

ETNOFONIA I ACULTURACIÓ A L'ALGUER (SARDENYA)

Josep MARTÍ I PÉREZ

L'Alguer (Alghero), ciutat situada a la costa noroccidental de Sardenya, és coneguda a Itàlia amb l'apelatiu de la «cittadina catalana». Per raons històriques, aquesta petita ciutat que compta actualment amb uns 40.000 habitants, té encara com a llengua pròpia un arcaic dialecte del català. L'any 1354, la corona catalano-aragonesa, en plena expansió político-militar a la Mediterrània, conquerí la ciutat, i després d'haver-ne foragitat la seva població autòctona sardo-ligur, repoblà l'Alguer amb famílies de procedència catalana majoritàriament. La llengua d'aquests colons del Principat que en successives etapes s'anaren establint a l'Alguer, es conservaria encara després de la integració de Sardenya a la corona espanyola –després de la unió dels regnes de Castella i d'Aragó– i malgrat també de la posterior incorporació del «Regnum Sardiniae» a la casa dels Savoia –i amb això a Itàlia– l'any 1720.¹

Naturalment, no és tan sols la llengua allò que confereix a l'Alguer una certa singularitat respecte la resta de l'illa. Nombrosos tradicions i costums catalans pertanyen al llegat cultural de la ciutat, i els seus habitants se senten encara avui cofois d'haver pertangut segles enrere a la corona catalano-aragonesa primer, i a l'espanyola després. No obstant, en els darrers quaranta anys, l'Alguer ha sofert grans

1. Per tot el que pertoca el passat històric d'aquesta ciutat sardo-catalana, vegeu: Josep MARTÍ i PÉREZ, *L'Alguer. Kultur-anthropologische Monographie einer sardischen Stadt*, Berlin 1986, pp. 21-41, amb abundants referències bibliogràfiques.

canvis estructurals que com és lògic, repercuteixen directament en el pla cultural. Llengua i tradicions van cedint terreny davant l'avanç progressiu de l'uniformisme que comporta la nostra època. De fet, el vell sistema sòcio-cultural de la ciutat s'ha ensorrat en un temps relativament curt. Seguint la terminologia de Tönnies, podem afirmar que l'Alguer ha deixat d'ésser «comunitat» per passar a ésser definitivament «societat».²

Actualment, l'Alguer proporciona al visitant la imatge d'una ciutat moderna, i a l'estació estiuenca té fins i tot pel seu turisme un indubtable caràcter cosmopolita. Però de la mateixa manera que en el cas vell del nucli urbà es respira avui encara una certa flaire del que la ciutat fou segles enrere, el canvi sofert pel sistema, tot i que contundent, ha respectat per la seva brusquetat moltes de les antigues tradicions i usances de la població. Així, per exemple, a l'Alguer actual conflueixen l'encara generalitzada creença del *mal d'ull* amb els més moderns procediments terapèutics del seu hospital; la tradicional taverna on sols s'hi pot trobar el vi de la regió amb els més moderns cafès freqüentats per turistes; la tradicional cuina algueresa –encara molt catalana en la seva essència– amb els nous productes alimentaris d'origen italià i internacional. També amb la cançó succeeix quelcom de semblant. Les emissores locals de la ciutat posaran en antena els més moderns «hits» de la música anglosaxona i hispanoamericana; la cançó tradicional algueresa resona no obstant avui encara pels vells carrers de la població.

S'ha dit amb raó que el progrés tècnic de la nostra societat implica una actitud sempre més passiva vers el fenomen musical.³ En alguns sectors sòcio-culturals de les nostres urbs i àdhuc de les rurals, aquesta constatació té una vàlida pràcticament absoluta; ja no es canta sinó que n'hi ha prou amb escoltar; a Sardenya, hom està encara molt lluny d'aquest extrem. Giulio Fara, un bon coneixedor de la realitat sarda, s'expressava de la següent manera al fer referència a la vida musical de l'illa: «Non vi è stato d'animo che non esprima, non fatica che non accompagni col canto. Gioia e dolori, amore e odio, nascita e morte, fatiche domestiche e campestri, del filare al trebbiare, del lavare i panni al raccogliere l'ulive. E tanto il sardo ha nell'anima e nel cuore profondamente radicato il canto, la musica della sua terra, che ne fa una religione, un culto...».⁴ Aquestes línies tenen tot el caràcter d'una pinzellada més aviat romàntica però, malgrat tot, no estan tant lluny de la realitat com podriem pensar en un principi, No cal repetir allò de què no hi ha poble

2. Vegeu: Ferdinand TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1935.

3. Cfr. John BLACKING, *Le sens musical*, Paris 1980, p. 43.

4. Giulio FARA, *L'anima musicale d'Italia*, Roma 1920, p. 174.

ni cultura que desconegui la música, però sí que s'ha de tenir ben present que no totes les societats li donen la mateixa importància. En el cas sard, i concretament a l'Alguer, l'actitud de la població vers la música està ben lluny d'ésser merament passiva. No fa falta ésser un agut observador per adonar-se'n. Sols cal fer un breu recorregut pels carrers de la ciutat sardo-catalana. Constantment ens toparem amb infants acompanyant llurs jocs amb cançons; de més d'una finestra sentirem cantar una dona mentre feineja a casa; en més d'una taverna sorprendrem els clients amb els gots de vi circulant generosament i guitarra a la mà. Tant la cançó de bressol com la cantarella que acompanya el monòton quefer de l'artesà brollen dels llavis dels algueresos sense que aquests s'immutin el més mínim per qui tenen al costat. A l'Alguer n'hi ha prou que es reuneixi un petit grup d'amics perquè la cançó sorgeixi de manera totalment espontània. Àdhuc la «cena», ço és el tradicional àpat que es fa després d'un enterrament, ha acabat en més d'una ocasió d'aquesta manera després d'haver buidat algunes garrafes de vi.⁵ L'afecció per cantar abasta a l'Alguer totes les diferents generacions i classes socials que poguem establir.

La gran importància que té la música en la vida quotidiana de la població es reflecteix, com és lògic, en la seva vida institucional. Actualment existeixen en aquesta ciutat de quaranta-mil habitants tres cors, una ben nodrida banda musical d'instrumentistes no professionals així com nombrosos grups de joves que, millor o pitjor organitzats, no es perden la menor oportunitat per pujar a l'escenari i oferir al públic les seves cançons de tall modern. Una bona prova objectiva d'aquesta realitat ens la dóna el concurs de cançó algueresa que amb una freqüència anual es convoca institucionalment a l'Alguer en el que hi solen competir més d'una trentena de diferents grups, tots de l'Alguer, i cadascun d'ells amb les seves cançons pròpies.

Com es podrà suposar a partir de totes aquestes observacions, l'estudi de la música popular (en el sentit més ampli del terme) d'aquesta ciutat sarda ofereix a l'etnomusicòleg no pocs incentius. Havent, no obstant, de traçar sempre límits molt concrets a tot àmbit d'investigació, centraré el tema d'aquest article en un dels molts d'interès que ens ofereix la comunitat algueresa. Concretament tractaré només el tema de la cançó popular estrictament tradicional, ço és, aquella –pel general d'una certa antigor i d'autor desconegut– que ha arribat fins els nostres dies a través de la transmissió oral. Donades, nogensmenys, les particulars circumstàncies històrico-culturals de l'Alguer, el nostre estudi resultaria incomplet si no féssim es-

5. Cfr. J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), p. 144.

ment a la problemàtica de l'aculturació, aspecte aquest darrer no tan sols imprescindible per arribar a conèixer de manera satisfactòria l'etnofonia algueresa ans també per l'indubtable interès que té per ell mateix.

Partint, doncs, d'aquests objectius, he seleccionat per al present estudi algunes cançons que vaig poder recollir en el curs de diversos treballs de camp efectuats a Sardenya entre 1983 i 1986. La intenció d'aquest article consisteix no tan sols a fer una exposició descriptiva de l'etnofonia algueresa a partir del material etnogràfic triat, sinó demostrar al mateix temps l'estreta relació existent entre el corpus musical alguerès amb la realitat de la ciutat com a sistema socio-cultural, especialment pel que es refereix a l'àmbit de l'ètnicitat.

Avui dia, la música tradicional algueresa és exclusivament de tipus vocal. No coneixem exemples –i en cas d'haver existit no s'han conservat– de música merament instrumental d'arrel popular. A l'Alguer es canta en alguerès, en sard i en italià. No obstant, dins de l'àmbit estricte de la cançó popular tradicional, considerarem «cançons alguereses» solament aquelles que es canten en el dialecte propi de la ciutat, cosa que per altra banda no vol dir –òbviament– que totes elles hagin estat creades dins del propi sistema socio-cultural. S'ha de tenir en compte que fins a principis del segle actual, la ciutat era majoritàriament monolingüe.⁶ Almenys en els darrers segles i fins els nostres dies, a l'Alguer no ha existit mai una comunitat clarament diferenciada de llengua sarda o italiana amb continuïtat històrica que coexistís amb la població de llengua autòctona catalana. L'Alguer ha estat sempre un important focus d'atracció per a l'immigració sarda de l'interior del país però per raons socio-lingüístiques molt concretes,⁷ l'immigrat sard ha assimilat sempre ràpidament la llengua de la ciutat tot abandonant la pròpia. Actualment, i tal com succeiria en les passades centúries, a la ciutat sols canta en sard aquella part de la població recentment immigrada puix que l'autòctona, pel general, no parla ni comprèn el sard. Donades les actuals circumstàncies socio-polítiques, a l'Alguer es canta també en italià, però ja que aquesta llengua ha penetrat molt tardanament en la població (fins fa pocs anys encara era possible de trobar gent d'edat que desconeixia aquesta llengua), la seva rellevància dins de la cançó tradicional és poc important. Podem estar segurs que qualsevol cançó de tipus tradicional que actualment puguem escoltar cantada en italià, serà d'introducció recent difosa per l'escola o pels moderns mitjans de comunicació. Aquest tipus de repertori és lògica-

6. Vegeu Maria GROSSMANN, *Com es parla a l'Alguer?*, Barcelona 1983, p. 13.

7. Vegeu: Josep MARTÍ i PÉREZ, «Llengua i sentiment de país a l'Alguer», en *Comunicacions del II Congrés Internacional de la Llengua Catalana* (Girona 1986), en curs de publicació.

ment també digne d'atraure l'atenció de l'investigador, però escapa, com és obvi, als objectius del nostre estudi. Per totes aquestes raons, em sembla totalment vàlid en el nostre cas servir-se del criteri lingüístic per delimitar l'àmbit del que podem considerar *cançó tradicional algueresa*. Quan una cançó d'origen sard o italià es canta en dialecte alguerès, és aquesta la millor prova que la cançó ha estat assimilada pel sistema socio-cultural podent, en conseqüència, ésser considerada ja com a part integrant del seu repertori musical.

