principi de la cançó.

7'x 6a 6'x 6a

Y a la harina, y a la harina,

i al campet de Mateu,

i en ta casa hi ha una home

que vol traure't el lleu.

(CBT27-1, Aldaia)



Des del punt de vista temàtic, la cançó no guarda cap relació amb els temes que acostumen a tractar les cançons de bressol; de fet, no hi ha cap referència a l'infant, ni al procés d'adormir-se.

Així doncs, es tracta d'una cançó que l'intèrpret ha reutilitzat com a cançó de bressol i que probablement pertany a una altra categoria o tipus de cançó.

### **6.27. AI! XICA ROJA**

Tot i que només hi ha una única cançó en el grup, podem afirmar que aquesta no és en absolut una cançó de bressol sinó que es tracta d'una composició reciclada per l'intèrpret per a aquesta finalitat.

9a 9a 9b 9b 9a 9a 9b 9b

Ai! Xica roja que guapa estàs,  
tens una cara com un cabàs,  
ix a la porta "lucero" meu,  
que ací t'espera un terròs de neu.

Ai! Xica roja que guapa estàs,  
si no t'aprimes no et casaràs,  
ix a la porta "lucero meu"  
que ací t'espera un terròs de neu.

(CBT28-1, Sella)

Qualsevol haurà detectat les semblances que aquesta cançó guarda respecte a una de les cançons més difoses i conegudes del repertori musical popular valencià com és la cançó "Ja ve Sento de ca la nóvia". De fet, es pot afirmar que la cançó recollida en aquest grup no és més que una versió d'aquella.

Formalment, es tracta de dues estrofes de quatre versos enneasíl·labs cadascuna. La rima és consonant amb un esquema aparellat i tots els versos són masculins. Les dues estrofes són exactament iguals, excepte el segon vers que canvia de la primera estrofa a la segona.

Com que es tracta d'una cançó que alguns cançoners cataloguen com a festiva perquè s'ha convertit en una de les marxes més populars i altres la consideren de burla, és obvi que temàticament parlant no guarda cap relació amb les cançons de bressol. De fet, en el segon vers de cada estrofa es pot observar com la descripció que es fa de la protagonista no és gaire positiva sinó que s'hi destaquen qualitats que contradiuen el cànon de bellesa clàssic.

En conclusió, de nou ens trobem amb una cançó que l'informant classifica o considera cançó de bressol però que no guarda cap característica d'aquest gènere perquè en l'origen no pertanyia a aquest grup de cançons. Més bé sembla un altre cas de cançó de ronda amb un to festiu i humorístic.

#### **6.28. MARE, COMPRE'M UNES ESPARDENYES**

9'x 8a 8'x 7a            8'x 8a 8'x 7a

Mare, compre'm unes espadenyes  
d'un coloret que a mi m'agra(da).  
Quan la mare vaja a València,  
les sabates te durà.

Mare, compre-me-les rogetes  
que és un coloret que m'agra(da).  
Quan la mare vaja a València  
les sabates te durà.  
(CBT29-1, Lliria)

Es tracta d'una cançó formada per dues estrofes amb una estructura bastant regular. Totes dues tenen quatre versos i la tendència sembla que és la de presentar els tres primers versos de tipus octosíl·lab i el darrer heptasíl·lab. Ara bé, per fer aquesta estructura possible caldria fer una el·lipsi –un tant forçada– de la primera síl·laba de la paraula “espadenyes”. En cas contrari, el vers seria enneasíl·lab i s'alteraria l'esquema abans descrit. La rima és consonant però només en els versos parells mentre que els imparells resten lliures. També es produeix una alternança constant al llarg de tota la cançó entre els versos femenins i masculins.

La cançó imita un diàleg entre una mare i una filla, on totes dues tenen veu. Es tracta, doncs, d'un cas semblant al que exposàvem en el grup CBT7, “Mareta, mareta”, encara que, en aquella ocasió, només era la filla qui prenia la veu en el discurs. En aquest diàleg la filla demana unes sabates rogetes, promesa que la mare es compromet a complir, però quan vaja a València. El discurs de la filla canvia de la primera estrofa a la segona: en primer lloc demana les sabates i tot seguit específica quines desitja. Per contra, la mare sempre respon amb les mateixes paraules.

Tan sols la promesa d'una recompensa i la presència de la mare i la filla en l'escena, permeten relacionar aquesta mostra amb les cançons de bressol. Tot i això convé

observar que en aquest cas la promesa es realitza sense cap compromís per part de la filla.

Més encara, en [FMT, 1950] l'informant Consuelo Castelló, natural d'Onda, proporcionà a Ricardo Olmos huit cançons entre les quals hi havia una cançó de bressol i també una versió d'aquesta cançó, "Mare, compre'm unes sabates". Aquest fet ens resulta interessant perquè indica que aquella informant no considerava aquesta cançó com una cançó de bressol.

Mare compre'm unes sabates.

la mare te les comprarà

quan anirà a fira a València,

rogetes te les darà.

(M40-547, Fondo de música tradicional CSIC-IMF)

A través d'una comparativa, podem observar com els elements principals de la cançó es reproduïxen en una i altra versió com ara les sabates, el color, la localitat on les adquirirà i la promesa implícita.

De fet, tal com ocorre amb les cançons tipus del grup "Mareta, mareta" (CBT7), l'estructura mètrica de la cançó, que exigeix tantes sinalefes per entendre'n la construcció, així com la rigidesa temàtica pel que fa a la presència de molts elements en les dues versions conegudes i l'estructura dialogada, ens planteja la hipòtesi que de nou estaríem davant d'una cançó d'origen culte introduïda en el circuit popular.

## **6.29. MARIETA XIM-PUM**

6a 5a 5b 5b    6a 5a 5b 5a

Marieta xim-pum,

apaga la llum.

Sa mare no vol

i trenca el cresol.

Marieta xim-pum

apaga la llum.

Sa mare no vol

i trenca el cresol.

(CBT30-1, Xàtiva)

Encara que l'aplicació Canpop.org de la Universitat d'Alacant haja recollit aquesta cançó estructurada en dues estrofes, es tracta clarament d'una cançó formada per una estrofa que es repeteix ja que entre la primera i la segona no es pot trobar cap diferència. Pel que fa a la mètrica, presenta una quarteta de versos pentasíl·labs a excepció del primer que és hexasíl·lab. El fet que el primer vers presente un nombre de síl·labes diferent, gairebé sempre més elevat, que la resta de l'estrofa és un fenomen que ja hem advertit en altres composicions. La rima d'aquesta estrofa és consonant amb un esquema aparellat on tots els versos, a més, són masculins.

Pel que fa al contingut, és interessant observar com la cançó està interpretada des d'un punt de vista extern, és a dir, tant la mare, com la filla es troben en l'escena, fet que, com hem vist, és característic de les cançons de bressol. Tanmateix, en aquesta ocasió, qui descriu l'escena és una tercera persona. L'argument principal i únic consisteix en la disputa que mantenen precisament la mare i la filla per a anar a dormir. Curiosament –i aquest element trenca de nou amb els tòpics que caldria esperar en una cançó de bressol– ara és la mare qui s'oposa a començar el procés de trànsit cap a la son. Almenys això és el que cal interpretar a partir del tercer vers quan la mare no vol que Marieta apague la llum, perquè fins i tot ella està disposada a trencar el cresol perquè allò no es produïska, fet que, d'altra banda, és totalment contradictori, ja que el trencament del cresol implica l'arribada de la son.

Com hem exposat, es tracta d'una cançó breu, amb un contingut que presenta alguns elements de les cançons de bressol com ara els personatges que hi intervenen i amb un argument senzill, encara que contradictori.

### **6.30. JO TINC UNA BRANCA**

L'única cançó que presenta aquest grup és una cançó estranya dins del corpus de textos recollits per a aquest estudi. Ho és per diversos motius. El primer d'ells és per la mètrica irregular que presenta. I el segon, perquè el contingut temàtic de la cançó és molt interpretable i ambigu.

5'x 4'x 5'x 4a 3a      7'x 8'b 7'b 7x      4c 4c 4c 4c

Jo tinc una branca  
que l'aire engrunsa  
al mig de un arbre,  
de vora el riu  
meu que riu.

Si veguereu (sic) lo boniques

que estan, com obrin la boqueta  
per baix la samarreta  
no veuen que tenen fam.  
Laralala,  
laralala,  
laralala,  
laralarala.  
(CBT31-1, Xàbia)

El caràcter irregular de la cançó està ocasionat perquè presenta dues estrofes diferents des del punt de vista mètric. En la primera hi ha una combinació de versos pentasíl·labs, tetrasíl·labs i trisíl·labs mentre que la segona està formada per tres versos heptasíl·labs i un d'octosíl·lab. En la primera estrofa sols els dos darrers versos rimen i ho fan perquè es repeteix la mateixa paraula, "riu", al final. En la segona estrofa la rima és consonant entre els versos segon i tercer. Finalment, els quatre darrers versos no són més que el resultat de repetir un vers que actuaria de tornada de manera contínua.

Pel que fa al tema, ja hem exposat que la cançó presenta unes irregularitats similars a les que presentava en la forma. De fet, no hi ha una correspondència entre el contingut de la primera estrofa i la segona. En la primera, es descriu un element natural però residual com és la branca d'un arbre, de la qual tampoc se'ns diuen els atributs. En la segona estrofa, en canvi, la incomprensió arriba per l'absència del complement directe de l'oració condicional, i això provoca una indefinició total. A més, el fet que els elements de la primera estrofa hi apareguen en singular i en aquesta ho facen en plural tampoc no permet relacionar els elements d'un i l'altra.

A tot aquest discurs incoherent cal afegir l'absència de tòpics o elements característics de la cançó de bressol. De fet, és com si la cançó s'haguera construït a partir d'elements d'altres cançons.

Tot plegat, permet afirmar que es tracta d'una nova cançó incorporada al corpus com a cançó de bressol perquè l'informant així ho ha considerat, segurament perquè compleix amb la funció d'acompanyar el procés d'adormir. Tanmateix, com ja hem dit, els trets d'aquesta composició no guarden cap relació amb les cançons de bressol de la resta del corpus.

### **6.31. JO SÉ UNA CANÇÓ**

Els primers dos versos presenten aquesta com una cançó de fil i cotó. A la comarca del Baix Vinalopó, amb aquest terme se solen denominar les cançons tradicionals. És una etiqueta genèrica on tenen cabuda cançons de tot tipus. En aquest cas, es tractaria d'una cançó burlesca si atenem a com finalitza.

5a 5a 5x 5a 5'x 5a

Jo sé una cançó

de fil de cotó,

me'n vaig a la creu

i compre sabó.

Em gite amb “m'agueta”

i li pixe el faldó.

(CBT32-1, Xàbia)

Es tracta d'una cançó formada per una sola estrofa de sis versos d'art menor, més en concret, de versos pentasíl·labs amb rima consonant. La major part de versos són masculins excepte el vers cinquè que, juntament amb el tercer, són els únics que queden lliures.

Pel que fa a la temàtica, es tracta d'una cançó humorística que mira de crear aquest efecte a partir d'un final cridaner i irreverent. No presenta cap tòpic de les cançons de bressol, ni tampoc la seua finalitat sembla ser la de proporcionar la son a cap infant.

Per tant, es tracta d'un nou cas de cançó de bressol a partir d'un criteri funcional.

### **6.32. MARIETA TÉ UNA VETETA**

La cançó que presenta aquest grup forma part de [MFP, 2017]. Tot i que l'informant li la transmeté a Fermín Pardo com una cançó de bressol, els trets que tot seguit exposarem fan que s'acoste més a les cançons infantils o cançons de joc.

8'x 8a 8'x 9a            5'b 5'b 6'c 5'c 3x 6'x 8x

Marieta té una veteta

molt alçaeta en el caixó,

se la guarda per al seu Toni

que és un gran home de Castelló

L'auela Raimunda

li pega una tunda

de fort que li pegava

el gosset lladrava:

Guau, guau, guau.

I el borreguet li feia:  
Taratatum- taratatum.  
(CBT33-1, Riola)

Amb una ràpida ullada es pot descobrir que les dues estrofes que s'hi presenten no tenen relació entre elles. La primera estrofa està formada per quatre versos octosíl·labs a excepció del darrer, que és enneasíl·lab. La rima és consonant però sols en els versos parells, perquè els versos primer i tercer queden lliures pel que fa a la rima. En canvi, la segona estrofa està formada per set versos amb una mètrica que combina el pentasíl·lab amb versos octosíl·labs i fins i tot trisíl·labs.

De manera semblant, una lectura superficial del text és suficient per a comprovar que l'informant sembla haver barrejat dues cançons i les ha interpretat com una sola. En la primera estrofa es tracta el cas de Marieta i com pretén impressionar la seua parella de la qual sols es destaca el seu origen. En la segona estrofa, per contra, es narren els maltractes que Raimunda realitza al gos "tunda" sense que s'explique quin és el motiu de l'agressió que fins i tot escandalitza el borreguet.

En resum, sembla que l'informant ha unit dues cançons i les ha considerades una de sola. Cap dels dos fragments té una mínima relació amb les cançons de bressol des del punt de vista temàtic. La barreja de les cançons, així com la classificació del resultat com cançó de bressol potser estiga provocat pel fet que totes dues estrofes tracten sobre gent jove i no es podria descartar que es tractara de dues cançons de joc.

### **6.33. A LA SERRA DE L'ERMITA**

L'única peça recollida en aquest grup ha sigut incorporada al corpus des del llibre de Ramón Redó Vidal, [CV, 1997]. En aquesta segona part, l'autor accedí al catàleg del musicòleg i compositor Ricardo Olmos. Els trets formals i temàtics d'aquesta cançó plantegen dubtes sobre l'autenticitat d'aquesta.

7'a 7b 7'a 7b  
A la serra de l'ermita  
s'ha adormit un pardalet;  
vine son, vine soneta,  
dixam dormir al xiquet.  
(CBT34-1, Vinaròs)

L'estructura formal de l'estrofa es pot catalogar com perfecta. Es tracta d'una quarteta d'heptasíl·labs amb rima consonant creuada i on s'alternen els versos femenins i masculins.

Pel que fa al tema, la cançó presenta una de les seqüències característiques de la cançó de bressol que Watt (2012) assenyalava en el seu estudi com és la invocació de la son per part de l'interpret. De fet s'hi realitza un símil entre el pardalet que s'ha adormit prop de l'ermita i l'infant, ja que és precisament eixa mateixa son la que l'emissor demana.

En segon lloc, l'interpret, del qual no coneixem absolutament res, es postula com a benefactor del nen o de la nena. Ara bé, per esmentar una diferència amb els tòpics que Watt (2012) establí per a les cançons de bressol, en aquesta composició l'únic espai que se cita és un espai obert i natural com l'ermita. En canvi, les cançons de bressol acostumen a presentar entorns domèstics i tancats com l'habitació o el corral.

