

LA JOTA AL PAÍS VALENCIÀ

Algunes consideracions¹

Lluís-X. Flores, Miquel-À. Flores, Joan-L. Monjo i Emilio del C. Tomás
Associació d'estudis folklòrics Grup Alacant

Possiblement el gènere musical que a hores d'ara agermana els diferents territoris de llengua catalana siga la jota, si tenim en compte que la seua extensió abraça des de l'horta del Segura fins a les valls pirinenques, incloent les illes Balears i la franja d'Aragó. Així i tot, el seu origen indiscutiblement hispànic ha fet que hom li haja atribuït connotacions negatives tot considerant-lo com un gènere foraster, de segona categoria o inferior respecte a d'altres que han esdevingut paradigmes d'expressions autòctones (com ara, la sardana).

La intenció d'aquest article, però, no és d'aprofundir en la totalitat de les manifestacions en què se'ns presenta la jota, tan sols volem donar uns apunts referits a diversos aspectes, com la manera d'interpretar-se, el ritual, el procés d'escolarització, i així mateix esbossem unes reflexions i unes matisacions percebudes sobretot a través de la nostra experiència com a observadors encuriosits per les manifestacions vives de la cultura popular valenciana o fonamentades per la bibliografia més general. Per tractar aspectes tan interessants i alhora tan complexos com l'origen i l'evolució diacrònica, vos remetem a l'extensa bibliografia que existeix d'aquest gènere, entre la qual destaquem el monogràfic *La jota como género musical* (1995) del musicòleg Miguel Manzano.²

Així mateix hem d'assenyalar que estem davant d'un gènere relativament modern dins de la música popular. Així ho pot confirmar una referència documental com és la seua primera atestació al País Valencià. Es tracta d'un plec de cordell de l'any 1741 atribuït a l'escriptor Carles Ros (Pardo i Jesús-María 2001: 444). Tanmateix, la irrupció de la jota i el posterior influx que va tenir en la tradició musical valenciana degué ser abassegador, si atenem a la seua omnipresència en les

diverses expressions folklòriques que podem documentar en l'actualitat. Cal parar atenció en el fet que la jota no solament fa referència a un ball, sinó que també s'atesta en la base melòdica d'una multitud de gèneres: és present en les tonades que acompanyen diverses faenes agrícoles (batre, llaurar, segar) o d'altres, en el cançoner infantil (els jocs dansats), en les enversades (o siga, cançons improvisades), en les cançons de bressol, en el cançoner religiós, etc.

LA DENOMINACIÓ

El terme més general per a referir-se a aquest estil en tot el país és el de jota [xóta]. No passa desapercebut el seu origen castellà, com s'esdevé també amb una part de gèneres arrelats en la nostra tradició, com ara, la seguidilla, el fandango, el bolero o el copeo. Com que contenia un so alié al sistema català, antigament s'adaptà a la nostra llengua amb la pronúncia *cota*; paral·lelament com va succeir en altres préstecs del mateix origen (recorrem l'evolució *majo* en *maco*, que tanta fortuna ha tingut). Més modernament, s'ha volgut palatalitzar la pronunciació de la *j*, en determinats àmbits puristes, com a proposta de modificació, encara que amb un resultat més aïna postís.

A més a més, cal dir que popularment han existit altres denominacions coetànies que han funcionat com un apel·latiu secundari. Els sobrenoms han pogut sorgir motivats en alguns casos per aspectes coreogràfics (per exemple, ball de dos, ball de tres, ball de sis, ball del canut, el trompot o ball de l'espill), d'altres semblen tenir un caràcter afectiu (joteta, jotilla) o geogràfic (la liriana, la vallera, la burrianera, la valenciana, l'aragonesa) o bé apareixen com a veritables sobrenoms

derivats de determinats textos lírics executats en el cant (la xitxarra, l'agulleta) o per circumstàncies que desconeixem com ara la *rabalera* (a Callosa del Segura), la mandilona (la Torre de les Maçanes), la cebera (Algemés)... Així mateix, depenent de la finalitat tenim l'apel·latiu rondadera (Vilafranca del Maestrat) i segons la interpretació melòdica s'ha originat l'aparició de determinades denominacions (i variants) com ara l'aragonesa, la valenciana, l'estudiantina, la del tres, per la prima, de baix..., d'ús exclusiu entre els sonadors.

LA FUNCIONALITAT

A causa de la gran diversitat amb què apareix aquest gènere és certament difícil fer-ne una classificació exhaustiva, ja que de vegades les fronteres o els límits no són totalment nítids ni precisos i es planteegen molts dubtes i interrogants a l'hora d'incloure una jota en una categoria o en una altra. Així i tot, farem una breu consideració de les jotes exclusivament de cant, per a centrar-nos tot seguit en la jota instrumental.