Quan es parla de la cançó tradicional algueresa, se li atribueix sovint un caràcter etnònic predominantment català amb poca o cap influència de la música sarda.⁸ Aquesta afirmació no és del tot malencaminada però s'ha de matisar i –sobretot– també cercar-ne les raons. L'element musical sard es troba també present en la música algueresa bé que pels motius que més endavant exposarem, és realment poc important. Però també s'ha de tenir en compte l'element italià al que de fet podem atorgar igual o àdhuc més importància que a l'element estrictament sard. En l'etnofonia algueresa trobem, doncs, tant l'element català com el sard i l'italià, si bé amb un diferent pes específic cadascun d'ells i, a més a més, no sempre barrejats de manera indiscriminada.

Essent la comunitat algueresa des del punt de vista cultural descendent dels catalans que a partir del segle XIV i en successives onades repoblaren la ciutat, es pot esperar que en aquest apartat racó de la geografia sarda, es trobin avui encara cançons de procedència catalana. Els algueresos coneixen efectivament cançons com «La pastoreta» i «El mariner», la popularitat de les quals a Catalunya es troba avui encara en plena vigència. De la primera cançó, malgrat la seva gran difusió en el Principat, no coneixem variants melòdiques d'importància.⁹ La segona, que com

8. «Sta di fatto che la massa della etnofonia algherese à tutti i caratteri delle etnofonia catalana, è anzi etnofonia catalana»; «[...] se Alghero escluse da se ogni elemento non catalano, nel resto della Sardegna il moresco, lo spagnuolo e il catalano si mescolano e si impartano in un tutto omogeneo con l'etnos sardo». Giulio FARA, *L'anima della Sardegna*, Udine 1940, pp. 145 y 102, respectivament. Vegeu també: Antonio BALLERO DE CANDIA, *Alghero, Cara de Roses*, Cagliari 1961, pp. 225-226.

9. Vegeu: F. ALIÓ, *Cançons populars catalanes*, Barcelona s.d., p. 38; Joan AMADES i GELATS, *Les cent millors cançons de Nadal*, Barcelona 1949, p. 76; id., *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona 1951, p. 189; F. BALDELLÓ, *La cançó popular catalana*, Barcelona 1923, p. 25; Francesc P. BRIZ i Francesc CANDI, *Cançons de la terra, Cants populars catalans*, Barcelona 1866-1877, I, p. 211; Aureli CAMPMANY, *Cançoner popular*, Barcelona 1901-1913, I, p. X; Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, *Música tradicional catalana. Infants*, Barcelona 1981, p. 156; Joan GUASCH, *Cançons populars catalanes*, Barcelona 1901, IV; *Materials. Obra del cançoner popular de Catalunya*, Barcelona 1926, II, p. 288; Manuel MILÀ i FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona 1853, p. 160; id., *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Barcelona 1882, p. 414; Jean POUËIGH, *Chansons populaires des Pyrénées Françaises*, Paris 1926, p. 182; Josep SUBIRÀ, *Cançons populars catalanes*, Barcelona 1948, p. 72.

se sap no és sinó una balada àmpliament difosa per Europa,¹⁰ ofereix una casuística molt més gran, però la versió algueresa no difereix a penes de la del tipus català més generalitzat. Pel que es refereix a les variants alguereses d'aquestes dues cançons, tan sols els textos presenten algunes particularitats, però tampoc en aquest aspecte podem parlar de gaires canvis.

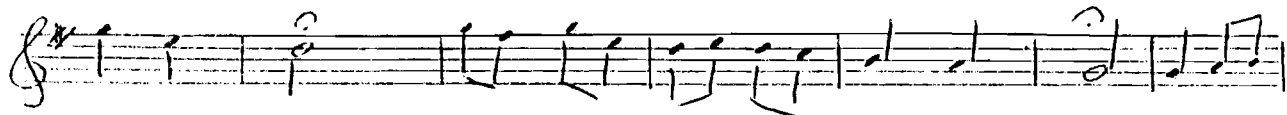
I. La Pastoreta

(113)¹¹

1. Co-sa hi don-ga-rem a la pas-to-re-ta, co-sa hi don-ga rem per(a)nar
 pas-cu-rar I o hi don-ga-ri-va u-na ta-ron-ge-ta,
 que a la mon-ta-nye-ta se la va a men-jar A la mon-ta-nye-ta ne-u

10. Sobre la difusió d'aquesta balada per Europa vegeu: G. B. BRONZINI, «La donna rapita o prigionera "scibilia nobili"», en id., *La canzone epico-lirica centro-meridionale*, Roma 1956. Per a les variants catalanes: F. ALIÓ, *op. cit.*, p. 12; J. AMADES, *op. cit.* (1949), p. 95; id., *op. cit.*, (1951), pp. 416-417; F. BALDELLÓ, *op. cit.*, p. 24; F. P. BRIZ, *op. cit.*, I, p. 113; A. CAMPANY, *op. cit.*, II, XLIV; Jesús CAPDEVILA, «Dos mots sobre el cant popular», en *Arxiu de Tradicions Populars*, Barcelona 1928-1938, vol. VII, p. 31; Joan GAY, *Cançons populars de Catalunya*, Paris, s.d., p. 46; Joan GUASCH, *op. cit.*, VII; Sara LLORENS DE SERRA, *El cançoner de Pineda*, Barcelona 1931, p. 53; *Materials*, *op. cit.*, vol. I, p. 116, vol. II, pp. 313, 342, vol. III, pp. 26, 40, 373; M. MILÀ, *op. cit.* (1853), p. 101; id., *op. cit.* (1882), p. 151; Joan MOREIRA, *Folklore tortosí*, Tortosa 1834, p. 76; Felip PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, Valls s.d., vol. I, p. 58; J. SUBIRÀ, *op. cit.*, p. 48; E. TORNER, «La canción tradicional española», en F. CARRERAS (ed.), *Folklore y costumbres de España*, Barcelona 1931, vol. II, p. 73.

11. Per a la indicació del moviment ens servim del mètode de Kolinski. Cfr. Mieczyslaw KOLINSKI, «The Evaluation of Tempo», en *Ethnomusicology*, vol. III, n.º 2, 1959, pp. 45-57.



fa i plou, i la terra pla-na tot lo vent se mou Sota l'om-



bre-ta l'om-bre-ta, l'om-brí, flors i vi-o-les i ro-ma-ní.

1. Cosa hi dongarem a la pastoreta
cosa hi dongarem per anar pasturar.
Io hi dongariva una tarongeta,
que a la muntanyeta se la va a menjar.

A la muntanyeta neu fa i plou,
i (a) la terra plana tot lo vent se mou.
Sota l'ombreta, l'ombreta, l'ombri,
flors i violes i romaní.

2. Cosa hi dongarem a la minyoneta,
cosa hi dongarem per l'acontentar,
Io hi dongariva una camiseta,
i a la muntanyeta se la va a posar.

A la muntanyeta neu fa i plou, etc.

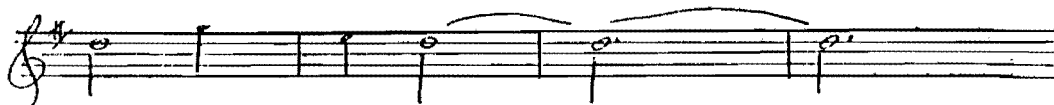
(Pasqual Melai, 47 anys d'edat, cosidor)

II. El Mariner

(68)



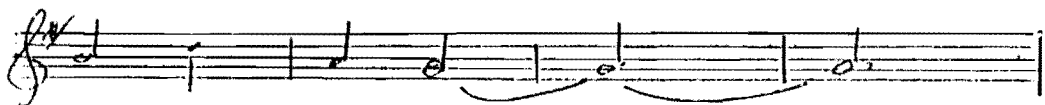
1. A la vora de la mar hi ha u-na mi - nyo - na hi ha u-



-na mi - nyo - na,



que és cosint un mocador, que és per la rei-na, que és



per la rei - na.

1. A la vora de la mar
hi ha una minyona,
hi ha una minyona,
que és cosint un mocador,
que és per la reina,
que és per la reina.

2. Veu venir un galiot,
tot vora terra,
tot vora terra.
Veu venir un mariner,
que una nau mena,
que una nau mena.

3. Mariner, bon mariner,
que portau seda?
que portau seda?
Me dieu com la voleu,
blanca o vermella?
blanca o vermella?

4. Vermelleta la vull io,
que és millor seda,
que és millor seda.
Vermelleta la vull io,
que és per la reina,
que és per la reina.

(Maria Canu, 66 anys d'edat, botiguera)

Hem de dir, nogensmeny, que tenim força dubtes sobre l'antigor d'aquestes dues cançons a Sardenya puix que la similitud d'ambdues melodies amb les seves corresponents catalanes és massa perfecta. A més a més, cap d'elles figura a les recopilacions de poesia popular algueresa realitzades a finals de segle passat i principis de l'actual.¹² Aquest darrer factor no pot ésser considerat com absolutament determinant puix que aquestes recopilacions són molt fragmentàries i de poca importància, però bastant indicatiu és el fet que el diplomàtic català Eduard Toda, un dels «redescubridors» de l'Alguer en l'últim terç del segle passat, digués amb motiu de la seva estada a la ciutat sardo-catalana: «He buscat ademés si trobava algun rastre de las cançons particulars de la nostra terra; y al menos de las que jo conech, que á dir veritat no son moltas, no n'he sentit més qu'una, Las Montanyas regaladas, tan extesa per lo Rosselló. Hi ha persones al Alguer que encara la recordan y la cantan».¹³ Actualment ja és impossible de trobar a l'Alguer vestigis de la melodia o del text de la cançó al·ludida per en Toda, però és de suposar que en cas que la població algueresa de les darreries del segle passat hagués conegut les cançons «La pastoreta» i «El mariner», molt difícilment podien haver passat desapercebudes a en Toda, a no ésser –lògicament– que ell les ignorès, cosa per altra banda no gaire probable.

Així, doncs, tot i que ambdues cançons han estat perfectament assimilades per la societat algueresa –l'adaptació al dialecte dels textos n'és la millor prova– han d'ésser considerades d'introducció relativament recent. Ja que es tracta de dos exemples ben coneguts per la nostra etnomusicologia, n'obviarem qualsevol altre comentari. Tan sols afegirem que a l'Alguer, de la mateixa manera que a Catalunya, les dues cançons pertanyen al repertori infantil, i que «El mariner» es canta amb una certa freqüència també com a cançó de bressol.

Quelcom diferent pel que a l'antigor en terra algueresa es refereix, és la cançó «Pissi, pissi gana», de la que pràcticament no podem dubtar dels seus orígens catalans:

12. Vegeu: Gino BOTTIGLIONI, *Vita sarda*, Milano 1925; Pasqual SCANU, *La poesia popolare di Alghero*, «Tesi di Laurea» inèdita, Roma 1935; id., *Alghero e la Catalogna*, Cagliari 1964; Eduard TODA i GÜELL, *Poesia catalana de Sardenya*, Barcelona 1887, id., *L'Alguer. Un poble català d'Itàlia*, Barcelona 1888; A. BALLE-RO, *op. cit.*; Venanzio TODESCO, «Quelques poésies populaires catalanes à Alghero», en *Revue Catalane*, II, 1908, pp. 211-218 i 230-237.