Així doncs, el treball formal i mètric, i també temàtic que aquesta cançó presenta, ens fa tindre dubtes sobre si es tractarà d'una altra cançó d'origen culte que imita les característiques de la cançó de bressol popular. Aquesta sospita adquireix més força si es té en compte que no ha sigut possible trobar cap altra versió o variant de la cançó que ens ha facilitat Ramon Redó.

#### **6.34. L'ALTRA NIT LLUNETA**

Aquest grup de cançons tipus presenta una problemàtica similar a l'anterior. L'única cançó que es recull presenta unes característiques sospitoses de ser una composició creada per imitació de les formes tradicionals. També es tracta d'una cançó incorporada al corpus a partir del llibre de Ramón Redó Vidal [CCV, 1997]. En aquesta segona part, l'autor accedí al catàleg del musicòleg i compositor Ricardo Olmos. En aquesta ocasió la partitura que acompanya en text va signada per Vicent Garcia Julve però no s'especifica si en qualitat d'informant o d'autor.

7'a 7b 7'a 7b

L'altra nit a la lluneta

vaig sentir-ne un roidet;

era l'auela Pinteta

que s'arreglava el topet.

(CBT35-1, Vinaròs)

Aquesta cançó presenta la mateixa estructura mètrica que la del grup anterior, que ens la va facilitar la mateixa font. De nou es tracta d'una quarteta d'heptasil·labs amb rima consonant creuada i on s'alternen els versos femenins i masculins.

Pel que fa al contingut, en aquesta ocasió hi són presents menys tòpics de la cançó de bressol que en el cas anterior. La seqüència discursiva presenta un diàleg, una confessió que l'emissor realitza amb la lluna a qui trasllada una informació sobre una tercera persona "l'auela Pinteta" però que no té cap incidència ni contingut temàtic més. De fet,



l'única relació que guarda aquesta cançó amb les cançons de bressol és el context nocturn facilitat per la presència de la lluna i la forma de diàleg que presenta.

En resum, l'estructura mètrica similar a la cançó del grup anterior i el caràcter senzillament estètic del seu contingut temàtic són sospitosos d'una elaboració culta a imitació de les formes tradicionals.

### 6.35. CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

Després de realitzar l'anàlisi dels diferents grups de cançons tipus que hem reunit en el corpus d'aquest treball, es poden exposar una sèrie de conclusions que caracteritzen la cançó de bressol valenciana:

1. La quarteta és, efectivament, la forma predominant en tot el corpus, així com també s'hi observa una presència majoritària del vers heptasíl·lab. El tipus de rima que més presència té en el corpus és la consonant amb un esquema preferiblement encadenat. Algunes cançons presenten una estructura repetitiva on es combinen els mateixos versos en un ordre diferent en cada estrofa.
2. Els mètodes més utilitzats per a generar versions són l'addició, la reducció i la hibridació d'estrofes. En el primer cas l'intèrpret augmenta la cançó a partir de la introducció d'altres estrofes en l'estructura original. En ocasions però realitza el procés contrari, és a dir, elimina estrofes o fragments de les cançons. Finalment, l'intèrpret aprofita estrofes d'altres cançons que presenten una mètrica similar i les recicla dins d'una altra. És el que es coneix com hibridació. La conseqüència directa d'aquest darrer procés és el fet que el fil temàtic principal es veja considerablement alterat al llarg de la cançó.
3. En canvi, la major part de variants es generen per la necessitat de l'intèrpret d'ajustar-se a un receptor masculí o femení tal com ocorre per exemple amb els grups: "el meu xiquet és l'amo" i "la meua xiqueta és l'ama".
4. El llenguatge de les cançons de bressol és senzill i fa un ús considerable de formes en diminutiu. Les figures retòriques més freqüents són aquelles que afecten directament la forma del poema i no tant el contingut, com per exemple el paral·lelisme. Tot i això, hi ha composicions de marcat caràcter descriptiu on es fa ús de l'epítet i la hipèrbole.
5. Un aspecte interessant, però, és el fet que no hi ha cap cançó en el corpus que siga completament onomatopeica. És a dir, no hi ha cap cançó que estiga formada per la repetició d'una tonada de manera contínua al llarg de tota la cançó. A més a més, l'onomatopeia que hi apareix en la major part de cançons és "non-non". Un segon grup de cançons presenta l'ús de l'onomatopeia "a la le li ta li ta". I finalment un tercer l'expressió "nana, naneta". En qualsevol cas, el domini de la primera en el corpus és aclaparador ja que no sols apareix en les cançons pròpies del seu grup sinó que moltes vegades aquesta forma s'utilitza com a tornada en d'altres. O fins i tot estrofes completes de les cançons amb "non-non" es barregen i formen part de diferents versions d'altres composicions del corpus.
6. Pel que fa al contingut de les cançons de bressol reunides en aquest treball, s'hi han localitzat molts dels tòpics que Irene Watt (2012) presentava com a característics i definitoris de la cançó de bressol en el seu treball. De tots els que l'autora escocesa proposa, s'hi ha detectat la presència en la cançó de bressol al

País Valencià dels següents: la descripció de les qualitats físiques del nen o de la nena, l'oferiment de recompenses futures en cas que l'infant s'adorma, la presència d'elements que amenacen la seguretat de l'infant, la descripció del procés d'adormir, la invocació de la son com si d'una força sobrenatural es tractara i la descripció de l'entorn, encara que en el cas de la cançó de bressol valenciana, més que una descripció "idíl·lica" es tracta d'una descripció realista i, fins i tot, en ocasions esdevé vertaderament explícita tant de l'entorn com de la realitat econòmica que envolta l'emissor. Pel que fa a les figures amb les quals es tracta d'atemorir els infants, en el cas de les cançons valencianes hi ha un component humà (Ja ve Toni) o animal (vine bou) que remarca encara més el component realista d'aquestes cançons.

Generalment, la veu poètica recau en l'adult que tracta d'adormir l'infant encara que en algunes mostres, com ara "Mareta, mareta", és la nena o el nen qui pren la paraula

7. Altres tòpics que es manifesten en les cançons de bressol ressenyades són l'absència del pare, encara que en algunes versions es constata el paper actiu d'aquest. En unes ocasions com a benefactor i en altres com una figura amenaçadora cap a l'infant. Així mateix, també s'hi aprecia que la invocació de forces naturals que intercedisquen per tal que el nen o la nena s'adormen ocupen un espai residual dins del corpus, i quan hi apareixen es tracta de figures que pertanyen per complet a la tradició cristiana com ara el Jesuset o la Mare de Déu. Finalment, cal destacar com un tòpic amb bastant presència en el cançoner, i que Watt (2012) no recull en el seu estudi, la mateixa descripció de l'emissor del procés d'adormir en què es troba participant.
8. També s'ha constatat la presència en el corpus de cançons que per la seua estructura formal, però sobretot pel seu contingut, disten molt amb allò que alguns autors han atribuït a la cançó de bressol. Efectivament, d'un total de 33 cançons tipus ressenyades, 13 no presenten cap de les característiques de la cançó de bressol. La consideració d'aquestes com a tals, ve donada pel caràcter funcional que els atorga l'interpret. És a dir, com que en algun moment donat s'han utilitzat per a adormir algun infant, així l'han transmés i considerat els recopiladors. En el corpus d'aquest treball hi ha diferents cançons que exemplifiquen aquest fet; però més encara, s'hi ha observat l'ús d'aquestes cançons com un recurs per allargar o ampliar la durada de diverses cançons de bressol. De fet, aquesta pràctica és la que més versions genera dins de les cançons de bressol.
9. Tot i les particularitats que s'han assenyalat en els darrers paràgrafs, la definició que havíem assajat al capítol 4 del present treball ha resultat del tot vàlida, ja que les cançons de bressol reunides i analitzades s'hi ajusten completament. A més a més, aquest fet situa la cançó de bressol del País Valencià dins d'una tradició musical i poètica comuna a la resta de cultures europees i mediterrànies.
10. Caldria modificar un aspecte important dins de la classificació de la cançó de bressol dins del cançoner. Tal com s'ha exposat en l'anàlisi, la cançó de bressol no presenta una estructura formal definida i uniforme sinó que presenta diverses formes, així com també dóna cabuda a una varietat, encara que menuda, de

tòpics i continguts temàtics. I, en darrer lloc, hi ha moltes cançons considerades cançons de bressol que sols ho són si s'atén a un criteri funcional. De fet, aquest criteri, és a dir el fet que són cançons de bressol les que s'utilitzen per adormir o provocar la son en l'infant, és allò que permet unificar-les dins d'una mateixa categoria. Per tant, d'acord amb la proposta d'Heda Jason, i tenint en compte el criteri funcional com a element cohesionador de totes les composicions del corpus, la cançó de bressol no és un gènere etnopoètic sinó que ha de ser considerada un "quasi-gènere". D'aquesta manera, queden resolts la definició de la cançó de bressol com a manifestació etnopoètica, així com també els problemes de classificació que la cançó de bressol ocasionava a causa de la varietat de formes que presentava i per les diferents disciplines que se'n podien interessar o veure-se'n afectades.

## 7. IMPACTE SOCIAL DE LA RECERCA: PROMOCIÓ, DIVULGACIÓ I DINAMITZACIÓ DE LA CANÇÓ DE BRESSOL

Tal com hem exposat en la introducció, els objectius inicials d'aquesta investigació eren:

- Realitzar una recollida de textos el més àmplia i representativa possible.
- Analitzar i descriure les característiques principals que presenten les cançons de bressol valencianes.
- Presentar una proposta de definició del gènere que siga funcional i operativa per a qualsevol disciplina relacionada amb l'estudi d'aquest tipus de cançons i del material etnopoètic en general.

Tanmateix, la publicació el passat mes de desembre del llibre disc *Bressolant* de l'editorial Andana amb la col·laboració de la Diputació de València ens permeté donar un pas més enllà en el nostre treball i contribuir al fet de la promoció, divulgació i dinamització de la cançó de bressol. D'aquesta manera el nostre treball no sols esdevenia una aportació teòrica més al camp de l'etnopoètica sinó que aconseguia tindre un impacte social concret perquè permet recuperar i posar de nou en circulació les cançons de bressol valencianes, especialment entre les generacions més joves de la societat perquè tal com apunta Heda Jason:

With the transition of traditional, pre-industrial society into modern industrial society, a drastic change in the repertoire of ethnopoetry can be observed. Genres, such as fairy tale, novella, sacred legend, epic, historical song, ballad and lyric song are all disappearing rapidly (Jason 1977, p. 11).

El llibre disc *Bressolant* presenta una selecció d'onze cançons de bressol realitzades pel professor J. V. Frechina i il·lustrades per Irene Bofill. La direcció musical ha sigut realitzada per Josep i Joansa Maravilla. En la gravació del disc han participat intèrprets tan reconeguts com ara Mara Aranda, Tatiana Prades, Mireia Vives, Eva Dénia, Pep Gimeno "Botifarra", Miquel Gil, Teresa Segarra, Ma. Amparo Hurtado, Cristina Blasco, Carraixet, Dani Miquel i Clara Andrés.

Inmaculada Cerdà Sánchez, responsable de l'àrea de normalització lingüística i coordinadora del projecte, contactà amb la Dra. Gemma Lluch de la Universitat de València per tal de rebre assessorament sobre aquest projecte. Fou precisament Gemma Lluch qui informà de l'existència d'aquesta tesi i qui en proposà la col·laboració.

Finalment, després de diverses entrevistes i com que el llibre disc *Bressolant* estava bastant avançat, vam acordar que la nostra col·laboració amb el projecte de difusió i promoció de la cançó de bressol seria l'elaboració d'una guia didàctica adreçada als pares i mares del País Valencià. A través d'aquesta guia hem tractat d'exposar:

- Definir què és la cançó de bressol.
- Establir per què cal recuperar la cançó de bressol i quins beneficis aporta.
- Determinar quines característiques presenten les cançons de bressol valencianes.
- Oferir altres variants de les cançons recollides en el disc *Bressolant*.
- Realitzar una contextualització i caracterització de les cançons de bressol i de les variants que presenten.

Com s'ha posat de manifest en aquesta investigació, el País Valencià té un repertori bastant ric en cançons de bressol. Ara bé, cadascuna de les cançons tipus recollides presenta un nombre elevat de variants i versions. Aquest fet pot ocasionar que qualsevol de nosaltres no reconega la melodia o la lletra que recull aquest llibre disc. Per aquest motiu, hem decidit aportar en el nostre material tota una sèrie de variants i versions representatives de diferents localitats del territori amb la finalitat que l'oient o el lector hi puga reconèixer la seua almenys pel que fa a nivell textual.

Així doncs, per configurar aquest catàleg hem partit de les cançons que presenta el llibre disc *Bressolant*. A partir d'aquestes, hem realitzat una descripció de les principals característiques que presenten, tant pel que fa a la forma com al tema. En segon lloc, hem presentat les diferents versions i variants que hi hem aportat. Hem tractat d'exposar els motius que ocasionen els canvis que es produeixen d'una cançó a l'altra. I, finalment, hem oferit una varietat de versions de cada cançó recollides a diferents localitats de la nostra geografia.

El propòsit d'aquest treball era presentar un material que es poguera editar i representara una guia didàctica sobre la cançó de bressol per als pares i mares del País Valencià. És per això que hem tractat de presentar una exposició sintètica de les principals conclusions d'aquesta tesi. A més a més, com que el caràcter del treball és d'alta divulgació però adreçat a un públic generalista, el to de la redacció ha sigut el més planer possible.

Finalment, pel que fa a la divulgació i promoció de la cançó de bressol, cal assenyalar que el propòsit de la Diputació de València és difondre les còpies del CD així com d'aquest dossier a les cistelles que els hospitals lliuren als pares dels nens i nenes acabats de nàixer. D'aquesta manera, aconseguirem que els pares i les mares disposen d'un material informatiu que permeta recuperar i utilitzar les cançons de bressol. En l'elaboració d'aquest material hem tractat d'atendre un ampli ventall de possibilitats. D'una banda aquelles persones que coneixen i utilitzen cançons de bressol podran ampliar-ne el repertori. Els pares i les mares que no coneguen cançons de bressol obtindran una àmplia mostra d'exemples. I, finalment, aquells nous valencians vinguts de tot arreu, que formen part de la nostra societat i que tenen i tindran fills valencians tenen la possibilitat d'introduir-los des del primer dia de la seua vida en la nostra llengua i la nostra cultura, que serà també la seua.

En l'annex 1 que acompanya aquest treball es recull el material que es va elaborar d'acord amb els principis anteriorment enumerats.