13. E. TODA, *op. cit.*, (1888), p. 35.

III. Pissi, pissi gana

(204)

Pissi pissi ga- na l'ou de la ga- na Ca-te-ri-na
 bo-nu pe-su, bo-na pe-su la ro-ma-na, la ro-ma-na fa cu-cut,
 E-ixi's cor-rus a tu. E-ixi's cor-rus a tu.

Pissi, pissi gana,
 l'ou de la gana,
 Caterina bonu pesu,
 bonu pesu la romana,
 la romana fa cu-cut.
 Eixi los corrus a tu!
 Eixi los corrus a tu!

(Antònia Monaco, 45 anys d'edat, fornera)

Es tracta d'una cançó que acompanya un joc de menuts. Aquests, asseguts a terra formant un cercle, estenen els seus braços col·locant les mans obertes en el centre. Un dels jugadors va pessigant correlativament els dits dels seus companys al mateix temps que entona la cançó. En finalitzar la melodia, el darrer nen que ha

estat pessigat ha d'arronsar el dit tocat. La cançó es va repetint fins que només resta un jugador amb un o més dits estesos. Aquest serà el perdedor i se l'imposarà una «penitència».

Aquest joc, tot i que amb gran diversitat de textos i melodies, és molt conegut en l'àrea lingüística catalana¹⁴ així com –bé que en menor mesura– a Sarde-nya.¹⁵ Alguns textos catalans ens recorden l'exemple alguerès:

«Pissi-pissiganya,
oli de la ganya.
[...]»¹⁶

«Pessic-pessigaina,
l'ou de la gaina;
[...]»¹⁷

El text alguerès, fortament deformat pels avatars de la transmissió oral, s'ha convertit avui dia en una canterella mancada de sentit.

La melodia d'aquesta cançó és molt simple, repetitiva i amb aire de recitatiu. El seu àmbit es redueix al de la quinta justa, però si descomptem la curta aparició de la dominant a la cadència, la melodia es desenvolupa bàsicament mitjançant la combinació de tres notes solament.

Pel text podem considerar aquesta cançó de procedència catalana, conclusió que la melodia no contradiu en absolut puix que és perfectament enquadrible en les estructures rítmico-melòdiques d'aquest tipus de cançons infantils, no tan sols catalanes ans també d'altres punts de la Península Ibèrica. Compareu-la, per exemple, amb la cançó mexicana «Una lo-ri-té»¹⁸ de procedència espanyola i que dins de l'àmbit lúdic infantil posseeix la mateixa funció eliminativa que el «Pissi, pissi gana» alguerès:

14. Vegeu: Joan ROCA, «Jochs de la infància», en *J. Roca et altera, Miscelànea folklòrica*, Barcelona 1887, p. 145; Arxiduc LUIS SALVADOR, *Costumbres de los mallorquines* (reimpressió parcial de *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, Leipzig 1869/1891), Barcelona 1981, p. 116; Joan AMADES, *Folklore de Catalunya. Costums i creences*, Barcelona 1980 (1.^a 1961), pp. 158-160; id., *op. cit.* (1951), p. 68.

15. Cfr. G. FARA, *op. cit.* (1940), p. 91.

16. J. AMADES, *op. cit.* (1980), p. 159.

17. *Ibid.*

18. Vicente T. MENDOZA, *Lírica infantil de México*, México 1951, p. 81.

IV. Una lo-ri-té (Mèxic)

U-na lo-ri-té, ca-lo-re men-huê, a-lo-re-te um-be-le-te, u-na lo-ri-té.

Pràcticament coneguda en tota casa algueresa és la cançó infantil de tipus secundari,¹⁹ «Mans manetes» la qual també es recita molt sovint sense melodia:²⁰

V. Mans manetes

(315)

1. Ma-nets ma-ne-tes que s'in pe-ti-te-tes, to-quen les
tres lo-ba-bo no hi és, to-quen les que-tre lo-ba-bo's en
ba-ca to-quen les cinc i lo-ba-bo's ve-nint.

19. Denominem cançó infantil de tipus secundari aquella que és cantada pels adults per a un auditori infantil; la de tipus primari és aquella que és cantada predominantment pels propis infants.

20. Vegeu E. TODA, *op. cit.* (1888), p. 30; M. PAGÈS, *Crònica descriptiva de l'Alguer*, Girona 1957, p. 61.

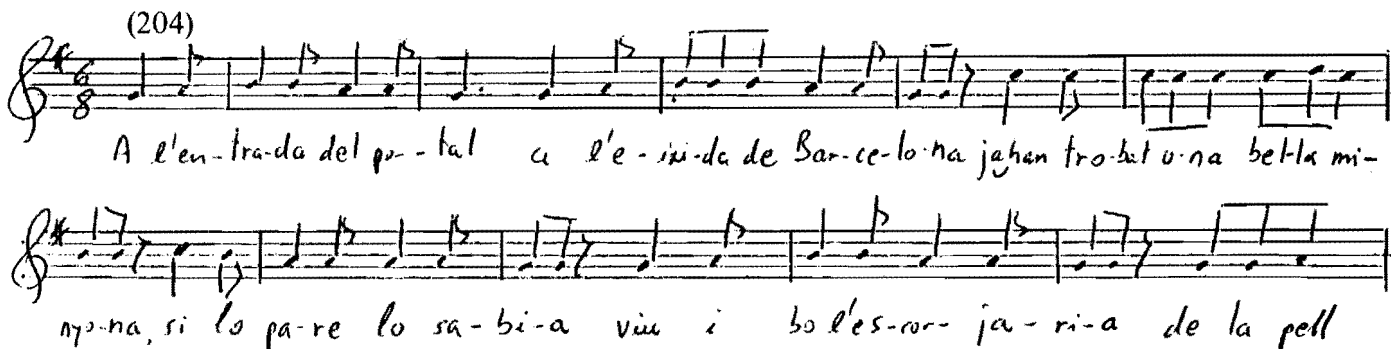
Mans manetes
 que són petites,
 toquen les tres,
 lo babo no hi és,
 toquen les quatre,
 lo babo és en barca,
 toquen les cinc
 i lo babo és venint.

(Rafaelica Constantino, 94 anys d'edat, pagesa)

A Catalunya trobem nombroses rimes infantils clarament relacionades amb aquesta cançó algueresa.²¹ Tant el ritme com la melodia son senzills i repetitius. El disseny melòdic és molt estret movent-se quasi sempre en graus conjunts i dins de l'àmbit de tercera major. No tan sols el text ans també el ritme i la melodia de la cançó ens permeten de suposar un origen català.

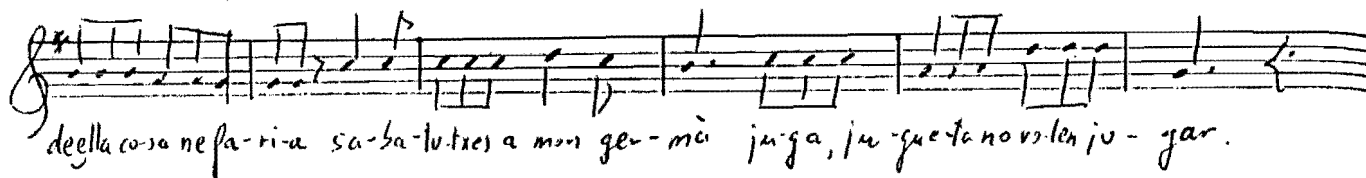
VI. A l'entrada del portal

(204)



A l'en-tra-da del por-tal a l'e-xi-da de Bar-ce-lo-na ja han tro-bat u-na be-tla mi-
 na, si lo pa-re lo sa-bi-a viu i bo l'es-ror-ja-ri-a de la pell

21. Vegeu per exemple: J. CRIVILLÉ, *op. cit.* (1981), p. 68; J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), p. 386 nota 614.



- a.- A l'entrada del portal,
 a l'eixida de Barcelona,
 ja han trobat una bella minyona.
 Si lo pare lo sabia,
 viu i bo l'escorjaria,
 de la pell de ella cosa ne faria,
 sabatetes a mon germà,
 juga, jugueta no volen jugar.

(Rafaelica Constantino, 94 anys d'edat, pagesa)

- b.- A l'entrada del portal
 a l'eixida de Barcelona, [també: Barceloneta]
 a trobat una minyona. [també: minyoneta]
 Si lo pare lo sabia,
 les mans manetes li faria,
 juga jugueta no vol jugar,
 sabatutxes no te puc comprar.

(Ana Loi, 74 anys d'edat, s.p.)

- c.- A l'entrada del portal,
 a l'eixida de Barcelona,
 hi havia una bella senyora
 que dieva, cosa voleu?
 Sabatutxes de ma germana,
 sabatutxes de mon germà,
 juga, jugueta que vol jugar.

(Lina Fadda, 52 anys d'edat, s.p.)

La cançó «A l'entrada del portal», també com l'anterior pròpia del repertori infantil de tipus secundari, és melòdicament i rítmicament un xic més complexa. Essent molt coneguda a l'Alguer, és fàcil de trobar diferents variants del text. E. Toda va publicar ja un exemple d'aquestes l'any 1888.²² No m'és conegut cap text català que pugui relacionar-se genèticament amb aquesta cançó però podem estar segurs que el text alguerès conservat fins avui té una antigor de varis segles; un detall ben indicatiu d'això n'és el topònim «Barcelona» –en algunes variants «Barceloneta»– que es troba present en la composició. El més segur és que aquest topònim, més que referir-se a la capital del Principat, faci al·lusió a la mateixa Alguer ja que durant els segles XIV i XV es coneixia aquesta ciutat sardo-catalana també amb els noms de «Barcelona» i «Barceloneta».²³ La cançó té un ritme ben marcat que resulta encara més accentuat a l'acompanyar habitualment amb picades de mans els seus temps forts i semiforts.

La cançó «A l'entrada del portal» és una bona mostra il·lustrativa per tot el que respecta la dinàmica de la formació de variants en la cançó popular. Així, per exemple, podem estar segurs que la variant «a» del text és més antiga que les restants que oferim. En aquestes s'ha produït un procés de substitució dels versos:

«viu i bo l'escorjaria [=escorxaria],
de la pell de ella cosa ne faria,
sabatetes a mon germà.»

capaços a partir d'un cert moment històric de ferir gratuïtament la sensibilitat de l'auditori infantil, per d'altres de contingut més agradable. El criteri de la «censura popular» té la seva corresponent funció en les lleis de formació de variants tal com a principis de segle ja advertí K. Krohn en el seu tractat sobre metodologia del Folklore.²⁴ Però a més a més de l'existència d'aquests textos-variants, es dona la circumstància que aquesta cançó és cantada molt sovint a continuació de la que hem vist anteriorment («Mans manetes») completament soldada, talment com si ambdues composicions formessin part d'una única cançó. Des del punt de vista rítmic, melòdic i temàtic, aquestes cançons són ben diferents però malgrat això molts algueresos no poden concebre una separada de l'altra: per a ells les dues cançons

22. Vegeu: E. TODA, *op. cit.* (1888), p. 32; M. PAGÈS, *op. cit.*, p. 61.

23. Cfr. *ibid.*, p. 32.

24. Cfr. Kaarle KROHN, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo 1926, p. 72.

compten com una única cançó. Es tracta evidentment del fenomen d'«aglutinament» ben conegut en la literatura popular; però aquest exemple alguerès és particularment interessant perquè demostra que els aspectes funcionals —ambdues cançons pertanyen al repertori infantil secundari— poden ésser tan importants com els aspectes estrictament immanents d'una cançó pel que es refereix a la definició i a la idea que els actors es fan del seu propi repertori musical. És a dir, malgrat les diferències ja esmentades que existeixen entre ambdues cançons, és el seu mateix valor funcional allò que fa que els actors, aglutinant-les, les concebeixin com una única peça.²⁵

La mateixa melodia de «A l'entrada del portal» la trobem també en una cançó algueresa publicada per G. Fara,²⁶ encara que hi apareix mutilada puix que s'adapta a un text completament diferent que jo mateix també vaig poder recollir a l'Alguer a mode de rima infantil.²⁷

Allunyant-nos, de moment, del repertori exclusivament infantil, passarem a l'àmbit religiós amb la cançó «A on anau Vós, oh Mare mia», una composició coneguda avui dia només per poques ancianes alguereses:

VII. A on anau vós, oh Mare mia

(112)

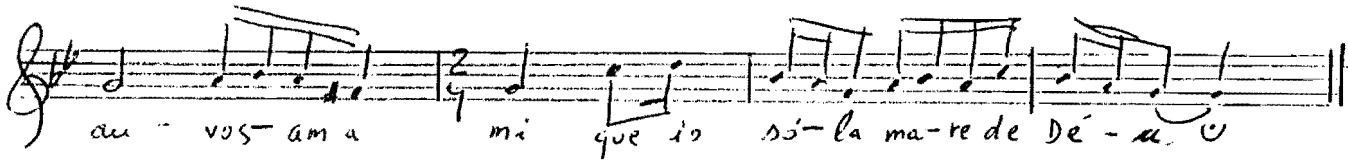
A on a-na-u vós oh Ma-re mia, a on a na-u vós a mi a-tris-ta-da
 Io os...
 No hi...
 A-queix...
 o si-ga-rà--

Bo-nes di-es par-to-ren-ta con-fi-au-vós am a mi Con-fi-

25. No s'ha de menysprear mai el valor funcional que els actors donen a les creacions musicals. Es tracta d'un factor imprescindible per arribar a conèixer l'univers musical de qualsevol cultura: «[...] l'effet fonctionnel de la musique semble être plus important pour les auditeurs que sa complexité ou sa simplicité de surface». J. BLAC-KING, *op. cit.*, p. 44.

26. Cfr. G. FARA, *op. cit.* (1940), p. 91.

27. Malgrat que foren diversos els informants que em comunicaren aquest text, em fou donat sempre sense melodia, senzillament recitat a manera de rima infantil. Vegeu: J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), p. 391.



- a.- -A on anau vós, oh Mare mia;
 a on anau vós, així atristada?
 -Io só anant-hi, oh fill meu
 que de pressa só aquadrada.
 -No hi anigueu, vós oh Mare mia,
 que m'han dit que és dona rara.
 -Io só anant-hi, oh fill meu,
 que am a mi s'és envocada.
- Bones dies parturenta,
 confiau-vos en a mi,
 que io só la Mare de Déu.

Aqueix fill que vós fareu,
 sigarà benaventuriat,
 o sigarà Papa de Roma
 o bisbe del Mont Sagrat.

(Verdina Canu, 72 anys d'edat, botiguera)

- b.- -A on anau Mare mia,
 a on anau així atristada?
 -A en casa de una parturenta
 que de pressa só arribada.
 -No hi anigueu, vós Mare mia,
 que m'han dit que és dona rara.
 -Per això hi vaig, oh fill meu,
 que am a mi s'és envocada.
- Bones dies, vós parturenta
 confiau-vos am a mi,

que io só la Mare de Déu.
 Aquest fill que partureu,
 sigarà Papa de Roma
 o bisbe del Montserrat.

(Sra. Gallo, 91 anys d'edat, s.p.)

Es canta especialment durant els dies de Setmana Santa tot i que, en realitat, el text té una funció polivalent puix que també és recitat a mode d'oració per les parteres per a sol·licitar a la Mare de Déu un bon desenllaç en l'infantament. Co-neixem diferents variants del text.²⁸ La majoria d'elles finalitzen amb els versos:

«o sigarà Papa de Roma
 o bisbe del Mont Sagrat»

en d'altres, nogensmenys, apareix el topònim «Montserrat» en lloc del vague «Mont Sagrat». Podem assignar una major antigor a les variants en les que fa acte d'aparició el nom toponímic català del qual procedeix amb tota evidència l'expressió «Mont Sagrat». Es tracta d'un fenomen de substitució no gens inhabitual en els processos de la transmissió oral: Aquelles formes que en el curs del temps esdevenen semànticament incomprensibles són substituïdes per d'altres de pronunciació similar.²⁹ Montserrat era, almenys fins fa pocs anys, un concepte desconegut pels algueresos tot i que òbviament no seria així durant els temps de la dominació espanyola a Sardenya. L'origen català del text ve avalat per les nombroses variants del mateix que es coneixen en el Principat i a les Illes Balears, bé que cantades amb melodies força diferents, i generalment amb una funció també distinta a l'algueresa ja que se les enclou sovint en el repertori nadalenc i de vegades es fan servir fins i tot com a cançó de bressol.³⁰

28. Cfr. P. SCANU, *op. cit.* (1964), p. 153; J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), pp. 378-379.

29. Cfr. K. KROHN, *op. cit.*, pp. 72-76.

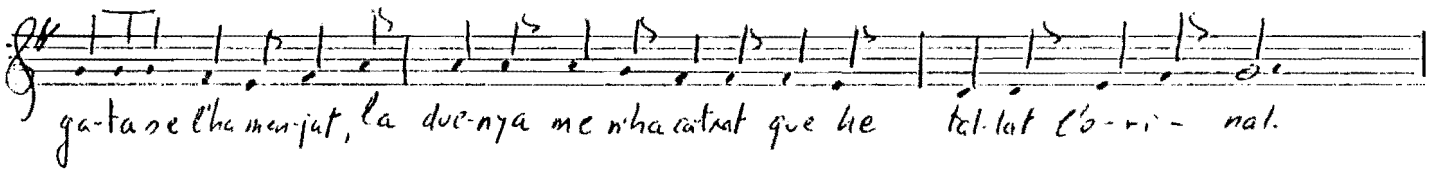
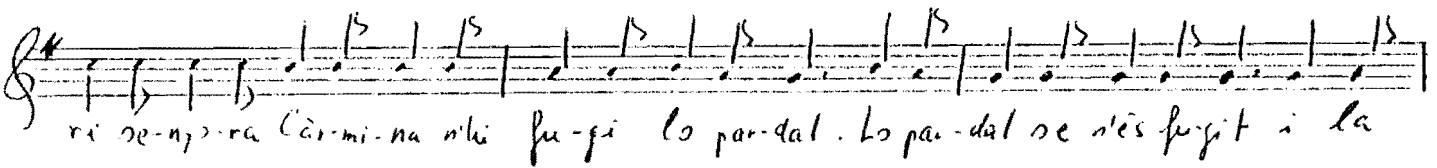
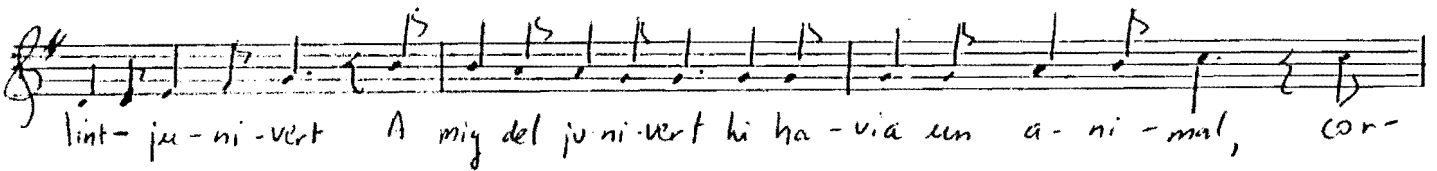
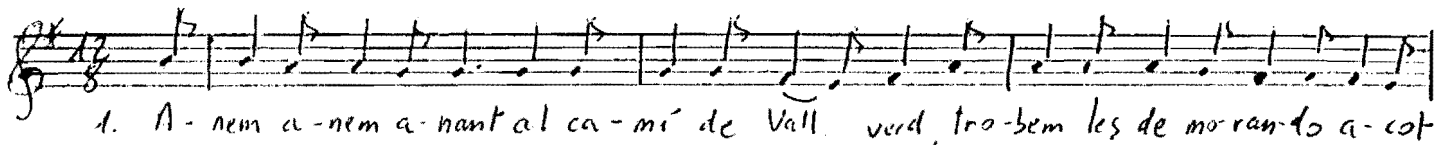
30. Vegeu: J. AMADES, *op. cit.* (1949), p. 256; id., *op. cit.* (1951), pp. 15-16; Adolf CARRERA, *30 cançons populars catalanes*, Barcelona 1916, p. 20; M. MILÀ i FONTANALS, *op. cit.*, (1882), p. 23; Valeri SERRA i BOLDÚ, *Culte popular a la Mare de Déu*, Lleida 1903, p. 25; *Tresor dels avis*, (*Artà*), juliol 1922, n.º 7, pp. 103-104; J. CRIVILLÉ, *Música tradicional catalana. Nadal*, Barcelona 1981, pp. 187-188; D. MERCADAL, *El folklore musical de Menorca*, Ciutat de Mallorca, 1979, p. 91.

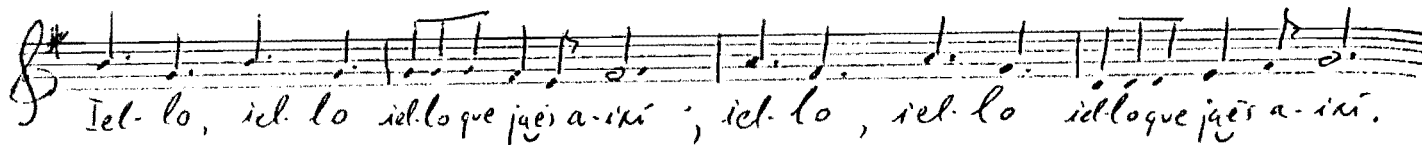
La melodia algueresa de «A on anau Vós, oh Mare mia», desenvolupada dins de l'àmbit de sexta major, té un regust clarament arcaic. La cançó em fou donada en la tonalitat de fa sostingut menor, apareixen nombrosos melismes i el ritme és poc marcat. En la melodia, la tònica fa acte de presència de manera insistent.