## 8. CONCLUSIONS

En un article titulat “Les set edats de la cultura” i publicat en la revista *Mètode* 81, Jorge Wagensberg caracteritza la cultura entesa com: “Informació transmesa per via no genètica com un element que ha estat caracteritzat en els diversos períodes històrics per la seua utilitat, l’estètica, l’espiritualitat, la capacitat d’abstracció, la revelació, el coneixement i finalment per l’art en si mateix”. (Wagensberg 2014, *Mètode* 21)

Arribats a aquest punt, i prenent com a punt de partida els ítems anteriors, hem de concloure que la cançó de bressol, com tantes altres manifestacions de la cultura tradicional són grans magatzems de cultura que presenten sovint un minúscul continent. És per això que un treball que permeta descomprimir aquella informació i exposar-la de manera descriptiva ens semblava oportú i fascinant. I més encara quan els avanços tecnològics i els canvis socials que tenen lloc en aquesta societat moderna estan arraconant i posant en perill de desaparició moltes mostres de cultura tradicional.

Tal com hem tractat de mostrar en els diferents apartats que conformen aquest estudi, la cançó de bressol és una de les mostres de cultura tradicional més universal. Efectivament, és una informació transmesa per via no genètica que en algun moment molt inicial tindria una funció utilitària, tant que fins i tot en prengué el nom. De fet, encara diferents cançons de bressol conserven de manera manifesta en les seues lletres aquest fet: “La meua xiqueta és l’ama / sa mare l’adormirà / li farà una dormideta / i en el llit la gitarà”. Però la cançó de bressol és també música i poesia i, en conseqüència, presenta una gran càrrega estètica com demostra el fet antitètic que suposa el fet de cantar una cançó a algú que vol dormir i, encara més, una cançó amb lletra a algú que no l’entén. És a dir, hi ha una clara intenció creativa i estètica en la composició de qualsevol cançó de bressol: “Agulleta i fil / vol la filla meua / per poder cosir / la soneta seua”.

D’altra banda, si l’origen de la cançó de bressol connecta amb els rituals cerimonials antics per conjurar esperits protectors tal com apunten alguns estudis, podem afirmar que de nou la cançó de bressol aconsegueix amb el caràcter espiritual de la cultura. De fet, és ben fàcil trobar en el corpus que presenta aquest treball cançons on l’interpret invoca de manera directa la son com una força sobrenatural: “No-ni, no-ni, fes noneta / que li vinga la soneta / la soneta li vindrà / el dia que es casarà”.

Aquesta capacitat representativa deriva en necessitat per a entendre el món. Per això, també la cançó de bressol té capacitat d’abstracció, és a dir, podem trobar-hi una primera mostra de contacte amb l’entorn, d’adquisició d’hàbits, de coneixement molt bàsics, però coneixements en definitiva: “Dorm-te, dorm-te bon infant / que ta mare és a Alacant / i ton pare és al molí / a pastar coques amb vi”.

En un altre punt, Wagensberg utilitza l’expressió “col·lisió frontal” per a explicar l’arribada del Renaixement i allò que aquest fet suposa per al saber revelat que prediquen les diverses religions dominants. És ben cert que no podem presentar la cançó de bressol com una mostra de com s’entén la ciència a partir del Renaixement, però sí que ofereix al receptor la primera panoràmica descriptiva del món i de les lleis que el

regeixen, almenys d'aquelles que tenen una incidència directa en la vida de l'infant: "El meu xiquet que té son / té son i vol adormir-se / sa mare li cantarà / catorze cançons o quinze". I, no obstant això, és fàcil trobar al costat d'aquestes composicions de caràcter didàctic d'altres que ofereixen una perspectiva simbòlica associada a la tradició –en el cas del País Valencià– cristiana: "La mare de Déu / vol molt als xiquets / que són cregudets / i no fan parlar / Tots els bons xiquets / al cel aniran / i allí menjaran / coquetes de mel..."

En darrer lloc, la mateixa posada en escena de la cançó de bressol, és a dir, una cançó interpretada en el moment d'adormir, dirigida a un receptor que no pot entendre'n el contingut, situa aquestes cançons molt a prop de l'essència de l'art per l'art.

Així doncs, el guió que Wagensberg proposava per a la creació d'un museu de la història de la cultura és perfectament aplicable per a entendre el valor de la cançó de bressol. A més a més, permet definir-la i caracteritzar-la com una mostra més d'una tradició cultural concreta, en el nostre cas, la tradició del País Valencià. Per aquest motiu, ens semblava oportú i necessari realitzar un estudi que posara el focus sobre aquestes cançons des d'una perspectiva etnopoètica, ja que sols a partir dels principis d'aquesta disciplina es pot oferir una definició i caracterització integral de la cançó de bressol.

En primer lloc, l'elaboració del corpus de treball d'aquest estudi ha requerit la consulta i buidatge de diverses fonts com ara els treballs de recollida de materials que diverses institucions han realitzat a través dels anys com ara l'Institut Valencià de Musicologia, la Institució Alfons el Magnànim o el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF. També s'hi han consultat treballs personals com ara els cançoners de Salvador Seguí, Ma. Teresa Oller, Fermín Pardo, o les missions que ben prompte realitzà Manuel Palau per a col·laborar amb l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). Més encara s'hi han tingut en compte els diferents cançoners de caràcter local editats al País Valencià, així com els diversos treballs de grups folklòrics com ara el Raval de Vila-real o el centre d'estudis Contestà. I, finalment, s'hi ha utilitzat un material bastant modern com és l'arxiu Canpop de la Universitat d'Alacant.

Aquest procés ha permès posar de manifest que l'activitat folklòrica al País Valencià, especialment pel que fa a la recollida de cançons, ha sigut constant i copiosa al llarg de la història. No obstant això, ací no disposem de cap referent com ara l'OCPC i el caràcter fragmentari, parcial, dispers i, en ocasions, local de totes aquestes fonts esdevé una dificultat afegida per a qualsevol proposta d'estudi sobre els gèneres de la cançó. Així doncs, cal instar les institucions pertinents i promoure la necessitat de crear un gran arxiu de materials folklòrics i, en especial, de la cançó tradicional valenciana per tal de conservar aquelles mostres que, per diferents motius, es troben en risc de desaparèixer. Una manera efectiva i productiva per a dur a terme aquesta tasca pot ser prendre com a punt de partida els gèneres, és a dir, a partir de monografies sobre un gènere en concret es pot configurar un gran arxiu amb el qual actualment no comptem. En conclusió, el treball de recerca que hem realitzat es podria adscriure a aquest propòsit o bé incloure's en altres realitats com ara l'anteriorment citada Canpop.

En segon lloc, si bé la recollida de cançons ha estat un fet constant en les nostres terres no és menys cert que molts d'aquests treballs, tal com defensen Pardo i Jesús Maria van



ser duts a terme amb un objectiu “artisticorecreatiu i no el de l’estudi o coneixement de la cultura popular en general i de la música folklòrica en particular” (Pardo&Jesús Maria 2011, p. 27). Més encara, la major part de treballs realitzats al respecte provenen del camp de la musicologia i, en conseqüència, paren atenció preferentment a l’aspecte musical, mentre que en comptades ocasions se n’ocupen del contingut temàtic de les cançons. És per això que en el nostre treball hem realitzat un estudi descriptiu de la forma i un de caire interpretatiu dels textos que presenten les cançons de bressol. A grans trets, la cançó de bressol valenciana presenta una forma monostròfica, amb predomini aclaparador de la quarteta formada per versos heptasíl·labs on el tipus de rima consonant amb esquema encadenat és majoritari. Tot i això és fàcil trobar versions on el caràcter monoestròfic de la cançó ha sigut alterat per un procés d’ampliació, bé a través d’afegir-hi diverses estrofes, bé perquè presenten una estructura repetitiva on es combinen versos d’altres estrofes en un ordre diferent al qual han aparegut anteriorment.

Pel que fa al contingut de les cançons, generalment la veu poètica recau en l’adult que tracta d’adormir l’infant, encara que en la cançó “Mareta, mareta” ocorre el contrari, és a dir, és el nen o la nena qui pren la veu discursiva. Tal com hem advertit, aquest canvi d’enfocament, així com el rigor formal i la presència de poques alteracions en les diverses variants i versions aportades, semblen indicar que es tracta d’una cançó d’origen culte introduïda en el circuit popular.

D’altra banda, estem en condicions d’afirmar que la cançó de bressol valenciana presenta característiques semblants a les de la resta de països de la zona musical de la Mediterrània a la qual, segons Jordi Reig, cal adscriure la nostra cultura musical. Però més encara, les cançons de bressol del País Valencià fan ús de tots els tòpics que autors com Irene Watt (2012) han localitzat en les cançons de bressol i que després de contrastar-los amb els d’altres països proposava com característics i definitoris d’aquest gènere:

- Descripció de les qualitats físiques del nen o de la nena.
- Oferiment de recompenses futures en cas que l’infant s’adorma.
- Descripció de l’entorn.
- Invocació de forces divines o sobrenaturals per protegir l’infant.

Així doncs, les nostres cançons de bressol s’adscriuen musicalment a la tradició mediterrània però no disten en absolut de les que es poden trobar arreu del món, tal com exposen Fukuda (1960) o la mateixa Watt (2012). De fet, s’hi observa en el corpus un primer element diferenciador. Les cançons de bressol tipus que presenten alguns dels tòpics anteriors com per exemple “La meua xiqueta és l’ama” o “El meu xiquet és l’amo” presenten un nombre elevat de variants i versions així com una presència en la major part del territori. Per contra, les cançons que no s’hi ajusten als tòpics com per exemple “Qui me compra una barraca?” o “Jo sé una cançó” sols tenen presència a la localitat on han sigut recollides i, en conseqüència, només hi podem oferir una única mostra.

Pel que fa a l’adequació de les 33 cançons tipus ressenyades a les temàtiques assenyalades anteriorment, a tall d’exemple es pot comprovar com el grup format per

les cançons tipus “La meua xiqueta és l’ama”, estan formades per seqüències descriptives del nen o la nena. Les cançons tipus “Si s’adorm la meua xica” i “Mareta, mareta” exposen de manera explícita el pacte que l’emissor ofereix a l’infant perquè aquest s’adorma. Ara bé, el gran nombre de versions i variants que les cançons tipus “La meua xiqueta és l’ama” i “Dorm-te, bon infant” presenten al llarg de tot el territori fa que la descripció de l’entorn immediat esdevinga el tòpic dominant en la cançó de bressol del País Valencià. En darrer lloc, de manera sorprenent, la invocació de forces divines ocupa un espai residual. És més, en moltes composicions on sí que intervenen figures de la tradició cristiana, el paper que aquests actants realitzen no és de protecció o de figura capaç de proporcionar la son. Generalment, l’aparició d’aquests elements com ara en les cançons “Jesuset de les monges” o “Jesuset demana pa” es produeix pel paral·lelisme que s’hi estableix entre, precisament, la figura del Jesuset que trobem a les nades i la de l’infant en les cançons de bressol.

Finalment, convé destacar l’absència en el corpus de cançons plenament onomatopeïques. És a dir, no hi ha cap cançó que estiga formada per la repetició d’una tonada de manera continua en tota la cançó a l’estil de les nanes castellanes. Pel que fa a l’onomatopeia més freqüent, aquesta és, sens dubte, “non-non” i en comptades ocasions podem localitzar alguna altra del tipus “A la le li ta li ta”. En tots dos casos, l’emissor acompanya els versos amb l’onomatopeia d’un contingut mínim com si transmetre algun tipus de contingut al nadó fóra una condició *sine qua non*.

Un altre dels aspectes que cal destacar és l’absència del pare en l’escena. I quan apareix el trobem situat fora de l’escena: “Dorm-te, dorm-te bon infant / que la mare és a Alacant / i ton pare és al molí / a pastar coques i vi”.

És interessant destacar com, tot i la concordança temàtica que les cançons de bressol valencianes presenten amb la tradició mediterrània i europea, existeix una cançó tipus que quantitativament té una presència important en el cançoner i que Watt (2012) no recull en el seu estudi. Es tracta de les cançons en què es realitza un procés de “metaactuació” perquè s’hi descriu al receptor el procés d’adormir en què es troba en eixe precís instant: “La meua xiqueta és l’ama / sa mare l’adormirà / li farà una dormideta / i en el llit la gitarà”.

Si tornem de nou al corpus i per concloure amb l’aspecte formal i temàtic de les cançons de bressol, és evident que s’hi han inclòs moltes cançons que no presenten –ni pel que fa a la música ni pel que fa al contingut– cap característica que permeta considerar-les com cançons de bressol. Però la realitat és que el ritme lliure de la cançó popular així com la repetició d’unes formes mètriques concretes, ofereixen la possibilitat de reciclar cançons de bate, nades i tot tipus de cançons en cançons de bressol. En total són 13 grups de cançons tipus que han patit aquesta experiència. De fet, la pràctica més habitual sembla ser la d’utilitzar fragments d’altres cançons per augmentar la durada del procés d’adormir els infants. Efectivament es tracta d’un recurs utilitzat a sovint i que es converteix en el major generador de versions: “La meua xiqueta és l’ama / del corral i del carrer / de sa mare i de son pare / de la flor del taronger. // la meua xiqueta és l’ama / i a ta mare l’he vista / en el barranc de l’assut / i en les cames a l’aire / i mostrant la put-put”.

La consideració, doncs, d'aquestes cançons com a cançons de bressol atén al criteri funcional, la qual cosa ens porta a parlar de la definició que hem proposat en el capítol 4 d'aquest treball. Quan es parla dels gèneres tradicionals sovint es planteja la qüestió des de la perspectiva de la cultura culta i sovint escrita. És aleshores quan es produeixen les contradiccions i les peces no encaixen a causa d'allò que Bascom anomenà "la rigidesa del concepte gènere". Òbviament una teoria dels gèneres tradicionals es fa necessària almenys per a poder catalogar totes les mostres de què disposa una societat. Per aquest motiu a l'hora de presentar una proposta de gèneres, l'etnopoètica fa ús de diversos elements més enllà de la forma i el contingut, perquè si alguna cosa caracteritza la cultura tradicional és el dinamisme i la importància cabdal que hi té la interacció entre el text i el context en què es produeix. Per tant, ens cal valorar altres ítems per poder realitzar una classificació genèrica dels materials com ara la funció, l'actuació, etc.

Precisament la funció és l'ítem que hem utilitzat en aquest estudi per a resoldre el conflicte que en un primer moment suposava la presència de cançons que no s'ajustaven als trets característics de la cançó de bressol. Aplicant aquest element auxiliar, el problema queda resolt perquè tota cançó que l'interpret utilitza per a adormir els nens o les nenes, i que així l'haja transmesa, s'ha considerat com a cançó de bressol. Tot seguit exposem de nou la proposta de definició que hem realitzat:

La cançó de bressol és un tipus de cançó que existeix en totes les cultures del món. És interpretada per un adult, sense acompanyament, en una situació molt concreta amb la finalitat de provocar la son del receptor. Aquest propòsit s'aconsegueix d'una banda, gràcies a la combinació d'una melodia de mi menor amb no més de cinc o sis notes i un grup de set tons que se localitzen entre l'interval tercer major fins al tretzè (encara que també s'utilitzen els àmbits de cinquenes, sisenes majors, setenes menors i huitenes). Els ritmes són regulars, encara que amb predomini dels 3/4, 1/2 i 4/4. Presenta una estructura repetitiva amb alternança de fragments ascendents i descendents. Pel que fa a la seua forma mètrica predomina la quarteta –que pot presentar un final amb sons onomatopèics a mode de coda– amb rima regularitzada, generalment en els versos parells i procediments estilístics de caire repetitiu. El contingut temàtic es pot simplificar a una conversa relaxant –tant per a l'emissor com per al receptor– i persuasiva, on el primer mitjançant advertiments, promeses, descripcions d'un entorn idíl·lic o la invocació de sants, tracta de tranquil·litzar el nen arribat el moment d'adormir-se. Com que es tracta d'un fenomen global, la forma i el contingut poden presentar múltiples variants. Aquesta capacitat d'adaptació li permet admetre i acceptar com a pròpies altres melodies i altres textos que realitzen, en un moment donat, la funció principal d'aquest gènere, és a dir, provocar la son.

Amb aquesta definició s'aconsegueixen resoldre tres problemàtiques que es plantejaven a l'inici d'aquesta investigació. D'una banda, s'hi dóna cabuda a aquelles peces que fins ara quedaven en la perifèria del gènere cançó de bressol. En segon lloc, oferim una definició de caràcter etnopoètic que integra les diferents aportacions que des de les diverses disciplines amb què la cançó de bressol interactua s'hi han realitzat. I, finalment, com a conseqüència directa de l'ús de la funció com a element de cohesió de tot el corpus, hem de concloure necessàriament que l'ús del concepte "cançó de bressol" com a gènere no és apropiat sinó que d'acord amb la proposta d'Heda Jason seria més apropiat considerar-les un "quasi-gènere". Tal com s'hi ha posat de manifest, la cançó

de bressol és una manifestació que, com el seu nom indica està caracteritzada per elements no literaris, ni tan sols musicals tot i que es tracta d'una cançó. Allò que la defineix fins al punt de donar-li nom n'és l'ús i, en conseqüència, el concepte “quasi-gènere” li és més adient.

Tot i els resultats que acabem d'exposar de manera sintètica, cal entendre aquest estudi no com un punt final sinó més bé com un punt de partida. Al llarg d'aquest treball han sorgit qüestions interessants que, per diferents motius, no s'hi han pogut tractar. Així doncs, seria bastant interessant realitzar un treball de camp similar al que van fer els germans Faubel a la ciutat de València però per tot el País Valencià amb l'objectiu de testar quina és la vigència i realitat de la cançó de bressol. De manera semblant, les noves tecnologies permeten actualment accedir al moment en què s'esdevé la cançó de bressol perquè aquest és un aspecte que cada vegada té més importància en els estudis etnopoètics. En tercer lloc, l'existència de “quasi-gèneres” en el camp de la cançó obri la possibilitat de revisar els sistemes de classificació de materials folklòrics utilitzats fins l'actualitat.

Finalment, es fa necessari –i cada dia amb més urgència– la creació d'un gran catàleg, un gran depòsit de cançons tradicionals valencianes similar al Cançoner Popular de Catalunya o al Canpop. Una bona manera d'aconseguir-ho seria treballar a partir de monografies tal com hem tractat de fer en aquestes planes.

En conclusió, considerem que els objectius principals d'aquest estudi han estat aconplits. D'una banda, hem reunit un nombre de cançons de bressol suficient per a considerar-lo representatiu de la realitat del País Valencià. En segon lloc, hem realitzat un estudi etnopoètic per tal d'exposar les relacions que aquestes cançons mantenen amb el context immediat en què s'interpreten. D'aquest estudi hem extret una aportació teòrica en forma de proposta de definició que pot ser interessant a l'hora de configurar un gran arxiu de cançons tradicionals valencianes. I, finalment, hem tractat que aquest estudi no es quede només en paper sinó que tinga un incidència en la societat i contribuïska a la recuperació de l'ús de les cançons de bressol amb l'objectiu que aquestes no esdevinguen peces de museu sinó manifestacions ben vives en el nostre dia a dia.



## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

### **BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA**

- ARCHIVO MUNICIPAL REGINA (2017) *Material extraído del Archivo sonoro y audiovisual de música y literatura popular Fermín Pardo Pardo-Archivo municipal de Requena. Archivos sonoros: 8B, 35B, 39A, 40A, 41A, 45A, 50B, 59A, 62A, 66A, 66B, 67B, 73B, 74A, 74B, 83A, 85B, 87A, 87B, 202B, 205A.* Requena.
- ARMIÑANA, Rosa i OLLER, M. Teresa (1983) *Veus d'un poble*, València: Institut d'estudis valencians.
- ASINS, Manuel (1987) *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*, València: José Huguet.
- BARREDA, Pere Enric (1992) "Cançons populars de Benassal (Aproximació al costumari benassalenc)" dins *Centro de estudios del Maestrazgo* 37 (gener-març, pp 43-54).
- CAFFARENA, Ximo (2006) *La tradición musical a la Valldigna I*, Simat de la Valldigna: La Xara.
- (2007) *La Tradició musical a la Valldigna II*, Simat de la Valldigna: La Xara.
- CANPOP.org (<http://www.canpop.org/lLista.php>)
- CHOVER, Antonio (1951) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 4-5. Canciones y danzas de Tabernes de Valldigna*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- CREMADES, José (1973) *En el recuerdo, Novelda*, Novelda: Caja de Ahorros.
- CSIC-IMF (1944) *Fondo de música tradicional Misión M48. Investigador Manuel Palau (1893-1967)* Barcelona.
- CSIC-IMF (1947) *Fondo de música tradicional Misión M26. Investigador Ricardo Olmos (1905-1986)* Barcelona.
- CSIC-IMF (1948) *Fondo de música tradicional Misión M34. Investigador Ricardo Olmos (1905-1986)* Barcelona.
- CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA, DIRECCIÓ GENERAL D'EDUCACIÓ BÀSICA I ENSENYAMENTS ESPECIALS (1987) *Fonoteca de materials. enregistraments sonors Vol. I, II, III, IV, V*, València: Difusió Mediterrània.
- CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA, DIRECCIÓ GENERAL D'EDUCACIÓ BÀSICA I ENSENYAMENTS ESPECIALS (1988) *Fonoteca de materials. enregistraments sonors Vol. IV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX*, València: Difusió Mediterrània.

- DE JUAN, Juan (1977) *Las canciones del pueblo español*, Madrid: Unión musical española.
- DURÁN, José (1995) *Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra*, Llíria: Ajuntament de Llíria.
- GARCIA, Manuel (1970) *Antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español*, Madrid: Hispavox, Consejo Internacional de la música.
- GAYANO, Rafael. (1947) *Del cancionero popular de antaño*, València: Domenech.
- GERICÓ, Joaquim (2004) *Alcàsser i la seua música*, Alcàsser: Ajuntament d'Alcàsser.
- GIMÉNEZ, Josep (s.a.) "Recull de cançonetes i dites referents a Xirivella i cantades pel poble en el passat" dins *Camí Fondo*, Xirivella: Ajuntament de Xirivella (pp. 29-34).
- GIMENO, Enric i GIMENO, 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: Delegació de Cultura, Ajuntament de Vila-Real.
- GRUP DE DANSES "ELRAVAL" I TORRES, Alejandro (1998) *Cançons de la Vila 1*, Vila-Real: Grup de danses el Raval.
- (2000) *Cançons de la Vila 2*, Vila-Real: Grup de danses el Raval.
- GUARDIOLA, Miguel (1997) *Lírica tradicional valenciana. Cançoner popular valencià*, La Nucia: Ajuntament de la Nucia-Regidoria de Cultura.
- GUIJARRO, Joan Ramon (1996) "Cançons infantils populars i tradicionals de sant Vicent del Raspeig", dins *Actes de les I i II Jornades Culturals "Jaume II" (1995-1996)* Alacant: Grup de Danses i Cançons d'Alacant (pp. 4-11).
- MARTÍNEZ, FRANCESC (1947) *Folklore valencià. Coses de la meua terra. Vol. III*, Alicante: Instituto alicantino de cultura.
- MARZAL, Álvaro (1968) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 14. Canciones y danzas del Condado de Cocentaina*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- (1950) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 4-11. Canciones y danzas de Oliva*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- MONJO, Eugeni Adolf (1994) *Saba vella*, Pedregeuer: Institut d'Estudis Comarcals de La Marina Alta.
- NICOLÀS, Modest (2006) *El cançoner de Sueca i de la Ribera. Crestomatia de les cançons populars i tradicionals valencianes*, Sueca: Ajuntament de Sueca.
- OLLER, Teresa (1967) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 12-13. Canciones y danzas del Valle de Albaida*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.

- OLMOS, Ricardo (1950) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 1. Canciones y danzas de Onteniente y Belgida*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- PALAU, Manuel (1960) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 10. Canciones y danzas de la Sierra de Mariola*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- PICÓ, Miguel (1999) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época. Cocentaina*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- REDÓ, Ramon (1997) *Cançons i costums de Vinaròs*, Vinaròs: Ed. Antinea.
- (2000) *Cançons i costums de Vinaròs. Segona Part*, Vinaròs: Ed. Antinea.
- RIBÉS, Francisco (1902) *Cantares Populares de la provincia de Castellón*, Castellón.
- ROIG, Agustí (2013) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época 4. Cançoner de Guadassuar*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- SALA, Daniel (2001) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época. Murla Cançons del meu poble*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- SALVÀ, Adolf (1988) *De La Marina i muntanya (folklore)*, Alacant: Ajuntament de Callosa d'En Sarrià-Diputació Provincial d'Alacant.
- SANSALVADOR, Just (1929) "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada pels germans Joaquim Just i Sansalvador Cortés al Comtat de Cocentaina, del dia 1 d'Agost al 5 d'octubre de 1924, per comanda de l'Obra Popular de Catalunya", *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, materials, vol. III*, Barcelona (pp. 9-87).
- SANTSALVADOR, Just (1998) *Cançons de Cocentaina recopilades l'any 1923 per Just Sansalvador i Cortés I*, Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans, Institut de Cultura "Juan Gil-Albert".
- SEGUÍ, Salvador (1974) *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alacant: Diputació Provincial d'Alacant.
- SEGUÍ, Salvador (1980) *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València: Institució Alfons el magnànim.
- SEGUÍ, Salvador (1990) *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, Sogorb: Caja Segorbe.
- SENDRA, Dolores (1951) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 3. Canciones y danzas de la Comarca de Pego*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.



## **BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA:**

- ALICE, S. H. (2005). "The language of lullabies". *YC Young Children*, 60 (5), (pp. 30-36). NAEYC
- AMADES, JOAN (1950) *Folklore de catalunya. Rondallística*, Barcelona: Selecta.
- BARBI, Michele (1974) *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze: ed. Sansoni.
- BASCOM, William (1954) "Four functions of folklore". Dins *Journal of american folklore* 67 (pp 333-349) (reimprés a Dundes, Alan (ed.)
- (1965) *The study of folklore*. London: prentice-hall (pp 279-298).
- BAUTISTA, Carmen i SÁNCHEZ-BLANCO, M. DULCE (1992) "Nanas del mundo" dins *Guiniguada* n.3, v. 2. Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- BEN-AMOS, Dan (ed.) (1976) *Folklore genres*. Austin: American Folklore Society.
- (1969) "Analytical categories and ethinc genres" (pp. 215-242).
- ( 1971) "Towards a definition of folklore in context" 84, (pp. 3-15).
- LOMAX, Hawes Bess (1974) "Folklore and functions: Thoughts on the american lullabye", dins *Journals of American Folklore* 87.
- BORJA, Joan, FRANCES, Ma Jesús (2010) "La cançò folklòrica: incidència, difusió i comunicació. De l'obra del cançoner popular al projecte Canpop", dins Sales Mónica i Valriu, Caterina ed. *Etnopoètica: Incidència, difusió i comunicació en el món contemporani*. Cagliari: Gràfica del porteolla ed.
- BRACKELEY, Theresa C. (1950) "Lullabye" in *Standard Dictionary of Folklore, Mith and Legend*, New York: Ed. Maria Leach.
- BURKE, Peter (1991) *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Universidad.
- WILIAM Caudill i WEINSTEIN Helen (1969) "Maternal Care and Infant behavior in Japan and America", dins *Psychiatry* 32 (1969).
- CERRILLO, Pedro (1990) "Del cancionero popular al cancionero infantil" dins *Poesia infantil. Teoria crítica e investigación*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha
- (1986): *Lírica popular española de tradición infantil*, Universidad Autonoma de Madrid.