La cançó algueresa més popular és sens cap dubte «Anem, anem, anant», una cançó que difícilment s'ometrà en qualsevol «cantada» que improvitzin els algueresos:

VIII. Anem, anem, anant

(206)





1. Anem, anem, anant,
al camí de Vallverd,
trobem les de Morando
acollint junivert.
A mig del junivert,
hi havia un animal,
corri senyora Càrmina,
n'hi fugí lo pardal.

Lo pardal se n'és fugit
i la gata se l'ha menjat,
la duenya me n'ha catxat
que he tallat l'orinal.
Iel-lo, iel-lo, iel-lo
que ja és així;
iel-lo, iel-lo, iel-lo,
que ja és així.

2. Anem, anem, anant,
al camí de la Pusseta,
trobem les de Morando
acollint carabasseta.
A mig de la carabasseta,
hi havia un animal,
corri senyora Càrmina
i n'hi fugí lo pardal.

Lo pardal se n'és fugit, etc.

3. Anem, anem, anant,
 al camí de Vil·lanova,
 trobem les de Morando
 acollint l'oliva nova.
 A mig de l'oliva nova
 hi havia un animal,
 corri senyora Càrmina
 i n'hi fugi lo pardal.

Lo pardal se n'és fugit, etc.

4. Aquell bufó del babo
 me n'ha fet una grossa,
 s'ha pres una madrastra
 que té el cul com una jostra.
 Lo cul com una jostra
 no fóra manco arrés,
 sol que se fa la barba
 trenta voltes cada mes.

Lo pardal se n'és fugit, etc.

(Maria Canu, 66 anys d'edat, botiguera)

El contingut d'aquesta cançó de tipus estròfic té un caràcter netament local ja que sovintegen mencions toponímiques del lloc, i el seu caràcter és al·legroi i desembarassat. El text conté clares al·lusions d'índole sexual; en dialecte alguerès, el mot «pardal» que apareix insistentment al llarg de la cançó significa de fet «ocell» en general, però col·loquialment s'utilitza en sentit figurat per a designar els òrgans sexuals masculins, fenomen que també coneixem d'algunes regions catalanes i del sud d'Itàlia.³¹ El contingut maliciós de la cançó no impedeix que sigui entonada per homes i dones, joves i vells, en qualsevol ocasió de caràcter festiu. Hem de dir també, que el tractament despreocupat de la temàtica d'índole sexual que es fa

31. Vegeu per exemple: Raffaele CORSO, *Reviviscence. Studi di tradizioni popolari italiane*, Catania 1927, p. 12.

a la cançó es troba en correspondència directa amb els patrons culturals propis del sistema sòcio-cultural alguerès.

Des del punt de vista musical, la melodia es desenvolupa en un àmbit –el de la sèptima–, més ampli que el de les cançons alguereses vistes suara. El component rítmic apareix molt marcat i sol ésser accentuat mitjançant picades de mans dels cantants. Quant a l'origen de la cançó, si per una part podem estar convençuts de la procedència algueresa del text, pel que pertoca la melodia no és menys clara la seva procedència del «mezzogiorno» italià.³²

En la cançó tradicional algueresa no és realment molt difícil de trobar elements constitutius rítmico-melòdics d'origen italià, un fenomen que es dona de manera molt més acusada en la cançó popular de factura més moderna puix que ha tingut una gran influència de la cançó napolitana. Fins i tot abans de la incorporació del Regne de Sardenya a la casa dels Savoia, és difícil d'imaginar-se que una ciutat oberta al mar com és l'Alguer no tingués contactes amb mariners, pescadors i comerciants de procedència genovesa, siciliana i napolitana principalment, cosa que lògicament havia d'exercir una certa influència sobre l'etnofonia algueresa. Quelcom més difícil resulta, no obstant, trobar els reflexes d'aquests contactes interculturals en els textos de les cançons. Si les cançons d'origen català podien ésser assimilades sense massa esforç puix que les diferències del dialecte alguerès respecte les altres variants del català no són molt importants, en el cas de les italianes, la barrera lingüística degué propiciar una major adulteració dels textos susceptibles d'ésser manlevats o àdhuc la seva completa substitució per d'altres de genuïna factura algueresa.

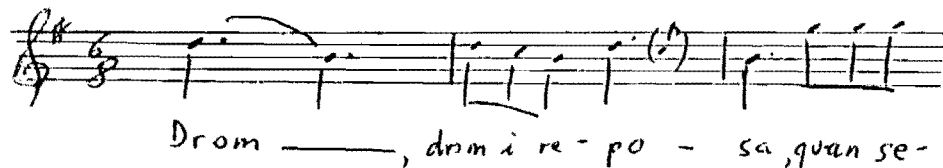
Un exemple clar de cançó algueresa en la que tant el text com la melodia, tot i que bastant deformats, es troben en relació genètica amb el folklore italià és la cançó de bressol «Drom, drom i reposa». A Istria i al Trentino, per exemple, es troben variants d'aquesta senzilla cançó.³³ A la versió algueresa, el caràcter descendent de la melodia es troba molt més acusat que a les altres variants que hem pogut consultar:

32. Segons una comunicació personal del musicòleg Girolamo GAROFALO, aquesta melodia cantada amb textos de caire semblant al de l'alguerès és força coneguda a la regió romana.

33. Vegeu: Rachel Hamiette BUSK, *The Folk-Song of Italy*, New York 1977, p. 168; Guido GABRIELLI, *Canzoni della montagna*, Trento 1937, p. 24; Elisabetha ODDONE, *Canzoniere popolare italiano*, Milano 1917, vol. I, cançó «Ninna nanna» (Trentino).

IX. Drom, drom i reposa

(138)



Drom, drom i reposa,
 quan seràs una esposa
 no dromiràs més així.

(Esperança Monaco, 49 anys d'edat, fornera)

Si la influència de la música catalana i italiana en el corpus cançoner alguerès és important, sorprenentment no podem dir el mateix de l'etnofonia tradicional sarda. A l'Alguer, existeixen realment pocs exemples de cançons sardes que hagin estat assimilades, limitant-se aquests pocs exemples al repertori infantil de tipus secundari. Així, per exemple, la cançó «Oh ba', oh ba'» que segons la meva informant es tracta d'una cançó de bressol tot i que segons vaig poder comprovar no es canta als infants tan sols en aquesta ocasió, posseeix una melodia típicament sarda per la seva estructura; el text és, no obstant, alguerès. Si d'aquest darrer coneixem algunes variants, no succeeix el mateix amb la melodia puix que sempre es canta de manera uniforme:

X. Oh ba', oh ba'

(234)

Oh (i) ba', oh ba' oh (i) ba', oh ba', lo bou me mi-ra lo bou se'n va

on-ze-la-ra-o-to de l'a-beu-ra-dor. Oh (i) ba' oh ba' oh mi-ra en a queix mi-nyó.

a.- Oh ba', oh ba',
 oh ba', oh ba',
 lo bou me mira,
 lo bou se'n va.
 Onzelaoto
 de l'abeurador.
 Oh ba', oh ba',
 mira en aquest minyó.

(Rosana Giampelli, 57 anys, empleada)

b.- Oh ba', oh ba',
 lo bou m'ha mirat.
 Tira-la una pedra
 i tira-la i tira.
 Tira-la una pedra
 i talla-li lo cap.

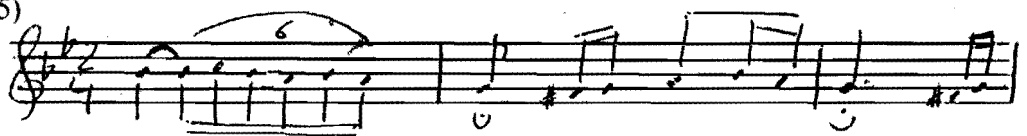
(Ana Loi, 74 anys d'edat, s.p.)

Alguns elements estructurals d'aquesta curta tonada li confereixen un caràcter ben diferent al de les cançons que fins ara hem anat presentant: el manteniment perllongat bé que articulat d'una mateixa nota, la importància que en el discurs melòdic es dona a l'interval de quinta descendent (en el nostre exemple el resol del primer i segon compàs), les síncopes. En la música tradicional sarda, el cant melismàtic és molt freqüent, mentre que la cançó algueresa és fonamentalment de tipus sil·làbic. En la cançó «Oh ba', oh ba'» no hi apareixen pràcticament melismes, però alguns passatges de la melodia s'hi presten indubtablement donant quasi la impressió que el exigeixin. Em refereixo concretament al tractament melòdic que rep el vers «oh ba', oh ba'» del primer, segon i setè compassos. Lexicalment poden pertànyer tant al dialecte alguerès com al logudorès.³⁴ Tots els meus informants els cantaven evitant el recurs melismàtic mitjançant l'ús de recolzaments sil·làbics de tipus paragògic estranys al text, quelcom que molt possiblement no passi quan es canten els mateixos versos en dialecte logudorès. Pot tractar-se, doncs, d'una conseqüència de l'alguerització de la melodia donades les diferències respecte l'ús del melisma que existeixen entre la música sarda i l'algueresa.

Conclurem aquesta mostra de la cançó algueresa tradicional amb la cançó de bressol «Anena, aninia» que posseeix un indubtable sabor arcaic i que sens cap dubte procedeix com l'anterior del corpus musical tradicional sard, tal com podem deduir per l'ús que en ella es fa del melisma, la síncopa i les apoiatures, tret aquest darrer també molt característic per la música tradicional sarda. Estructuralment podem afirmar que la melodia es mou dins de l'àmbit reduït de tercera major:

XI. Anena, aninia

(195)



34. «ba'» podria ésser l'apòcope de «babo» (alguerès) i/o «babbo» (logudorès), paraula que en el llenguatge familiar s'empra per «pare».

1. Oh, anena, aninia,
anena aninia,
prenda adorada mia.
2. Oh, prenda mia s'adormi,
anena aninia,
lo mal no me la toqui.
3. Oh, no me la toqui la bua,
anena aninia,
prenda de mare tua.
4. Oh, prenda del babo tou,
anena aninia,
la llet te faci prou.
5. Oh, prou te faci la tita,
anena aninia,
de Jesús beneïda.
6. Oh, beneïda de Déu,
anena, aninia
l'espaso i el joc meu.

(Rafaelica Constantino, 94 anys d'edat, pagesa)

Aquestes dues cançons de procedència sarda que hem tingut la oportunitat de veure formen, tal com ja hem dit, una excepció dins del repertori musical alguerès. La música estrictament sarda es troba en el corpus cançonístic alguerès molt dèbilment representada, i no tan sols pel que es refereix a la presència «física» de cançons sinó també per les potencials influències d'estructura rítmico-melòdica o d'execució que podia haver exercit. En línies anteriors, ja hem esmentat alguns dels trets característics per a la música sarda tradicional. Fem un breu repàs d'aquests trets ampliant la llista amb d'altres de fàcil observació i que així mateix contribueixen en gran mesura a donar a la música tradicional sarda una personalitat molt acusada:

a.- *Sistema tonal:*

- Arcaisme tonal
- Gran ús del cromatisme

b.- *Estructura melòdica:*

- Cant melismàtic
- Fenomen contrari també freqüent: sosteniment prolongat d'una mateixa nota però articulada sil·làbicament, és a dir, el que en el cant gregorià denominariem «in tono recto»
- Importància de l'interval de quinta descendent³⁵
- Ús d'interval menors al semitó.

c.- *Execució:*

- Polifonia tradicional en cert tipus de cançons.³⁶
- Característica emissió de la veu: nasalitat i tibantor.³⁷

d.- *Organologia:*

- Gran protagonisme de la launedda³⁸ i de l'organetto.³⁹

35. L'interval de quinta descendent generalment amb alguna «nota de pas» intercalada apareix amb gran freqüència a les melodies sardes. Vegeu, per exemple, les cançons de les pp. 41, 46 i 53 en Giulio FARA, *Canti di Sardegna*, Milano 1953.