- (2000) “Tradición y cultura en la canción de cuna hispana” dins Suárez Muñoz, Ángel (coord.) *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil (actes del seminario Internacional y exposiciones de Literatura infantil)* Badajoz, (pp. 167-172)
- COCCHIARA, Giuseppe (1977) *Storia del folklore in Europa*. Torino: Boringhieri.
- CRIVILLÉ, J.M. (1988) “El folklore musical” dins Pablo LÓPEZ DE OSABA ed. *Historia de la Música Española*, Madrid: Ed. Alianza.
- DEL GIUDICE, Luisa (1988) “Ninna nanna nonsense. Fears, dreams, and falling in the Italian Lullaby”, <http://journal.oraltradition.org/issues/3iii/delgiudice>.
- DUNDES, Alan (1965) *The study of folklore*. London: Prentice-Hall.
- (1965) “Here i sit. A study of american latrinalia”, dins *Kroeber Anthropological society papers* 34, (pp 91-105).
- ESTEVE-FAUBEL, J. et al. (2014, Winter). “Women’s songs: The lullaby in the spanish autonomous region of valencia”. *Western Folklore*, 73, (pp. 69-116).
- FINNEGAN, Ruth (1977) *Oral poetry*. Bloomington: Indiana University Press. Cambridge University press.
- (1992) *Oral traditions and the verbal arts: A guide to research practices*. London, New york: Routledge.
- FOLEY, John Miles (1988) *The theory of oral composition: History and methodology*. Blommington: Indiana University press.
- FRENK, Margit (1978) *Lírica Española de Tipo Popular*, Madrid: Cátedra.
- FUKUDA, Hanako (1960) *Lullabies of the western hemisphere*, Los Angeles, California: University of Southern California.
- GREENBERG, M. (1997). “Lullaby lessons: The soothing words bring sleep, but also a loving introduction to culture”. *Baltimore Jewish Times* 235, (p. 66).
- GUNES H. i GUNES N. (2012) “The effests of lullabies on Children” dins *International Journal of Business and Social Science* (Vol. 3, n.7. Abril 2012), CPI.
- HOVIOUS, Carol Faye (1930) *The lullaby as an art form*, Los Angeles, California: University of Southern California.
- JASON, Heda (1977) *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn, Linguistica biblica

- LOPEZ, Sarah Grace (1991) *The effects on infants of empathy and resonance as reflected in lullabies and playsongs: a musical development theory*, San Diego: University of California.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, A. E. (1984). “Símbolo y realidad en la canción de cuna”. *Dins Revista Internacional De Sociología*, 42, 51 (pp. 629-635).
- LORD, Albert B. (1978) *The singer of tales*, Harvard: Harvard University Press.
- LLOPART, J. et al. (1985) *La cultura popular a debat*, Barcelona: Alta fulla. Serveis de Cultura Popular,
- LUTHI, Max (1981) “Style and Genre in oral literatura” trans by Otto Schnitzler. *Folklore fòrum* 14 (1), (pp. 18-32)
- MASSOT, Josep (1962) “Sobre la poesia tradicional catalana”, dins *Revista de Dialectologia y tradiciones Populares* 1, (pp. 416-469)
- (1995) *Història de l'obra del cançoner i complement a l'inventari de l'arxiu*, Barcelona: PAM.
  - (1998) *Memòries de missions de recerca a cura de Joan Just-Josep Roma, Joan Amades i Baltasar Samper*, Barcelona: PAM.
- MEDINA, Arturo (1990) “El niño y el fenómeno poético” dins *Poesia infantil. Teoria, crítica e investigación*, Cuenca: UCLM.
- MESEGUER, Lluís (1999) “La cançó. Oralitat i literatura: aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna” dins MAS et alii ed. *Actes de l'onzé col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona: PAM.
- ONG, Walter J. (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de cultura económica.
- ORIOI, Carme (2002) *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Barcelona: Cossetània ed.
- (1995) *El cançoner nadalenc català al Principat de Catalunya (1853-1951)* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
  - (2016) “Els estudis d'etnopoètica en la cultura catalana” dins *Revista d'Etnologia de Catalunya* 4, (pp. 20-27).
- PARDO, Fermín et al. (2001) *La música popular en la tradició valenciana*, València: Institut Valencià de la Música.

- PASTOR GORDERO, Pasqual et al. (2004) *El Patrimoni musical d'arrel popular a La Marina Alta: el cançoner de Teulada*, Teulada: Associació Cultural Amics de Teulada i Institut d'Estudis Comarcals de La Marina Alta.
- PEDRELL, Felipe (1958) *Cancionero musical popular español*, Barcelona: Extramuros edició.
- PITARCH ALFONSO, Carles (1988) "Aspectos del folklore musical valenciano: aproximación a la canción de cuna en Aldaya, dins *Revista Torrens*. Torrent: Ajuntament de Torrent
- PORTER, Gerald (1992) *The English occupational song*, Umea: University of Umea.
- PRATS, Llorenç, *El mite de la tradició popular*. Barcelona: Ed.62
- PRATS, L. Et al. (1982) *La cultura popular a Catalunya: estudiosos i institucions 1853-1981*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular.
- PROPP, Vladimir (1984) *Theory and history of folklore*. Manchester: Manchester University Press.
- REIG BRAVO, Jordi (2011) *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*, València: Clau tradicional, GVA, IVM, Diputacions d'Alcant, València i Castelló.
- ROGERS, Cynthia A. (2000) *Singing from the book: an analysis of the middle english and latin lullaby lyrics in harley 913*, Stillwater: Oklahoma State University.
- ROMEU I FIGUERES, Josep (1994) "Concepte de poesia popular i criteris de recollida de poesia folklòrica" dins REBÉS, S. ed. *Actes del col·loqui sobre cançó tradicional de Reus 1990*, Barcelona: PAM.
- (1993) *Estudis de lírica popular antigues*, Barcelona: PAM Biblioteca Serra d'Or.
  - (1988) *Cançons nadalenques del segle XV*, Barcelona: Ed. Barcino.
- SAINZ, Paloma (1969) *Nanas Españolas. Una historia de la canción de cuna*, Madrid, Publicaciones ICCE
- SASTRE, Joaquim et al. (2004) *El patrimoni musical d'arrel popular a La Marina Alta: el cançoner de Teulada*, Teulada: Ajuntament de Teulada, Associació Cultural Amics de Teulada.

- SEGÚÍ, Salvador (1984) “Disparidad clasificatoria en la orientación de las recopilaciones folklórico-musicales”, dins *Revista Internacional de sociologia* 42, (pp 699-706).
- STELING, Alice (2005) “The Language of Lullabies” dins *Young Children*, sep 2005, Vol. 60, Issue 5, (p.30-36).
- SUBIRATS, Ma Ángeles (1993) *La cançò de bressol. Un fenomen etnomusicològic*, Barcelona: Tesi doctoral del Dept. d’Història de l’art de la Universitat de Barcelona.
- TEJERO, Eduardo (2002) “La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer” dins *Didáctica (Lengua y literatura n.14)*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid.
- VILLALBA, Laura (2013) “L’exemple moral: una forma breu de narrativa oral” dins *Estudis de Literatura Oral Popular N. 2*, (pp. 227-244).
- WAGENSBERG, Jorge (2014) “Les set edats de la cultura” dins *Mètode* 81, Itineràncies.
- WATT, Irene (2012) *An ethnological study of the text, performance and function of lullabies. Aberdeen University thesis*, Aberdeen: Aberdeen University.
- YULIANETA (2014) *Lullaby songs as a medium of cultural education: A gender perspective*. Paper presented at the *2014 International Conference on World Islamic Studies* (21-02-2014) (pp.47-50).
- ZUMTHOR, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus-Alfaguara.



## ANNEX 1

### ***MATERIAL COMPLEMENTARI AL PROJECTE "BRESSOLANT". ANDANA EDITORIAL***

#### *Què és la cançó de bressol?*

Tots, en algun moment, hem presenciat una escena on un xiquet o xiqueta cantusseja unes paraules a un nino mentre l'abraça, l'acarona i el bressola. Aquesta pràctica ens és tan habitual que ni tan sols ens plantejem com és que aquell infant ens imita des de tan prompte.

De fet, als adults ens ocorre una cosa similar amb les cançons de bressol. És a dir, tothom sap què són; de fet, és segur que vosaltres quan heu sigut infants també haureu sigut bressolats i probablement amb alguna de les cançons que us presentem; i també és possible que ara, com a adults, canteu cançons de bressol als vostres fills i filles. En definitiva, sabem què és la cançó de bressol des d'una perspectiva pràctica. Però, sabem ben bé què és una cançó de bressol?

Definir-la no és una tasca senzilla ja que en unes composicions que acostumen a ser breus, hi interactuen elements musicals, literaris i d'altres de caràcter social. Tot plegat, li atorga un caràcter heterogeni difícil de descriure des d'un punt de vista teòric.

Ara bé, sabem que la cançó de bressol és un fet universal, és una pràctica que pertany tant a les classes socials altes com a les baixes; es reconeix tant en l'hemisferi occidental com en l'oriental; tant en les societats modernes com en les subdesenvolupades. És a dir, la cançó de bressol és una pràctica molt arrelada en qualsevol societat del món.

Si tractem de fixar-ne els orígens la tasca esdevé encara més complicada. Una idea bastant comuna entre els investigadors és el fet que la cançó de bressol guarda una íntima relació amb els rituals pagans antics, possiblement fins i tot prehistòrics. Aquells rituals en què els membres de la tribu cantaven i ballaven al voltant d'una foguera mentre seguien les indicacions d'algun xaman o sacerdotessa tenen molts elements en comú amb la cançó de bressol. En primer lloc, per la funció que presenten ja que tots dos es realitzen per tal conjurar els esperits protectors. En segon lloc, és evident que tant la música, el cant, la dansa i la nocturnitat són presents tant en uns com en els altres. I finalment, les dues pràctiques presenten una figura que d'alguna manera guia tot el procés.

És per totes aquestes similituds que els investigadors conclouen que la cançó de bressol seria l'evolució moderna i –mai més ben dit– domesticada d'aquelles pràctiques ancestrals.

D'altra banda, les cançons de bressol exemplifiquen, com pocs gèneres, la transmissió boca-orella que generació rere generació ha permès compartir totes les mostres de la literatura tradicional. De tal manera que esbrinar quina va ser la primera cançó de bressol és impossible. Més encara, si tenim en compte que s'interpreta en un espai íntim

i reservat: l'habitació del nen o dels pares. I això dificulta, en la major part d'ocasions, la presència d'observadors externs que en constaten l'existència o l'ús.

Precisament aquest és un dels principals motius pels quals és tan necessari recuperar i popularitzar la cançó de bressol. Perquè aquest context privat en què es duu a terme és també la principal amenaça que pot fer caure en l'oblit centenars de cançons que han perfilat la nostra personalitat més primerenca.

Tanmateix, a més de ser interpretada en un entorn tranquil, la cançó de bressol presenta altres característiques significatives: només hi participa una persona de manera activa, habitualment el pare o la mare; és un tipus de cançó que es canta *a capella*; mentre s'entona la cançó s'acompanya, quasi de manera instintiva, amb un lleuger balanceig, etc.

Justament aquest darrer element, el moviment, influeix en el ritme de les cançons ja que aquestes acostumen a interpretar-se en un compàs de 2/4 o 3/4. Amb una modalitat de mi menor que els atorga aquest toc melancòlic i trist. A més a més, no presenten més de cinc o sis notes i en pràcticament totes intercalen fragments ascendents i descendents al final de la cançó.

Si ens fixem en l'aspecte literari, les cançons de bressol presenten pocs artificis retòrics. Són composicions curtes. I, a causa d'aquesta brevetat, sovint s'interpreta la mateixa estrofa de manera repetitiva una vegada i una altra fins que s'adorm el nen.

De vegades, s'hi representa una falsa conversa entre qui la canta i el nen. I en diem "falsa" perquè difícilment el menut pot entendre res del que li contem. Però, mitjançant aquest diàleg, el pare o la mare tracten de persuadir l'infant perquè agafe la son.

I com ho fa? De diferents maneres. Per exemple, li ofereix futures recompenses:

Si s'adorm la meua xica

l'agüela li portarà,

a la fira de València

i un nino li comprarà.

O bé, destaca la seua bellesa:

Dorm-te nen hermós

quins ulls tan galans!

sempre estan mirant.

També explica la necessitat de dormir:

El meu xiquet té soneta,



molt prompte s'adormirà  
que son pare és a Gandia  
i fins la nit no vindrà.

O invoca l'ajuda d'alguna figura religiosa:

A la meua xiqueta  
Déu que l'ampare,  
al cavall d'una burra  
i el cul a l'aires.

Però potser els pares i les mares ja haureu advertit que algunes de les cançons del vostre repertori no s'ajusten a les característiques que acabem de presentar. Significa això que no són autèntiques cançons de bressol? No.

La cançó de bressol és qualsevol cançó que s'use per adormir els infants. Clar i ras. Totes les característiques que hem presentat anteriorment són fruit d'un estudi d'observació de les mostres que els diferents cançoners i reculls ens han permès conservar fins l'actualitat. Així doncs, és un gènere tradicional que es descriu des del punt de vista funcional, tal com ocorre amb les cançons de *quintos*, les cançons de "l'aguinaldo" o els cants de batre per posar-ne alguns exemples.

És per això, que dins del vostre repertori, i fins i tot dins d'alguns cançoners, és fàcil que identifiqueu cançons que no presenten una temàtica pròpia d'aquest gènere. En aquest cas parlem de cançons de bressol des d'un punt de vista funcional.

Ara bé, a més d'aquestes cançons de bressol funcionals, trobem les cançons de bressol autèntiques. Unes cançons que, a més de complir la funció d'adormir els infants, presenten unes melodies en què s'hi aprecien certes similituds. I també pel que fa al contingut és fàcil identificar tota una sèrie de tòpics que es repeteixen constantment.

Tot i aquests elements comuns, la cançó de bressol acostuma a presentar un gran nombre de versions i variants. És a dir, existeixen moltes maneres d'interpretar una mateixa cançó sense que cap d'elles siga millor ni pitjor que la resta, bé perquè la melodia d'una i altra esdevé diferent o bé perquè la lletra que presenta una cançó no és exactament igual a aquella que nosaltres coneixem.

Si aquests canvis afecten el conjunt de la cançó tant pel que fa al tema com pel que fa a l'aspecte musical, aleshores parlem de versions. Si, per contra, els canvis sols afecten de manera mínima la lletra o la melodia i no afecten ni el conjunt temàtic ni formal, aleshores parlem de variant.

Aquesta possibilitat de variar tant les formes com el contingut és un fet que ens sorprèn perquè com a conseqüència de la nostra cultura literària moderna entenem que allò escrit és allò que perdura i es manté inalterable davant del pas del temps. Però precisament la literatura de tradició oral es caracteritza per tot el contrari, per aquesta

capacitat de canviar. Perquè la literatura oral no es corromp sinó que varia, no canvia sinó que s'adapta a diversos emissors, a altres contextos, i fins i tot a les necessitats de les diferents èpoques en què hi té presència. En altres paraules, la capacitat de canviar i presentar variants és una petita llicència que ens atorga la literatura tradicional per fer sobreviure les seues manifestacions i gèneres.

Ara bé, tot i la capacitat per sobreviure al pas del temps, és una obvietat que el ritme de vida de les societats modernes així com les noves tecnologies i el canvi de model de vida posen en perill l'existència de gèneres tradicionals com ara la cançó de bressol. Amb aquest llibre disc parem atenció a una de les mostres més reconegudes de la literatura tradicional. Recuperem i popularitzem entre els més joves, així com entre els nouvinguts a la nostra societat, un conjunt de cançons que ens són pròpies, i que han significat el nostre primer contacte amb la nostra llengua, amb la nostra cultura i amb el nostre entorn. Unes cançons que, per si no fóra poc, ens han permés gaudir dels nostres millors somnis.

### *Per què és important la cançó de bressol?*

Tal com hem apuntat en l'apartat anterior la cançó de bressol no és sols una cançó de caire utilitari sinó que s'hi aglutinen tota una sèrie d'elements que li atorguen un valor fonamental dins de la tradició de qualsevol societat del món.

En primer lloc, la cançó de bressol és el primer contacte que el nadó té amb la llengua materna. És obvi que el nen o la nena no poden entendre encara la lletra de cap cançó ni de cap missatge lingüístic que els adreceu però, no obstant això, la realitat és que la gran majoria de cançons de bressol valencianes consten d'una part melòdica i també d'una part textual. L'oïda del nadó en les darreres setmanes de gestació està suficientment desenvolupada com per a reconèixer la veu materna. Potser aquest fet explica per què, d'una manera intuïtiva o no, cantem als nens i les nenes i com per mitjà d'aquest cant aconseguim el nostre propòsit de relaxar-los.

Estretament lligat a l'aspecte anterior es troba el fet que la cançó de bressol esdevé la primera experiència artística que rep qualsevol infant. La mateixa actuació és una perfecta introducció en el món del ritme. Efectivament, en totes el cant s'acompanya amb un lleuger balanceig que encaixa perfectament amb els patrons rítmics en què solen interpretar-se les cançons. Però, a més a més, serà gràcies a la cançó de bressol que els nens descobriran per primera vegada la melodia i, en conseqüència, la música. I finalment, no podem oblidar que el caràcter poètic de les lletres d'aquestes cançons són el primer contacte que l'infant tindrà amb la poesia, és a dir, amb la literatura.

Però més enllà d'una simple manifestació artística, la cançó de bressol té un marcat aspecte socialitzador. És, potser, el primer senyal extern que el nen o la nena poden interpretar, això és, la recepció de la cançó significa l'arribada d'un nou període del dia, aquell en què toca dormir. D'altra banda, el contingut de les cançons de bressol valencianes està farcit d'elements que descriuen el seu entorn físic immediat. Es tracta de descripcions de la jerarquia familiar i el rol que hi realitza cada element:

Dorm-te, dorm-te bon infant  
que la mare és a Alacant  
i ton pare és al molí  
i et durà sopes en vi.

Així com també descripcions dels llocs on creixerà i es desenvoluparà la criatura:

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer  
de la fulla de la parra,  
de la flor del taronger.

O bé, fins i tot podem trobar de manera explícita les primeres pautes educatives que rep l'infant:

Si s'adorm la meua xica,  
"l'agüela" li portarà  
a la fira de València  
i un nino li comprarà.

Precisament per aquest darrer motiu cal parar-ne molta atenció al contingut temàtic perquè en moltes s'hi presenten models de conducta; uns models que acostumen a ser els de la societat tradicional patriarcal. Tanmateix, és important assenyalar que partir d'aquest model –i gràcies segurament al fet que aquestes cançons han estat tradicionalment interpretades per les dones– les cançons de bressol esdevenen un esplèndid exemple de la lluita de gènere. Efectivament, és en les cançons de bressol on més bé es reivindica el paper de la dona dins de la nostra societat. Per mostrar sols un exemple: no es pot perdre de vista que sempre acostuma a ser una dida, una mare, una iaia, una beata..., qui tranquil·litza, serena, premia, alimenta o adorm el nadó.

Precisament aquest caràcter històric i social que la cançó de bressol presenta pot esdevindre un punt de partida molt interessant per crear nous models educatius en les societats modernes. Tan sols cal interpretar-ne el contingut i la societat que retraten, a la manera com el folklorista Henry Glassie entenia la tradició, és a dir, com un relat del passat que ajuda a construir el futur.

Pot semblar sorprenent que en unes cançons que acostumen a tindre una durada més bé curta es concentren tants valors com el que hi hem descrit fins a aquest moment. Més encara, si considerem que totes les característiques que hi hem exposat van dirigides cap a la figura del receptor, és a dir, al nen o la nena a qui es canta. Però què hi ha de la

mare, el pare, la iaia? Què hi guanyeu de cantant-li una cançó al nadó? Per què composeu una lletra? D'on naix la necessitat de la lletra? Per què cantar-la i no cantussejar-la?

És evident que si la humanitat ha transmés al llarg dels segles i generació a generació, la cançó de bressol tal com la coneixem, és perquè tant el receptor com l'interpret en traiem algun benefici. Sobra dir que el simple fet d'adormir el nen o la nena pot generar la suficient satisfacció com per fer-ne un ús habitual. Però moltes de les mares que acostumen a cantar els seus fills reconeixen que a través d'aquesta experiència obtenen cert grau de satisfacció. La música relaxa. I el caràcter íntim, l'entorn tranquil i el to en què acostumen interpretar-se aquest tipus de cançons no sols relaxen el nen sinó que proporcionen una sensació similar en la persona que les interpreta.

A més a més, és possible que l'interpret participe intencionadament en tots els aspectes que s'hi han descrit anteriorment des de la perspectiva, en aquesta ocasió, d'un element actiu. És a dir, quan interpretem una cançó de bressol és segur que sentim la necessitat de comunicar-nos amb el nen o la nena tot i que som conscients que aquell no ens pot entendre; però aquesta necessitat de comunicar-nos, a més, la realitzem d'una manera artística perquè aquesta és una característica pròpia i definitiva de la condició humana: o bé senzillament ho fem així per pur plaer o per la necessitat d'instruir els nostres fills i les nostres filles d'una manera amable en el funcionament d'aquest nou lloc on acaben d'arribar.

Comptat i debatut, la cançó de bressol presenta moltes possibilitats però si hem de destacar-ne alguna –fins i tot potser per damunt d'aquella que li dona nom– és la capacitat per crear vincles. Uns vincles personals on l'amor, la protecció, la confiança no es mostren simplement com conceptes sinó que tracten de ser transmesos com valors de caràcter incondicional.

### *Les cançons de bressol valencianes*

Les cançons de bressol valencianes presenten tots els trets que hem enumerat en apartats anteriors i no difereixen massa de les característiques que presenten les *lullabies* angleses, les *ninne nanne* italianes o les *nanas* castellanes.

En els diferents cançoners editats a les nostres terres existeix un conjunt de cançons que s'han recollit com a cançó de bressol perquè totes elles compleixen amb la funció que les caracteritza. Però també perquè totes elles presenten els trets musicals com ara el compàs, el ritme, les notes, el to, etc. que hem presentat anteriorment. I, en darrer lloc, cal assenyalar la presència d'unes temàtiques íntimament lligades al món dels somnis i al mateix acte d'adormir els xiquets i les xiquetes. Aquests temes són essencialment els següents:

- Descripció de l'entorn domèstic de l'infant.
- Persuasió cap al nen a través de regals o advertiments.
- Descripció del procés d'adormir.
- Caracterització del nen o de la nena.

A més a més, dins del repertori valencià de cançons de bressol, criden poderosament l'atenció dos fets. El primer és la poca presència que hi té la invocació de forces sobrehumanes o celestials. I el segon és l'escassa presència de cançons formades en la seua totalitat per un conjunt d'onomatopeies tal com ocorre amb les *nanas* castellanés.

De fet, si reunim totes les cançons de bressol valencianes en grups de cançons tipus, és a dir, en conjunts on es recullen totes les variants que presenten una temàtica i forma similar, sols hi ha una dotzena de grups de cançons tipus de les quals tenim moltíssimes variants i versions.

El llibre disc *Bressolant* d'Andana Editorial és una gran oportunitat per acostar-vos de nou a la cançó de bressol. En aquest recull es presenten un total d'onze cançons de bressol bastant representatives del repertori global que conservem d'aquest gènere. No obstant això, pot ser que no reconeguem alguna de les cançons enregistrades perquè trobeu que la melodia no és la que escoltàveu o bé perquè la lletra no coincideix amb aquella que acostumàveu a cantar. Per aquest motiu us oferim tot seguit altres variants de les cançons presentades a *Bressolant* que tal vegada encaixen amb la versió que vosaltres coneixeu. A més a més, la breu contextualització que oferim permetrà gaudir i apreciar els matisos que cada variant presenta.

### ***La meua xiqueta és l'ama***

La primera cançó que presenta el disc és, sense cap mena de dubte, la cançó de bressol més estesa de tot el repertori tradicional. A tall d'exemple, sols al *Cancionero musical de la provincia de Valencia, Alicante y Castellón*, Salvador Seguí en recollí 41 variants de diverses localitats.

Xiqueta, xiqueta meua,  
xiqueta, xiqueta meua,  
qui t'ho havia de dir  
que en els braços de ta mare  
tu t'havies de dormir.

La meua xiqueta és l'ama,  
del carrer i del corral,  
de la pereta ensucrada,  
de la figuera verdal.

La meua xiqueta és l'ama,  
la meua xiqueta és l'ama,  
té son i vol adormir-se.

Sa mare li cantarà

catorze cançons o quinze.

Es tracta d'una cançó curta que presenta certa controvèrsia perquè hi ha un grup bastant nombrós de variants on el primer vers és "El meu xiquet és l'amo". Tant en un cas com en l'altre, la temàtica no varia més enllà del canvi de destinatari, així que hem de parar atenció a raons de criteri formal. Haureu observat com en el cas "La meua xiqueta és l'ama" l'estrofa és completament regular perquè tots els versos són heptasíl·labs. Per aquest motiu, caldria considerar aquest inici com l'original mentre que les versions amb el vers "El meu xiquet és l'amo" serien el resultat de la necessitat d'adaptar la cançó a un receptor masculí ja que en aquest cas el primer vers esdevé irregular (hexasíl·lab) respecte a la resta de versos de la cançó.

Tant si la cançó s'adreça a un nen o a una nena, en totes hi ha una intenció manifesta de mostrar l'entorn immediat del nen. En uns casos, mitjançant elements d'un paisatge purament mediterrani i en altres d'una manera més restringida, ja que es representa l'escena típica del moment d'adormir l'infant, això és, la mare que canta a l'infant en un espai més aviat íntim i privat fins adormir-lo.

Tot seguit, presentem una sèrie de variants que s'han pogut recollir en diferents cançoners com ara el *Cancionero musical de la provincia de Valencia, Castellón i Alicante* de Salvador Seguí o bé als *Cuadernos de música folklórica valenciana* de la Institució Alfons el Magnànim. Mitjançant aquestes mostres, us podreu fer una idea de fins a quin punt és popular aquesta cançó, i també us permetrà conèixer altres variants d'aquesta composició:

La meua xiqueta és l'ama

del corral i del carrer,

de la perera sucrera,

de la flor del taronger.

(Bèlgida)

La meua xiqueta és l'ama.

La meua xiqueta és l'ama;

del corral i del carrer,

de les fulletes de parra

i la flor del taronger.

La meua xiqueta és l'ama.

(La vall d'Uixó)

La meva xica és l'ama,  
del corral i del carrer,  
de la flor de la perera,  
i de la fulla del taronger.

(Casas del Señor)

També presentem una sèrie de variants on, tal com hem explicat, l'intendent ha adaptat el primer vers a un receptor masculí.

I el meu xiquet és el amo  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i la flor del taronger.

(Moixent)

El meu xiquet és el amo  
del carrer i del corral,  
de les fulles de la parra  
i la flor del taronger.

(Petrés)

El meu xiquet és l'amo  
del corral i del carrer,  
de la figuera, la parra,  
de la parra al taronger.

(Xaló)

L'estructura de quarteta és realment curta per a adormir el nen, la qual cosa provoca que l'emissor tracte d'allargar-la afegint-hi noves estrofes. Aquest no és un fet estrany, sinó tot el contrari; és bastant freqüent que els nens no s'adormen a la primera i, en conseqüència, haureu de recitar tot el repertori de cançons de què disposeu.

Per aquest motiu, en els cançoners hi podeu trobar moltes cançons que barregen estrofes de diferents cançons. L'emissor –passat un temps– considera que tot el conjunt és una sola peça i així la recita, la qual cosa dóna lloc a noves versions de la mateixa cançó:

La meua xica té son,  
té son i vol adormir-se.

A la meua xiqueta  
té careta de son  
la boqueta de sucre  
i els llaviets de fessol.

A la meua xiqueta,  
té careta de son.  
“s’agueta” li cantarà,  
catorze cançons o quinze.  
(Benimodo)

La meua xiqueta és l’ama  
del corral i del carrer,  
de la fulla de la parra  
i de la flor del taronger.

Arriau que te cau!  
Alça que em xafes  
les sinagües en punta  
que no en tinc altres.

Que no en tinc altres, xica!  
Que no en tinc altres!

Arriau que te cau!  
Alça que em xafes!  
(Almenara)

La meua xiqueta és l’ama  
del corral i del carrer,



de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.

Si s'adorm la meua xica,  
sa mare li comprarà  
una llista per al monyo,  
que el diumenge estrenarà.  
(Godella)

Ai! La meua xica és l'ama  
del corral i del carrer,  
de la llimera i la parra,  
i la flor del taronger.

El meu xiquet té soneta,  
molt prompte s'adormirà,  
que son pare és a Gandia  
i fins la nit no vindrà.

Dorm-te, dorm-te dilla meua,  
que ton pare és a peixcar;  
si ve i et troba desperta,  
segur que se'n torna a anar.  
(Villalonga)

Per concloure, cal recordar que les cançons el primer vers de les quals és “la meua xiqueta és l'ama” o “el meu xiquet és l'amo” són les cançons de bressol més esteses i de les quals possiblement es conserven més variants. Dins d'aquest grup també existeixen diverses versions que poden tindre el seu origen en un procés d'ampliació a causa de la brevetat de l'estrofa original i de la necessitat que té l'interpret per continuar cantant mentre l'infant no s'adorm. Pel que fa a la temàtica, presenten dos nuclis principals: el primer consisteix a presentar tot allò que el nen o la nena posseeixen, moment en què l'emissor aprofita per a descriure el seu entorn natural immediat; en segon lloc, trobem una descripció del procés d'adormir el nen i les conseqüències que comporta.

### *Non, non non, Tanca els ullets i Dorm canta la mare*

Les cançons reunides en aquest apartat es caracteritzen perquè com a element principal la repetició d'una tonada de tipus onomatopèic a la qual l'emissor s'encomana per procurar la son a l'infant. Precisament l'ús d'aquesta onomatopèia, així com altres elements que apareixen en el text, mantenen una relació directa amb la cançó de Nadal escrita per F. Casas i Amigó i publicada l'any 1888 amb el títol "La Non Non".

Encara que en el disc les trobareu per separat, és obvi que tant la cançó interpretada per Tatiana Prades "Non non, non, tanca els ullets i dorm" com la cantada per Clara Andrés "Canta la mare" són dues variants d'una mateixa cançó.

Palometes del cel davalleu  
que el meu xiquet té son.  
Non non non, non non non,  
tanca els ullets i dorm.

Tanca els ullets, vida meua,  
tanca els ullets,  
tanca els ullets,  
tanca el s ullets i dorm.  
Non non non, non non non,  
tanca els ullets i dorm.

Non no-no, canta la mare,  
non no-no, al seu amor.  
Tanca els ullets, vida meua.  
Tanca els ullets i dorm.

Non no-no no-no.  
Tanca els ullets, vida meua.  
Tanca els ullets, tanca'ls i dorm.  
Non no-no no-no.  
Tanca'ls i dorm.  
Non no-no no-no.