36. A l'actualitat, la polifonia arcaica europea es troba encara principalment en al Caucas, els Balcans, els Abruços italians, Sicília oriental, part de Còrsega i a Sardenya. Vegeu: Paul COLLAER, «Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne», en *Acta musicologica*, vol. XXXII, 1960, I, p. 54; Ernst EMSHEIMER, «Some remarks on European folk polyphony», en *Journal of the international folk music council*, vol. XVI, 1964, pp. 43-46; Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London/Washington 1980, pp. 388-389 (veu: Italy/polyphony).

A Sardenya, la polifonia s'executa normalment a quatre veus, en ocasions cinc; hom les anomena: «falsittu», «trippi» o «tipli», «tinori» o «bóci», «contra» i «bássu» o «básciu» o «gróssu». Aquesta forma de cant rep la denominació de «cantare a tenores» o també «a cuncordia». Cfr. G. FARA, *op. cit.* (1940), pp. 147-148.

37. Alan LOMAX atribueix aquesta tibantor en el cant vocal a tota l'Itàlia meridional incloent-hi les zones insulars. Cfr. A. LOMAX, «Folk Song Style», en *American Anthropologist*, vol. 61, n.º 6, dic. 1959, pp. 942-943. Vegeu també: R. LACH, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien/Leipzig 1924.

38. La «launedda» és un dels instruments musicals sards més interessants. Es tracta d'un triple clarinet que consisteix en tres canyes de diferent llargària. La més llarga d'elles rep el nom de «tumbu», la mitjana «mancosa» i la menor «mancosedda». L'instrument, antigament difós per tota l'illa, es troba en l'actualitat tan sols a la seva meitat meridional i experimenta un retrocés continuat. Juga un paper molt important en la música merament instrumental tot i que també s'utilitza considerablement en l'acompanyament vocal.

El músic fa sonar les tres canyes simultàniament, la llarga i la mitjana amb la mà esquerra i la menor amb la dreta, produint d'aquesta manera diversos sons a un mateix temps. La canya més llarga fa de bordó mentre que les dues restants s'encarreguen de la part melòdica. El maneig de la launedda exigeix una tècnica especial de respiració; s'introdueix l'aire per la cavitat nasal i s'expulsa per la boca; d'aquesta manera no és necessari d'interrompre

Sorprenentment, cap d'aquests trets és vàlid per a la cançó tradicional algueresa que es caracteritza per l'absència de cromatismes, cant generalment sil·làbic, monòdic, absència de ritme sincopat. Pel que respecta l'organologia, ni la launedda ni l'organetto són coneguts a l'Alguer, bé que també s'ha de dir que la launedda actualment es troba relegada a la meitat meridional de l'illa. A l'Alguer, l'instrument que gaudeix d'una major acceptació és la guitarra, per altra banda també àmpliament difosa per tota l'illa des de que fou introduïda pels espanyols. La música tradicional algueresa és –almenys la que s'ha conservat fins els nostres dies– exclusivament de tipus vocal; possiblement hi influeixi el fet que la cultura algueresa no coneix cap tipus de dansa en particular. La manera d'emetre la veu és relaxada i sense la nasalitat característica de la música sarda tradicional. En aquest respecte cal esmentar que en ocasions he pogut observar el fet que sards algeritzats emeten la veu de manera diferent segons cantin en sard o en algerès o italià.

A primera vista crida poderosament l'atenció la poca influència que la música tradicional sarda ha exercit sobre l'algueresa, més si tenim en compte la facilitat amb què els estils musicals travessen les fronteres lingüístiques.⁴⁰ A més a més hem de tenir sempre present que els algueresos, tot i que culturalment poden ésser considerats descendents d'aquells primers colons catalans, «biològicament» són en llur gran majoria d'origen –més o menys llunyà– sard. Els cognoms netament catalans o espanyols no arribaran al 7 % del total de la població. Els nombrosos conflictes bèlics, les epidèmies de pesta –l'Alguer sofrí moltíssims casos d'epidèmia pel seu caràcter de ciutat portuària i emmurallada– així com èpoques de crisi econòmica s'encarregaren de delmar la població d'origen català o espanyol la qual fou progressivament substituïda per sards de l'interior. Una aculturació ràpida i dràstica, tant de tipus horitzontal com vertical fou catalanitzant, o més ben dit algeritzant a l'immigrant sard. Nogensmenys, sabem que una aculturació d'aquest tipus, per molt poderosa que sia, no podrà ésser mai total. A més a més, pel que respecta el fenomen musical, és abastament conegut el caràcter conservador que posseeix com

l'emissió de so (es tracta de la mateixa tècnica que s'empra per a tocar el «didjeridu» australià, el clarinet egipci o l'alboka basca). La launedda pot produir quarts de to. El millor tractat que fins el moment s'ha escrit sobre aquest instrument sard és la monografia de A. F. W. BENTZON, *The Launeddas; a Sardinian Folk-music Instrument*, Copenhagen 1969. Vegeu també: S. SADIE, *op. cit.*, p. 390; G. FARA, *op. cit.* (1940), p. 68; id., «Su uno strumento musicale sardo», en *Rivista Musicale Italiana*, vol. XX, 1913, pp. 785-786.

39. Es tracta d'un petit acordió diatònic molt popular a Itàlia. Especialment el trobem a la meitat meridional de la península així com a Sardenya i Sicília. Vegeu: S. SADIE, *op. cit.*, pp. 389 i 391.

40. Cfr. Bruno NETTL, *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York 1964, p. 261.

a fet cultural.⁴¹ La música i els hàbits alimentaris són probablement aquells àmbits culturals que amb més pertinàcia ofereixen resistència als fenòmens aculturadors; en les cultures en contacte, el transvàs de continguts i formes culturals es dona generalment amb més facilitat en el camp de les activitats laborals, en les creences o àdhuc en la llengua. En el cas de la comunitat algueresa, no obstant, malgrat d'haver-se constituït mitjançant el flux constant d'immigració sarda, la influència de la música tradicional illenca és a penes perceptible.

Obviament, no ens basta la simple constatació d'aquest fet sinó que n'hem de cercar també les raons. El problema és doble. La primera qüestió que se'ns planteja és perquè l'immigrat sard en el curs de la seva integració en la societat algueresa ha acabat per renunciar en gran part al seu llegat musical tradicional. La segona concerneix la resistència del sistema sòcio-cultural de la ciutat a l'adopció de patrons musicals provinents de la música sarda. La resposta per a la primera qüestió serà exclusivament de tipus sòcio-cultural; aquesta mateixa clau ens serà també d'utilitat per a la segona qüestió tot i que en aquest cas haurem, així mateix, de completar l'explicació amb altres raonaments més propis de l'àmbit etnomusicològic i semiològic.

A l'Alguer existeix una consciència molt marcada i particular per tot el que es refereix a l'*etnicitat*.⁴² Per al sistema sòcio-cultural de la ciutat sardo-catalana, el concepte o la idea que es té d'«alguerès» es troba en oposició directa amb el de «sard»; ambdós qualificatius s'exclouen mútuament. L'alguerès, segons la seva orientació cognitiva tradicional, no es considera «sard»; per a ell, «sard» és tot aquell illenc que no té com a seu el dialecte propi de l'Alguer, una conscienciació que implica tant el sentit de la diferència com el de la superioritat. La clau explicativa d'aquesta distinció etnocèntricament valorada cal cercar-la en el passat històric de la ciutat.

L'Alguer deu la seva existència com a comunitat culturalment diferenciada de la resta de l'illa al desig de la Corona catalano-aragonesa durant els segles XIV i XV de disposar en el nord de Sardenya d'una plaça forta completament fidel al poder establert que garantís la submissió militar de l'illa. Per a facilitar i assegurar la permanència dels colons catalans en el lloc, la ciutat va comptar sempre amb privilegis reials. Aquest fet conferí a l'Alguer una certa supremacia econòmica i cultural respecte a la resta de les ciutats del nord de Sardenya. A més a més, per evidents

41. Cfr. B. NETTL, *op. cit.* (1964), p. 237.

42. Cfr. J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), pp. 241-261.

raons estratègic-militars, l'Alguer estigué sotmesa durant molt de temps i fins el segle XV a una rigorosa política d'«apartheid» que prohibia la barreja entre les poblacions sarda i catalana, i que no permetia a aquella la tinença de propietats a la ciutat, negant-se-li àdhuc el permís per a pernoctar dins del recinte murallat.

És en aquesta realitat històrica on cal cercar les arrels de la particular consciència d'alguerèsitat que s'ha mantingut fins els nostres dies. L'alguerès pertanyia a la «casta» dels conqueridors i detentors del poder mentre que la població de més enllà de les muralles formava part dels sotmesos. En relació a la població circumdant sarda constituïda bàsicament per camperols i pastors, l'Alguer –especialment en temps de la dominació catalana– era una ciutat rica, culta, amb una població formada principalment per comerciants, artesans, mariners i pescadors. En el tradicional sistema sòcio-cultural alguerès hom no ha oblidat mai els orígens «espanyols»⁴³ de la ciutat que el diferenciaven de l'entorn sard. A l'Alguer, encara avui i tal com fou habitual a l'Edat Mitjana s'empra el gentilici «sard» en sentit pejoratiu i a manera d'insult.⁴⁴

Donades totes aquestes circumstàncies, és perfectament comprensible que la immigració sarda que a partir de finals del segle XV s'anava establint a l'Alguer en petites dosis bé que sempre de manera continuada, fos la primera interessada a adquirir l'estatus d'alguerès, quelcom que «per definitionem» implicava la renúncia a la seva pròpia cultura. Només d'aquesta manera s'explica, per exemple, la supervivència de la llengua catalana a la ciutat. La llengua sarda no era tan sols un mitjà d'expressió sinó que era així mateix l'«estigma» que denunciava la pertinença del parlant a un grup sòcio-cultural d'estatus inferior, un fenomen, per altra banda, ben conegut a l'etnolingüística. El sard abandonava la seva pròpia llengua tan aviat com podia per passar a engruixir el grup de la població catalano-parlant; i no tan sols la llengua sinó també aquells patrons culturals que el fessin comportar-se de manera diferent a la de l'alguerès, ço és, els *trets diferencials conscients*. En altres paraules, el procés d'aculturació era conscientment acceptat pels propis actors.