Més enllà de les similituds que aquestes cançons presenten amb la nadala de F. Casas i Amigó, és evident que el contingut temàtic d'aquestes és mínim. Totes dues presenten uns versos on l'intèrpret s'encomana a algun element per a adormir el nen o la nena (en la versió de Clara Andrés, la segona, aquest fragment no existeix. S'ha substituït per una repetició de les idees principals). Aquest fragment funciona com a introducció i, tot seguit, es produeix una combinació de dos elements. Per un costat, la repetició de diferents versos de manera constant i, per l'altre, l'ús de l'onomatopeia "non non non". D'aquesta manera sembla que l'intèrpret adorm l'infant pel mètode de submissió o saturació.

D'altra banda, encara que l'intèrpret podria repetir la forma "non-non" fins que el nen o la nena s'adormiren, podeu trobar cançons on es reciclen fragments d'altres cançons i s'hi incorporen tot i que, sovint, no tenen cap relació amb el context de bressolar. En altres casos, l'expressió "non-non" i derivades actuen com un comodí per a l'intèrpret ja que li permeten completar fragments de la melodia que no tenen lletra.

Tot seguit presentem algunes variants d'aquestes cançons recollides a diferents localitats del País Valencià:

Non, non, canta sa mare,  
non, non, fill del meu cor,  
tanca els ulls,  
tanca'ls i dorm.

Tanca'ls, tanca'ls,  
tanca'ls i dorm,  
tanca'ls, tanca'ls  
vida meva,  
tanca els ulls,  
tanca'ls i dorm,  
tanca'ls i dorm.

(Callosa d'en Sarrià)

Non, non, non,  
canta la mare  
non, non, non  
al seu amor.  
Tanca els ulls  
i dorm.

Non, non, non, non  
tanca els ulls  
vida meva,  
tanca'ls i dorm.

Non, non, non, non,  
tanca els ulls  
t dorm,

non, non, non, non,  
(Callosa d'en Sarrià)

No-ni, no-ni nineta,  
que ton pare és a Alacant,

i ta mare és a València,  
i et durà un peixet cantant.  
I et durà un peixet cantant.  
(Oliva)

Non, nineta, non, nineta  
que li vinga la soneta;  
sa mare l'adormirà  
ni-non, ni-non, nineta non.  
(Cocentaina)

Non, non xixet,  
ha caigut un banquet,  
s'ha trencat la cameta  
i ara va coixet;

Tomateta i pimentó,  
per les mares, xocolate,  
i pels pares un bastó.  
(Almenara)

En conclusió, aquestes cançons tipus presenten uns espais comuns on mitjançant la construcció “non-non”, l'emissor invoca la son per a l'infant. No és difícil imaginar una escena on aquestes onomatopeies, recitades de manera reiterada juntament amb el moviment de balanceig que sol acompanyar la recitació, proporcionen un efecte soporífer que aconsegueix aquest propòsit.

### ***Mareta, mareta***

La tercera cançó que trobareu en el disc és una de les més reconegudes en l'àmbit valencià. Encara que per la temàtica i per l'estructura és una mostra estranya dins del conjunt de cançons de bressol que presenta el cançoner valencià.

Mareta, mareta,  
anit vaig somiar  
que una nineta  
m'havies comprat.

La nina tenia  
bonicos els ulls,  
la cara ben fina  
i els cabells molt rulls.

La nina plorava  
quan jo l'adormia  
i si li cantava  
la son li venia.

Mentre l'engrundsava  
així jo li deia:  
adorm-te, nineta,  
nina de ma vida.

Tant el rigor formal com el manteniment d'un únic fil temàtic al llarg de la cançó, sembla indicar que la cançó fou concebuda, si fa no fa, amb aquesta estructura. És per això que en la introducció de la cançó s'apuntava un possible origen culte de la peça, perquè no es tracta d'una cançó de bressol autèntica sinó que sembla que, qui la va

composar, va imitar els trets de les cançons de bressol i, temps després, la popularitat que ha tingut ha fet que es considere una cançó de bressol més del repertori tradicional.

Possiblement l'element més destacable d'aquesta cançó siga la inversió de papers que es produeix entre els actors de l'escena. Observeu com en aquesta cançó és el nen o la nena qui pren el paper d'interpret i canta a la mare per tal de demanar-li una recompensa o premi. Com que aquesta seria una escena surrealista, l'emissor tracta de justificar-ho endinsant-nos en el món dels somnis, on tot és possible.

Un altre aspecte interessant que podeu comprovar és com aquesta composició és una síntesi perfecta de les cançons de bressol. Si deixem a banda la primera estrofa, que actua de contextualització, trobem que la segona és una descripció dels trets de la nina, la tercera explica el procés d'adormir-la i en la quarta és el nen o la nena qui entona una altra cançó. És a dir, en cadascuna de les estrofes trobem un exemple dels principals temes que presenten les cançons de bressol i que hem exposat en l'apartat 2 d'aquest material.

Tot seguit presentem dues variants més de la mateixa cançó, recollides per Salvador Seguí. La primera, recollida a Benimodo, fou inclosa en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, i la segona, d'Aigües de Busot, fou inclosa en el *Cancionero musical de la provincia de Alicante*.

Mareta, mareta,  
hui que és el meu sant,  
compra'm la nineta  
no em faces plorar.

Que tinga la nina  
bonicos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

I en tanta alegria  
jo li cantaré  
una cançoneta  
que a penes diré.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te enseguida

non, non, non, non.

(Benimodo)

Mareta, mareta

no em faces plorar,

compra'm la nineta

que avui és el meu sant.

Que tinga la nina

hermosos els ulls,

la cara molt fina

i els cabells molt rulls.

Marieta, Marieta,

jo et cantaré

una cançoneta

que t'adormiré.

Dorm-te neneta,

dorm si tens son.

Dorm-te nineta,

dorm si tens son.

(Aigües de Busot)

Podeu observar com el canvi principal es troba en el motiu que espanta la nena a demanar la nina i que, en aquestes dues variants, està relativament justificat ja que es tracta del sant del nen o de la nena, mentre que en la variant que presentem en el disc aquest detall s'ha substituït per la necessitat d'emmarcar la cançó dins del món oníric:

Mareta, mareta,

anit vaig somiar

que una nineta

m'havies comprat.

Mareta, mareta,  
hui que és el meu sant,  
compra'm la nineta  
no em faces plorar.

Mareta, mareta,  
no em faces plorar,  
compra'm la nineta  
que avui és el meu sant.

La segona estrofa és aquella que menys canvis presenta. Hi ha tres elements en què se centra la descripció de la nina: els ulls, la cara i els cabells. De tots tres, l'única diferència es troba en la substitució de l'adjectiu “bonicos” per “hermosos”.

La nina tenia  
bonicos els ulls,  
la cara ben fina  
i els cabells molt rulls.  
Que tinga la nina  
bonicos els ulls,  
a cara molt fina  
i els cabells molt rulls.  
Que tinga la nina  
hermosos els ulls,  
la cara molt fina  
i els cabells molt rulls.

En la tercera estrofa és on trobareu les diferències més grans. En la variant que hi ha en el disc podeu advertir com és el plor de la nina, allò que demana la intervenció de l'emissor. Una intervenció que consisteix a cantar un cançó. Per contra, en les variants aportades en aquest material el motiu és ben diferent: en el cas de Benimodo, és l'alegria pel premi obtingut; i en la versió d'Aigües de Busot, no hi ha cap motiu o excusa, aquest element s'ha substituït pel nom de la nina.



La nina plorava  
quan jo l'adormia  
i si li cantava  
la son li venia.

I en tanta alegria  
jo li cantaré,  
una cançoneta  
que a penes diré.

Marieta, Marieta,  
jo et cantaré  
una cançoneta  
que t'adormiré.

En darrer lloc, les últimes estrofes de la cançó introdueixen la cançó de bressol que l'infant interpreta a la nina. En el primer cas ens adonem com la descripció del procés sols hi deixa lloc per a dos versos. En canvi, en les altres dues, la cançó ocupa tota l'estrofa. És interessant observar com en aquestes dues versions la cançó és pràcticament la mateixa però amb diferents canvis de caràcter dialectal.

Mentre l'engrundsava  
així jo li deia:  
Adorm-te, nineta,  
nina de ma vida.

Adorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Adorm-te enseguida  
non, non, non, non.

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son.  
Dorm-te nineta,  
dorm si tens son.

En conclusió, les mostres que hi ha en aquest material demostren que aquesta cançó presenta una estructura formal bastant uniforme encara que amb petites variacions. A més a més, té un nombre d'estrofes fixe en totes les versions i, fins i tot, la temàtica és constant, la qual cosa fa que es descarte la possibilitat que la cançó haja sigut afectada per un procés d'ampliació. Pel que fa al contingut temàtic, la cançó presenta una situació comunicativa estranya on infant i mare s'hi han intercanviat els papers amb la presència de la nina. Aquest darrer tret permet interpretar la cançó de manera simbòlica, ja que en s'hi descriuen els principals temes que presenten les cançons de bressol. Tot plegat, sembla indicar que l'origen d'aquesta cançó és culte i que la popularitat que ha obtingut ha permés que s'haja introduït de manera progressiva en el repertori tradicional valencià.

### ***Que vinga la soneta***

La cançó “Que vinga la soneta”, interpretada en el disc per Eva Dénia, presenta molts trets similars a “Non-non”, “Que li vinga la soneta” i “Canta la mare”. Fins i tot podria considerar-se una versió de les anteriors pel paper central que hi juga l'onomatopeia. No ho hem fet així perquè considerem que aquesta cançó presenta diferents aspectes que ens poden ajudar a entendre de manera clara per què en ocasions les cançons de bressol es barregen i donen a lloc a un grapat de versions diferents.

No-ni-no, nineta,  
que li vinga la soneta,  
i si no li vol venir,  
que li vinga bon dormir.

La meua xiqueta és l'ama  
del pastador de les coques.  
Sa mare fa la faena  
i ella se les menja totes.

No-ni-no, nineta,  
que li vinga la soneta,  
i si no li vol venir,  
que li vinga bon dormir.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,

de la figuera i la parra  
i la flor del taronger.  
No-ni-no, nineta,  
que li vinga la soneta,  
i si no li vol venir,  
que li vinga bon dormir.

Efectivament, si pareu atenció a l'estructura que presenta, observareu com aquesta cançó consta d'una estrofa principal que s'hi repeteix com una tornada i en la qual trobem la presència d'una onomatopeia: "no-ni-no, nineta". Però, a més, s'hi han introduït dues estrofes més que de ben segur us resultaran familiars ja que pertanyen a la cançó "La meua xiqueta és l'ama".

És a dir, les dues cançons s'han barrejat però de manera ordenada per obtindre una cançó més extensa que possiblement permeta adormir el nen o la nena en aquelles ocasions en què no hi ha prou amb una sola cançó. Aquest és un fenomen bastant freqüent dins del cançoner tradicional, encara que de vegades, tal com veurem en l'exemple següent, el resultat final és sorprenent. Es tracta d'una cançó recollida per Salvador Seguí a Massanassa i incorporada al *Cancionero musical de la provincia de Valencia*.

El meu xiquet és el amo.  
El meu xiquet és el amo  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà  
catorze cançons o quinze.  
i dormint se quedarà.

Non, non, xinxet,  
l'ha xafat un carret.  
El carret se n'ha anat  
i el xiquet s'ha quedat.

Non, non, non, non,  
el meu xiquet  
Déu que me'l guarde,  
a cavall en un burro

i el cul a l'aire.

I el cul a l'aire,  
i el cul a l'aire,  
i el meu xiquet,  
Déu me'l guarde.

Finalment, en els *Cuadernos de música folklórica valenciana* de la Institució Alfons el Magnànim, concretament en el volum 3, hem localitzat una variant de l'estrofa que actua com a tornada en la cançó que s'inclou en el disc i que, en certa manera, deixa entreveure com de vegades el procés d'adormir els infants pot ser desesperant. Pareu atenció si no al darrer vers:

No-ni, no-ni, fes soneta  
que li vinga la soneta  
la soneta li vindrà  
el dia que es casarà.  
(Gorga)

### ***En tan alta que estaves***

Aquesta cançó interpretada per Pep Gimeno és una bona mostra de la brevetat que presenten algunes de les cançons de bressol valencianes, fins al punt que en el llibret que acompanya el disc s'especifica que tant la melodia com les estrofes segona i tercera són fragments "reciclats" d'altres composicions.

En tan alta que estaves  
jo t'he vist esta nit  
enrotllada en la manta  
gitadeta en el llit.

La xica té soneta  
i ja tanca els ulls,  
dormirà amb caroteta,  
somiàrà els angelets.

La xiqueta té son,  
enjorn se'n va a dormir,  
ja té un ullet tancat,  
l'altre no el pot obrir.

La cançó presenta un únic nucli temàtic que consisteix en una descripció de l'escena en què es troba la nena en el moment d'adormir-se. El fenomen d'ampliació que ha experimentat aquesta cançó s'hi pot observar en el fet que les estrofes segona i tercera repeteixen les mateixes accions: "té soneta", "tanca els ulls / té un ullet tancat".

D'altra banda, és curiós com la imatge que presenta el text deixa per resoldre quina és la posició que ocupa la nena quan l'emissor afirma que es troba "tan alta". Finalment, cal assenyalar la quantitat d'elements de caire realista que hi ha en aquesta composició on la retòrica és totalment absent i el text esdevé clarament descriptiu.

Hem localitzat una versió més d'aquesta cançó en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de S. Seguí que presentem tot seguit. En aquesta ocasió, l'expressió temàtica ha sigut reduïda a la mínima expressió. Es tracta d'una cançó formada per dues estrofes on la primera no presenta cap alteració en comparació amb la cançó del disc. Tanmateix, la segona està formada pels versos repetits de la primera amb un ordre diferent, fenomen molt utilitzat en els gèneres populars i que evoca els ritmes de la jota.

En tan alta que estaves  
jo t'ha vist esta nit.  
Enrotllaeta en la manta,  
gitaeta en el llit.

Gitaeta en el llit,  
gitaeta en el llit.  
En tan alta que estaves,  
jo t'ha vist esta nit.  
(Massanassa)

### ***Nana naneta***

La cançó interpretada per Teresa Segarra és un nou cas de cançó on l'onomatopeia que acompanya l'acte d'adormir té un paper molt important. Més encara perquè es tracta d'un cas singular dins del repertori tal com tot seguit explicarem:

Nana naneta, naneta nana.

per a que el fill s'adorma

la mare canta:

“fill de la meua vida,

quan els ulls tanques;

dos palometes blanques

creuen les ales”.

Nana naneta, naneta nana,

per a que el fill s'adorma,

la mare canta.

Haureu comprovat com l'onomatopeia més freqüent en la tradició valenciana és “non-non” i altres de derivades, però en aquesta cançó s'han substituït per una altra que és molt freqüent en les cançons de bressol castellanes.

Efectivament, en el cançoner tradicional castellà existeix una sèrie de cançons conegudes amb el nom de “nanas” que es caracteritzen perquè manquen de qualsevol contingut temàtic. És a dir, la lletra d'aquestes composicions és l'onomatopeia “na-na” –d'on prenen el nom– compassada amb la melodia de la cançó que tot plegat dona com a resultat una cançó que es pot repetir en bucle fins adormir el xiquet o la xiqueta. Tanmateix, és ben cridaner com els diferents reculls de cançons de bressol valencianes no contenen cap mostra que presente aquestes característiques. Totes les cançons de bressol, fins i tot les d'aquest grup en què trobem una onomatopeia semblant a la castellana “non non non”, presenten uns versos amb una mínima expressió temàtica.

A banda d'aquest element, en el cas que ens ocupa, cal destacar un altre aspecte interessant com és el fet que, tot i presentar aquest inici, l'interpret valencià té la necessitat d'afegir-hi alguna cosa més, alguna escena que deixe ben clar que allò és una cançó de bressol. Aquest fet és bastant important perquè representa un tret significatiu i diferencial de les nostres cançons de bressol, ja que en el nostre repertori tradicional de cançons de bressol, les del tipus “nanas” són pràcticament inexistent.

En l'exemple que tot seguit presentem podeu comprovar que també hi ha una onomatopeia diferent a “non-non” i també se n'ha completat el contingut amb la descripció d'alguna escena relacionada amb el moment d'adormir els infants. Aquest fet sembla característic de les cançons de bressol valencianes. Es tracta d'una cançó recollida a Rotglà per Salvador Seguí i inclosa en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia*:

A la le li ta,  
soparé i et gitaré,  
deixaré la llum encesa,  
per si de cas el meu Jaume ve.  
(Rotglà)

### ***El xiquet de les mongetes***

Existeix un grup de cançons de bressol que presenten un nombre elevat d'elements litúrgics o almenys relacionats amb la figura del Jesuset acabat de nàixer. Aquestes cançons formen un grup sorprenentment residual dins del conjunt del repertori de cançons de bressol valencianes. De segur que entendreu que els paral·lelismes que s'estableixen entre la imatge del naixement a Betlem i la figura de l'infant adormit per la mare són el que uneix les dues escenes.

El xiquet de les mongetes  
no té dentetes.  
La mare priora  
li fa sopetes.

Pa, maneta i a costura,  
que repiquen les campanes.  
Ai senyor, ai senyor,  
quina pena i quin dolor.

En el bressolat de palla  
farà noneta,  
les mongetes cantant-li  
una cançoneta.

Quina alegria al convent  
ja fa nono el xiquet!  
Amb amor, amb amor,  
el xiquet s'ha adormit

que és una primor.

El contingut temàtic d'aquestes cançons sol partir –com hem dit abans– de la identificació entre el nadó i la figura de Jesús acabat de nàixer. En ocasions, com en el cas que presenta el disc, aquesta assimilació queda un tant indefinida. Per això, per fer més visible la comparació entre un i l'altre s'utilitza el plor, la fam, la malaltia... En definitiva, elements que posen de manifest la indefensió i la necessitat del xiquet.

En ocasions, aquestes cançons també presenten novetats sorprenents. Una de les més freqüents és la presència de membres aliens a la Verge Maria, el pare sant Josep i el Jesuset. En aquest cas, hi apareix la figura de la mare priora com a benefactora que resol el problema del Jesuset. En altres versions, en canvi, la novetat serà la presència activa de la figura de les beates.

Tot seguit presentem diferents cançons de bressol que, igual que la del disc, contenen escenes de caràcter religiós com a principal tret distintiu:

Jesuset de les monges

no té dentetes

i la mare priora

li farà sopetes.

(Parcent)

El bon Jesuset

està malaltet,

el volen sangrar

en un pessebret.

Les bones senyores

empomem la sang,

les bones beates

es queden en blanc.

(Ontinyent)

Jesuset demana pa,

sa mare diu que no en té,

Sant Josep se'n va a la plaça

i li compra un borreguet.



Ai! Fill del meu cor!  
Fill de la meva vida,  
“jo’s” donaria tot el cor  
i la meva vida.  
(La Vila Joiosa)

Com haureu pogut observar, totes aquestes cançons presenten una posició d’indefensió dels xiquets, siga un fill indeterminat o un Jesuset, en ocasions per la fam i en altres per malaltia. En qualsevol cas, però, el problema sempre es resol gràcies a la intervenció d’un actor extern, com ara la mare priora, les bones senyores i les beates o el pare sant Josep. Per això, tot i presentar aquest caire religiós, no es pot perdre de vista que allò que predomina en totes és la idea d’oferir protecció i tranquil·litat a l’infant.

### ***El meu xic té gana***

Les cançons que s’enceten amb el primer vers encapçalat per un vocatiu del tipus “El meu xiquet / La meua xiqueta” són molt freqüents i donen lloc a diferents grups com ara “El meu xiquet és l’amo / La meua xiqueta és l’ama”. O bé “El meu xiquet té són / La meua xiqueta té son”.

El meu xic té gana,  
què li donarem?  
Grapat d’olives  
i pa amb pessiguet.

Que si són morrudes  
s’embruta els ditets,  
que si són cuquell  
tot és pinyolet.

En copa de plata,  
gotetes de mel,  
que l’han amanida  
els àngels del cel.

Quan tinga soneta,  
on el gitarem?  
Baix d'una olivera  
que no faça vent.

Callen, senyores,  
callen pardalets,  
callen les xitxarres,  
que dorm el reiet.

Aquesta cançó, interpretada en el disc per Cristina Blasco, presenta una regularitat mètrica molt marcada amb una rima assonant en totes les estrofes, la qual cosa ens fa sospitar que es tracta novament d'una cançó d'origen culte que ha entrat en el circuit tradicional, tal com hem apuntat en la cançó "Mareta, mareta". Un fet que reforça la nostra hipòtesi és que no hem localitzat cap variant que presente unes mínimes similituds.

Pel que fa al tema, es tracta d'una cançó on cada estrofa aporta una informació nova sobre el referent que en aquest cas és "el meu xiquet". Efectivament, en la primera estrofa el xiquet té gana i l'emissor tracta de satisfer-la amb "un grapat d'olives", fet que aprofita per a descriure'n les principals varietats en la segona estrofa. És en la quarta estrofa quan aquestes dues idees principals s'integren en una sola ja que és a les faldes d'una olivera on, després d'haver-se alimentat, a més, trobarà la son.

Les cançons de bressol que comencen amb un vocatiu com el primer vers d'aquesta composició solen anteposar el problema de la son al de la fam. A més a més, el referent al qual es dirigeix en aquest primer vers sol estar en diminutiu i no en una forma neutra com la del cas que ens ocupa. Les versions següents estan recollides en *Cuadernos de música folklórica valenciana 11* i en el *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, respectivament.

El meu xiquet que té son,  
té son i vol adormir-se,  
sa mare li cantarà,  
sa mare li cantarà,  
catorze cançons o quinze.  
(Oliva)

El meu xiquet té soneta.

El meu xiquet té soneta,  
sa mare l'adormirà.

Perquè té morrets de sucre,  
perquè té morrets de sucre  
i boqueta de diamant.

(Senija)

És evident que una senzilla comparació d'aquestes cançons amb la que recull el disc posarà en evidència les nostres sospites sobre l'origen culte d'aquesta cançó. Està clar que l'emissor tracta de presentar-se com la solució a qualsevol problema del xiquet. Tanmateix, és a l'hora de completar la composició que s'evidencien les diferències més grans: el llenguatge de la cançó de Cristina Blasco és elaborat, acurat i precís, amb algunes figures retòriques de caràcter formal. Per contra, el llenguatge de les dues versions presentades anteriorment és senzill i planer, i l'únic artifici retòric consisteix en una simple repetició de versos.

### *Non-non, xitxet*

Potser us sorprén que aquesta cançó, que comença també amb una onomatopeia com "non-non", no haja estat inclosa en el grup anterior amb la resta de cançons que presenten aquest tret.

Non-non, Xitxet  
ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i s'ha fet coixet.

La meua xiqueta és l'ama  
del corral i del carrer,  
de les fulletes de parra,  
de la flor del taronger.

Cara de llimeta verda,

tarongeta sense suc,  
sense anar a demanar-te,  
m'has dit que no m'has volgut.

La xiqueta té soneta,  
molt prompte anirà a dormir.  
Té un ullet tancat i l'altre  
quasi ja no el pot obrir.

Una ràpida lectura us permetrà observar com, fora d'aquest primer vers, la cançó no té cap semblança formal ni temàtica amb la resta de cançons d'aquell grup. De fet, és precisament el contingut temàtic allò que ens ha motivat a considerar-la com una cançó diferent. Efectivament, una ràpida ullada és suficient, arribats a aquest punt, per comprovar que la composició d'aquesta cançó s'ha realitzat a partir d'estrofes que pertanyen o bé que es troben incloses dins d'altres cançons de bressol. És per això que la temàtica d'aquesta cançó és tan heterogènia.

Encara que la primera estrofa siga possiblement la que menys trets característics de la cançó de bressol presenta, és fàcil localitzar estrofes similars en altres variants de tot el territori. Tot seguit, en presentem algunes que hi ha en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* i en el *Cancionero musical de la provincia de Castellón de S.* Seguí on trobem aquesta estrofa:

Non, non, xiquet,  
ha caigut un baquet,  
s'ha trencat la cameta  
i camina coixet.  
(Llanera de Ranes)

Non, non xixet,  
ha caigut un banquet,  
s'ha trencat la cameta  
i ara va coixet;

Tomateta i pimentó

per les mares, xocolate,  
i per als pares un bastó.  
(Almenara)

### *Adorm-te, nineta*

La darrera cançó que presenta el disc és un cas ben contradictori perquè, d'una banda, és una de les cançons més conegudes entre el públic, però, de l'altra, té poca presència en els cançoners valencians. És a dir, tenim poques peces o variants ressenyades.

Adorm-te, nineta,  
dorm, si tens son.  
Adorm-te, boniqueta,  
dorm, dorm, dorm.

La nina tenia  
formosos els ulls,  
la cara molt fina  
i el cabell molt rull.

Adorm-te, nineta,  
dorm, si tens son,  
que eres xicoteta,  
i una cançoneta  
et cantaré del meu cor.

Adorm-te, nineta,  
dorm, si tens son,  
adorm-te, boniqueta,  
dorm, dorm dorm.

El lector haurà pogut distingir com la cançó té una estructura on una estrofa es repeteix amb lleugeres variacions i com, a més, s'hi ha afegit una segona que pertany a una altra cançó. Els canvis principals que presenten les diferents variants que ens han arribat

gràcies als cançoners afecten directament tres elements. El primer és la forma verbal utilitzada. En aquest exemple es barregen les formes del verb *adormir-se* i les del verb *dormir-se*. En canvi hi ha altres variants que només en tenen una i la mantenen de forma constant al llarg del text.

En segon lloc, el fragment de la cançó que varia sol fer referència al procés o el perquè s'ha d'adormir la "nineta", element, d'altra banda, que resta sempre inalterable – possiblement perquè aquesta forma en diminutiu facilita la rima dels altres versos.

I, finalment, en tercer lloc, cal observar que la repetició de la forma verbal *dorm* en el darrer vers crea un efecte sonor, una al·literació de sons nasals que recorda al grup de cançons "non-non" fins al punt que en alguna variant de les que tot seguit presentem s'hi han confós aquests versos.

Adorm-te nineta,  
adorm si tens son;  
adorm-te en seguida,  
adorm-te, non-non.  
(Cocentaina)

Non, non, xuxet,  
l'ha xafat el carret,  
la punteta del rabet.  
Non, non, xuxet.

Adorm-te nineta,  
adorm-te tin son,  
en la cadireta  
te faré non, non.  
(Betxi)

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son,  
dorm-te boniqueta,  
dorm, dorm, dorm.

La nina tenia  
hermosos els ulls,

la cara molt fina  
i el cabell molt rull.

Dorm-te nineta,  
dorm si tens son  
que eres xicoteta  
i una cançoneta  
et cantarà el meu cor.

(Almudaina)

Per concloure, es tracta novament d'unes cançons on l'interpret manifesta la seua voluntat de procurar la son a l'infant, de manera explícita, mitjançant l'ús dels verbs en imperatiu. Aquestes formes van acompanyades dels substantius en diminutiu, que atorguen un to més afectuós alhora que permeten rebaixar el nivell de coacció per part de l'interpret; descripcions de l'infant, i onomatopeies finals que es poden utilitzar com a coda de la cançó i allargar-la, gràcies a la repetició continuada d'aquestes.

Com s'hi pot comprovar, aquesta estrofa presenta un contingut temàtic tan poc característic de la cançó de bressol que l'emissor sol acompanyar-la de múltiples i diverses estrofes que li atorguen un contingut més adient als tòpics que la cançó de bressol sol tindre.

Tanmateix, tot i aquestes observacions, cal concloure que tant aquest disc com aquest dossier complementari no podrien presentar millor cloenda que la que aquesta cançó ofereix. Aquesta composició és, possiblement, un dels millors exemples de com la cançó de bressol s'ha adaptat al llarg del temps per sobreviure, de com és capaç d'acomodar diferents continguts i melodies amb una sola i única finalitat: procurar la millor de les sons als nostres infants.

Nota: Aquest material forma part de la tesi doctoral *La cançó de bressol. Concepte de gènere i classificació de variants* dirigida per Gemma Lluch i Carme Oriol i llegida en la Universitat de València.

Si el lector vol ampliar la informació, els cançoners que citem són els següents:

SEGUÍ, Salvador (1974) *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Diputació Provincial d'Alacant, Alacant.

SEGUÍ, Salvador (1980) *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, Institució Alfons el Magnànim, València.

- SEGUÍ, Salvador (1990) *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, Caja Segorbe, Sogorb.
- CHOVER, Antonio (1951) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 4-5. Canciones y danzas de Tabernes de Valldigna*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- MARZAL, Álvaro (1968) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 14. Canciones y danzas del Condado de Cocentaina*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- (1950) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 4-11. Canciones y danzas de Oliva*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- OLLER, Teresa (1967) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 12-13. Canciones y danzas del Valle de Albaida*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- OLMOS, Ricardo (1950) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 1. Canciones y danzas de Onteniente y Belgida*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- PALAU, Manuel (1960) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 10. Canciones y danzas de la Sierra de Mariola*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- PICÓ, Miguel (1999) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época. Cocentaina*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- ROIG, Agustí (2013) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época 4. Cançoner de Guadassuar*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- SALA, Daniel (2001) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana. Tercera época. Murla Cançons del meu poble*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- SENDRA, Dolores (1951) *Cuadernos de Música folklórica Valenciana 3. Canciones y danzas de la Comarca de Pego*, València: Instituto valenciano de musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.