Ara bé, per a trobar en aquests fets l'explicació de l'escassa influència que la música tradicional sarda ha exercit sobre l'algueresa, cal escatir encara un punt

43. Fins fa relativament pocs anys, els algueresos es consideraven descendents dels espanyols. A partir dels anys seixanta, mitjançant els sempre més freqüents contactes amb Catalunya, el concepte de «català» comença a tenir sentit entre la població; anteriorment es tractava d'un concepte desconegut o bé molt difús per a la gran majoria dels algueresos. En l'actualitat, per a referir-se al passat històric de la ciutat hom ja sol parlar d'«arrels catalanes».

44. Cfr. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), p. 247. Quan a l'Alguer actual s'empra, per exemple, la frase «no siguis sardo», la seva significació equival a «no siguis ximple».

important. Per a que tingui lloc aquest ràpid i dràstic procés d'aculturació secundat per la mateixa població que el pateix, és necessari que existeixi consciència del fet cultural diferencial. El cas de la llengua és prou evident. Tant el sard com l'alguerès són plenament conscients que parlen diferents llengües. Per al sistema socio-cultural alguerès, el seu dialecte i la variant sarda que es parla en les seves rodalies són tant des del punt de vista «ètic» com de l'«èmic» dos llenguatges diferents. La qüestió és, doncs, si podem fer vàlida la mateixa afirmació per a la música sarda i l'algueresa, és a dir, si «èmicament» es percep la música algueresa com diferent de la sarda. Els resultats dels meus treballs de camp efectuats en aquesta ciutat sardo-catalana són plenament afirmatius al respecte. L'alguerès «sap» que el sard canta de manera molt diferent a la seva, i això sense tenir en compte el registre lingüístic emprat:

En el curs d'una entrevista que jo estava efectuant a un grup de dones alguereses, una d'elles se m'oferí per a cantar-me la cançó de bressol «oh ba', oh ba'» (peça n.º X, reproduïda en aquest article). Al finalitzar la cançó, una altre de les informants, de manera totalment espontània, imità sorneguerament la canterella sarda tot dient: «Això és cosa sarda». Aquesta reacció va posar de manifest no solament la percepció de la diferència entre ambdós tipus de música sinó que implicava també una certa crítica vers la companya que havia entonat la cançó per haver-me donat «gat per llebre»; per a la informant que féu el comentari espontani, aquella cançó no podia pas despertar el meu interès puix que malgrat de tenir un text alguerès, la melodia no era algueresa sinó «sarda».

Així, doncs, podem afirmar que una de les raons per les que al llarg de la història l'immigrat sard ha abandonat la seva música un cop s'ha establert a l'Àlguer i volia esdevenir alguerès és el fet que la personalitat i trets diferencials de la música sarda respecte l'algueresa són tan marcats que els dos tipus de música són exponents clars de llurs cultures respectives. Conseqüentment, l'exercici d'aquella —donades les ja esmentades característiques del procés d'aculturació del sard immigrant— hauria representat per força un lògic impediment per a la desitjada alguerització.

És precisament per aquesta raó i no per casualitat que els pocs casos de cançons alguereses de clara procedència sarda que podem detectar, pertanyen a l'àmbit socialment menys relevant, a l'àmbit preponderantment privat propi de les cançons

de bressol o cançons infantils de tipus secundari. Aquí, l'autocensura que s'imposa el sard respecte al llegat cultural dels seus avantpassats perd força car no és tan necessària. Però en totes aquelles altres circumstàncies socialment rellevants, ja sia la reunió a la taverna, la festa al camp o les manifestacions religioses, les cançons que podrem escoltar seran estilísticament de clara procedència catalana o italiana. La cançó sarda algueritzada, en aquests casos brillarà per la seva absència pel senzill i únic motiu que no existeix.

Aquesta raó de tipus exclusivament sòcio-cultural ens explica, doncs, el motiu pel qual l'immigrat sard ha abandonat la seva tradició musical un cop es creu partícep amb plens drets de la societat algueresa; i ens explica en part, també, la poca influència que aquesta música ha exercit sobre el sard catalano-parlant puix que se la considera provinent d'un sistema social i cultural —el «sard»— de poc prestigi. Però tal com ja hem avançat en línies anteriors, el criteri sòcio-cultural no basta per explicar aquesta dèbil influència de la música tradicional sarda sobre l'algueresa ans ha d'ésser completat per una segona raó potser tant important com la primera que en aquest cas és d'una natura més pròpiament etnomusicològica. Es tracta del que podem denominar efecte «melting pot» observable en el procés de consolidació d'una etnofonia formada a partir de la interacció entre diversos sistemes musicals de diferent procedència.

Per a comprendre el que significa aquest fenomen de manera clara i en poques línies bo serà que comparem sucintament la música tradicional sarda i l'algueresa a partir de l'oposició que podem establir entre varis dels seus trets més característics:⁴⁵

música sarda

cromatisme
melismes freqüents
arcaisme tonal
interval·ls menors al semitó
síncopes freqüents
polifonia
emissió tibant de la veu
mús. vocal i instrumental
guitarra, launedda, organetto

música algueresa

diatonisme
sil·labisme
modes major i menor
absència d'aquests interval·ls
absència de síncopes
monodia
emissió de veu relaxada
música vocal
guitarra

45. Els trets de la segona columna poden ésser òbviament també vàlids per a realitzacions puntuals de la música sarda tradicional; en el nostre exemple només volem destacar els trets diferencials.

Ràpidament s'adverteix una diferència essencial entre les dues columnes: La majoria dels trets que pertanyen a la primera mostren una major complexitat intrínseca dels de la segona columna. Puix que no creiem en l'efecta «casualitat», s'hi haurà de trobar una explicació. La tesi que aquí es proposa és que la necessitat de crear un llenguatge (musical) comú entre els membres d'un sistema en el que conflueixen diferents orígens culturals no implica la simple addició de tots aquells elements del llenguatge de cadascuna de les diferents cultures que entren en joc ans al contrari, implica un procès de selecció simplificador per a que el llenguatge (musical) creat d'aquesta manera sigui «comprensible» i fàcilment assimilable per cadascun dels grups de diferent procedència cultural. Això seria el que podem denominar efecte «melting pot» i que a nivell pràctic es manifesta per implicar les dues lleis següents:

a.- Preferència pels trets procedents de la cultura dominant (quan dues o més cultures entren en contacte sempre n'hi ha una que pren una posició dominant).

b.- Preferència per aquells trets que en raó de la seva simplicitat siguin més fàcilment assequibles i assimilables per tots els membres de la societat. Per tant, certs trets, procedeixin de la cultura dominant o de les altres, podran ésser eliminats a causa de llur complexitat.

Aquest és, per cert, el mateix fenomen que podem constatar en la constitució d'una *llengua franca*. Una *llengua franca* no resulta de l'addició de vàries llengües sinó que és una llengua que pels motius que sia ha aconseguit d'imposar-se a les altres llengües concurrents tot i que també haurà rebut insuficiències d'aquestes darreres: Per una part incorporarà alguns elements lingüístics estranys a ella; per l'altra part, simplificarà les seves pròpies estructures, procés necessari a fi d'aconseguir la comprensió pertinent entre els diferents parlants de distinta tradició lingüística. El mateix fenomen, en èsencia, pot observar tot aquell que participi en una conversa entre individus de diferents llengües maternes. Imaginem-nos una conversació en anglès entre un neoiorquí, un espanyol i un senegalès. El registre lingüístic emprat no serà pas el mateix que poguem escoltar en qualsevol carrer de Manhattan sinó que en ell apareixerà algun element lexical espanyol i francès que utilitzaran els tres interlocutors, i allò que és més important, l'anglès que es parli

serà a tots els nivells molt més pobre –és a dir, simplificat– que el que s'empraria entre anglòfons. El mateix succeeix, doncs, a nivell musical. Molts dels trets que una determinada tradició cultural pot aportar a una societat «melting pot» hauran d'ésser sacrificats per d'aquesta manera assegurar l'existència d'un llenguatge únic, en el nostre cas musical, comprensible per a tots els membres del sistema socio-cultural.

Tornant ara al nostre objecte d'estudi concret, la comunitat algueresa, hem de dir que parlar d'unes influències catalanes, sardes i italianes quan intentem descriure els seus paràmetres culturals és una manera útil de simplificar els fets ja que la problemàtica és quelcom més complexa. En realitat, la societat algueresa s'ha anat formant mitjançant l'aportació demogràfica d'immigrants de diferent origen: catalans procedents de diferents regions i estaments (i per tant no sempre amb una mateixa tradició musical!), aragonesos,⁴⁶ jueus,⁴⁷ espanyols en general (i per tant també de diferents regions) –després de la unió dels Regnes d'Aragó i de Castella–, marselesos, genovesos, sicilians, així com la ja esmentada important immigració sarda. El caràcter «melting pot» de la societat algueresa és innegable. Lògicament, podem pensar que tots aquests tipus diferents d'immigració amb les seves respectives tradicions culturals hauran d'haver influït en la formació de l'etnofonia algueresa. Però en aquells casos en què s'aconsegueix una vertadera integració cultural de tots aquests diferents elements, com és el cas de l'Alguer, el resultat –tal com ja hem dit– no és la simple addició dels diferents trets culturals, cosa que duria a una monstruosa complexitat del sistema socio-cultural que el faria inoperant, sinó que ha de produir-se una selecció d'ells segons les lleis formulades de l'efecte «melting pot». No haurem d'esperar, doncs, que la influència d'aquelles tradicions culturals exògenes no dominants tingui de consistir sempre en l'aportació d'un nou element al conglomerat base sinó que podrà limitar-se a impulsar el procés simplificador.

Concretem, ja per finalitzar, tots aquests raonaments per al nostre objecte d'estudi. Sabem, per exemple, que la melodia de tipus cromàtic així com la melismàtica és una realitat per a les comarques meridionals de Catalunya.⁴⁸ Malgrat, no obstant, que posseïm proves documentals segons les quals una gran part dels pri-

46. Els primers colons catalans foren acompanyats per altres de procedència aragonesa tot i que amb un nombre molt menor.

47. La població d'origen jueu fou a l'Alguer fins el segle XV numèricament molt important, Cfr. J. MARTÍ, *op. cit.* (*L'Alguer...*), p. 31.

48. Vegeu, per exemple, Francesc PUJOL, «Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes», en *Materials, op. cit.*, vol. II, pp. 171-177; J. CRIVILLÉ, «El sistema de organització melòdica en algunes cançons de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca», en *Anuario Musical*, vol. XXX, 1975, pp. 155-166.

mers colons catalans arribats a l'Alguer provenien d'aquelles comarques, ni el cromatisme ni el cant melismàtic són –tal com ja hem vist– propis de l'etnofonia algueresa actual. Podem suposar que aquests trets no foren incorporats al sistema musical alguerès tant pel fet de resultar estranys a una part del conglomerat social com per la seva major complexitat intrínseca i d'execució respecte la melodia diatònica i sil·làbica. L'adopció general d'aquests dos darrers trets es troba en clara avantatge respecte als anteriors a causa de la seva major simplicitat i, per tant, millors possibilitats de «comprensió». El mateix consegüentment s'ha de dir d'aquells altres trets que podem considerar típics per a la música sarda als que –a més a més de la barrera de tipus socio-cultural esmentada– se'ls privà l'entrada a la societat algueresa per no ésser «comprensibles» per a una gran part de la població.

Per altra part, la integració de l'immigrant sard en l'etnofonia algueresa havia d'ésser més fàcil a causa de la major simplicitat d'aquesta. Pensem, per exemple, que per l'occidental resultaria –musicalment parlant– molt més fàcil d'integrar-se en un sistema forani en el que regna el pentatonisme que en un altre com –posem per cas– l'indi, en el que els intervals menors al semitó són pertinents.

* * *

Crec que l'interrogant que ens hem plantejat línies més enrera respecte la poca influència que la música sarda ha exercit sobre l'algueresa ha trobat la seva resposta en la nostra argumentació: la natura del procés aculturador que ha afectat l'immigrant sard, i les conseqüències del que hem denominat efecte «melting pot». Segons el meu parer, els resultats d'aquests raonaments no són evidentment limitats en llur aplicació a la societat algueresa –objecte del nostre estudi– ans és possible que puguin ésser vàlids així mateix per una gran part de les societats d'origen colonial. Es tracta òbviament tan sols d'una hipòtesi que hauria d'ésser degudament verificada, però pensant, per exemple, en les diferents etnofonies d'Hispanoamèrica, és una realitat que la música índia autòctona a influït relativament poc a les societats establertes de procedència europea,⁴⁹ i tot i que els meus insuficients coneixements sobre la música tradicional hispano-americana no em permetin d'afirmar-ho amb seguretat, suposo que la complexitat tant tonal (modes arcaics, cromatismes) com rítmica (compassos d'amalgama, síncopes) o d'execució (cant melismàtic, varietat instrumental) que trobem en el folklore musical espanyol haurà sofert en

49. Cfr. Carlos VEGA, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944, p. 154; B. NETTL, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid 1985, p. 18.

terres americanes, on l'element europeu hagi prevalgut, un important procés de simplificació. Pensem, per exemple en l'absència a l'Amèrica llatina de l'ornamentació melismàtica que trobem en canvi profusament a Andalusia, malgrat que aquesta regió espanyola ha estat una de les que més ha contribuït en la repoblació demogràfica del Nou Món.⁵⁰ El procés d'aculturació de l'indi integrat així com l'efecte «melting pot» representaran molt possiblement dues claus importants per explicar moltes de les característiques de l'actual música popular hispanoamericana d'arrels tradicionals, fet que així mateix podem fer extensible a moltes altres societats d'origen colonial.

Bibliografia

- ALIO, Francesc: *Cançons populars catalanes*, Barcelona s.a.
- AMADES I GELATS, Joan: *Les cent millors cançons de Nadal*, Barcelona 1949.
- *Folklore de Catalunya. Costums i creences*, Barcelona 1980 (1.^a ed. 1969).
 - *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona 1982 (1.^a ed. 1951).
- ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR: *Costumbres de los mallorquines* (reimpresión parcial de *Die Balearen in Wort und Bild geschildert*, Leipzig 1869/1891), Barcelona 1891.
- BALDELLÓ, Francesc: *La cançó popular catalana*, Barcelona 1923.
- BALLERO DE CANDIA, Antonio: *Alghero, cara de roses*, Cagliari, 1961.
- BARTÓK, Béla: *Scritti sulla musica popolare*, Torino 1971.
- BENEDICT, Ruth: *El hombre y la cultura*, Barcelona 1971.
- BENTZON, A. F. W.: *The Launeddas: a Sardinian Folk-Music Instrument*, Copenhagen 1969.
- BLACKING, John: *Le sens musical*, Paris 1980.
- BOILES, Ch.; NATTIEZ, J. J.: «Petite histoire critique de l'Ethnomusicologie», en *Musique en jeu*, vol. 28, 1977, pg. 26-53.
- BOTTIGLIONI, Gino: *Vita sarda*, Milano 1925.
- BRĂILOIU, Constantin: «Outline of a Method of Musical Folklore», en *Ethnomusicology*, vol. XIV, 1970, pg. 389-417.
- BRIZ, Francesc; CANDI, Francesc: *Cançons de la terra, cants populars catalans*, Barcelona 1866-1877.

50. Cfr. B. NETTL, *op. cit.* (1985), p. 223.

- BRONZINI, G. B.: *La canzone epico-lirica centro meridionale*, Roma 1956.
- BUDRUNI, Tonio: *Breve storia di Alghero*, Sassari 1918.
- BUSK, Rachel Hamiette: *The Folk-Song of Italy*, New York 1977.
- CAMPANY, Aureli: *Cançoner popular*, Barcelona 1901-1913.
- CAPDEVILA, Jesús: «Dos mots sobre el cant popular» en *Arxiu de tradicions populars*, Barcelona 1928-1938, vol. VII.
- CARRERA, Adolf: *Trenta cançons populars catalanes*, Barcelona 1916.
- CATALÀ I ROCA, Pere: *Invitació a l'Alguer actual*, Palma de Mallorca 1957.
- COLLAER, Paul: «Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne», en *Acta musicologica*, vol. XXXII, 1960, I, pg. 51-89.
- CORSO, Raffaele: *Reviviscence. Studi di tradizione popolare italiane*, Catania 1927.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: «El sistema de organizació melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca. Un factor de identidad cultural», en *Anuario Musical*, vol. XXX, 1975 (1977), pg. 155-166.
- *Música tradicional catalana. Nadal*, Barcelona 1981.
 - *Música tradicional catalana. Infants*, Barcelona 1981.
- EMSHEIMER, Ernest: «Some remarks on European folk polyphony», en *Journal of the international Folk Music Council*, vol. XVI, 1964, pg. 43-46.
- FARA, Giulio: «Su uno strumento musicale sardo», en *Rivista Musicale Italiana*, vol. XX, 1913, pg. 785-786.
- *L'anima musicale d'Italia*, Roma 1920.
 - *L'anima della Sardegna*, Udine 1940.
 - *Canti di Sardegna*, Milano 1953.
- FELD, S.: «Sound Structure as Social Structure», en *Ethno-musicology*, vol. XXVIII, 1984, pg. 383-409.
- GABRIELLI, Guido: *Canzoni della montagna*, Trento 1937.
- GAY, Joan: *Cansons populars de Catalunya*, Paris, s.a.
- GROSSMANN, Maria: *Com es parla a l'Alguer?*, Barcelona 1983.
- GUASCH, Joan: *Cançons populars catalanes*, Barcelona 1901.
- HENSEL, Walther: *Auf den Spuren des Volksliedes*, Kassel 1944.
- KARPELES, Maud: «The distinction between Folk and Popular Music» en *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XX, 1968, pg. 9-12.
- KOLINSKI, Mieczyslaw: «The evaluation of tempo», en *Ethnomusicology*, vol. III, n.º 2, 1959, pg. 45-47.
- KROHN, Kaarle: *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo 1926.

KUNST, Jaap: *Ethno-Musicology*, The Hague 1955.

LACH, R.: *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien/Leipzig 1924.

LIST, George: «Acculturation and musical tradition», en *Journal of the Folk Music Council*, vol. XVI, 1964, pg. 18-21.

LOMAX, Alan: «Folk Song Style», en *American Anthropologist*, vol. LXI, n.º 6, 1959, pg. 927-954.

LLORENS DE SERRA, Sara: *El cançoner de Pineda*. Barcelona 1931.

MARTÍ I PÉREZ, Josep: *L'Alguer. Kulturanthropologische Monographie einer sardischen Stadt*. Berlin, 1986.

– «Llengua i sentiment de país a l'Alguer», en *Comunicacions del II Congrés Internacional de la Llengua Catalana* (Girona 1986), en curs de publicació.

Materials. Obra del Cançoner popular de Catalunya, 4 vols., Barcelona 1926-1929.

MENDOZA, Vicente T.: *Lírica infantil de México*, C. de México, 1951.

MERCADAL BAGUR, Deseado: *El folklore musical de Menorca*, Ciutat de Mallorca 1979.

MERRIAN, Alan P.: «The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation», en *American Anthropologist*, vol. LVII, 1955, pg. 28-34.

– «Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an historical-theoretical perspective», en *Ethnomusicology*, vol. XXI (2), 1977, pg. 189-204.

MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona 1853.

– *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Barcelona 1882.

MOREIRA, Joan: *Folklore Tortosí*, Tortosa 1934.

MOSER, Hans, J.: *Die Tonsprache des Abendlandes*, Berlin 1959.

NETTL, Bruno: *Music in primitive culture*, Cambridge 1956.

– *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York 1964.

– *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid 1985.

ODDONE, Elisabetha: *Canzoniere popolare italiano*, vol. I, Milano 1917.

PABA, Antoni: *Groc i vermell. L'Alguer, Sardenya i Catalunya en l'edat de mig*, L'Alguer 1980.

PAGÈS I MERCADER, Manuel: *Crònica descriptiva d'Alguer*, Girona 1957.

PEDRELL, Felip: *Cancionero musical popular español*, 5 vols., Valls, s.a.

POUEIGH, Jean: *Chansons populaires des Pyrénées Françaises, traditions, moeurs et usages*, Paris 1926.

ROCA, Joan: «Jochs de la infància», en *J. Roca et altera, Miscelànea folklòrica*, Barcelona 1887.

SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Voz: Italy, vol. IX, London/Washington 1980.

SCANU, Pasqual: *La poesia popolare di Alghero, «Tesi di Laurea»*, inédita, Roma 1935.

– *Alghero e la Catalogna*, Cagliari 1964.

SCHNEIDER, Marius: *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1969.

SECHI COPELLO, B.: *Storia di Alghero e del suo territorio*, Alghero 1982.

SERRA I BOLDÚ, Valeri: *Culte popular a la Mare de Déu*, Lleida 1903.

SIMON, Artur: «Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie», en *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, vol. IX, 1978, pg. 8-52.

SUBIRÀ, Josep: *Cançons populars catalanes*, Barcelona 1948.

TODA I GÜELL, Eduard: *Poesia catalana de Sardenya*, Barcelona 1887.

– *L'Alguer. Un poble català d'Itàlia*, Barcelona 1888.

TODESCO, Venanzio: «Quelques poésies populaires catalanes à Alghero», en *Revue Catalane*, II, 1908, pg. 211-218 y 230-237.

TONNIES, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1935.

TORNER, Eduardo: «La canción tradicional española», en *F. Carreras i Candi (ed.), Folklore y costumbres de España*, Barcelona 1931, vol. II, pg. 7-166.

«Tresor dels avis», (*Artà*), 1922, n.º VII, pg. 103-104.

VEGA, Carlos: *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires 1944.

WAGNER, Max Leopold: «Südsardische Trutz-, Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder», en *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. LVII, 1914.

WIORA, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*, München 1988.