Amb l'apel·latiu de «jotes domèstiques» fem referència a les jotes o tonades ajotades destinades al cant, exclusivament vocals, i per tant no acompanyades d'instruments, que tenen, o millor dit, tenien com a funcions fer més passatger el treball i més entretinguda la llarga i pesada jornada, ajudar a concentrar-se en la labor, relaxar-se davant de l'esforç... Parlem de les tonades de jota relacionades amb oficis com el dels carreters o traginers, faenes del camp com ara el batre, la sega, la collita de l'arròs, la verema... o les destinades a bressar els infants per tal d'adormir-los. Pensem que, en contraposició a aquests temps en què la



música sol assumir un paper secundari, d'acompanyament, i els llocs de treball tenen música ambiental o el treballador sol sintonitzar alguna emissora de ràdio, quan no existien mitjans de reproducció de música o els que existien eren grans i difícilment transportables, era el mateix treballador qui cantava, sol o juntament amb els seus companys, si la feina era comuna. Una de les virtuts

de segar, que segueixen el model de les jotes d'estil de l'Aragó i de Navarra, tot i que mai no s'han instrumentat. En aquest sentit, cal notar que en algunes zones existia el costum de descabdellar diàlegs cantats aprofitant les cobletes que se sabien de la tradició oral, de què tothom bevia, per acompanyar-se, per exemple, amb el cant mentre un estava treballant en el camp: els can-

rituals iniciàtics cap a les futures relacions de parella. Tant fadrins com adults rondaven fent-se servir de cançons de lloança, picaresques i, fins i tot, d'escarni. Molt sovint hi havia més d'una colla de sonadors i això era motiu de friccions i rivalitat. Les cobles eren llavors ofensives i provocadores, com també ho podien ser en la topada entre dos cantadors. Açò era conegut com

CEDIDA PER J. DAVID IVARS



Sonadors tradicionals de Benissa.

Al centre, Isidro el Cadirero, ca. 1920.

d'aquests cants de faena, en alguns casos, era permetre la regulació rítmica de la tasca. Així doncs, quan aquestes eren repetitives, monòtones i executades mitjançant gestos rítmics, com ara garbellar el gra, bressar un nadó, guiar un matxo amb un fuet... la melodia ajudava el treballador a compassar els gestos al treball, i s'ajustava així al ritme dels moviments i fins i tot acomplia un paper primordial en l'execució, fins el punt que la lletra podia ser accessòria i, sovint, estar configurada per frases o exclamacions sense sentit (Melero et al. 2006: 13).

No abundarem més en el tema perquè al País Valencià, a diferència del que s'ha fet a l'Aragó o a Mallorca, no s'ha dut encara a terme un treball exhaustiu d'estudi i classificació dels cants de treball. Tot i això, al nord del Xúquer Fermín Pardo i altres folkloristes han arreglat diverses jotes usades com a cançons de bressol i, a la part interior d'aquesta zona, com a cançons

tadors se situaven en dos bancals diferents; encara que els contextos podien ser molt variats. Aquesta pràctica era coneguda com a *acotejar-se* a la Marina.

Amb tot, la percepció majoritària que hem obtingut entre els entrevistats és que la jota s'ha destinat per al ball. De fet presenta una gran varietat de coreografies i de mudances al llarg de tot el país, cosa que posa d'evidència la seua popularitat i primacia entre els diferents gèneres de ball solt, als quals al llarg del temps va arribar a arraconar. A les entrevistes és habitual que els informadors de més edat hagen conegut la jota com a darrer ball solt al costat del puixant ball agarrat.

Un altre ús havia estat el de cant de ronda. En la societat tradicional anar de ronda, també conegut com a «volta de guitarra» a certs llocs com ara la Marina, era un divertiment exclusivament masculí. El fet que els hòmens cantaren al sexe oposat era un signe de galanteria i un de tants

cançons de *picao* (a Mutxamel, l'Alacantí). Dins d'aquesta tipologia entrarien les jotes de Pasqua, i les de *pasacalle* o rondaderes, una característica destacable de les quals seria el ritme menys viu que en les destinades per al ball, tot i que de vegades podien ser d'interpretació ràpida, com és el cas de la jota del tres al terme de Culla, al Maestrat (Ramell 2006:35).

En algunes zones com al Camp de Requena, els Serrans i la Vall d'Aiora la jota introduïa i cloïa el cant dels *mayos* amb la interpretació de cançons de lloança, tant a les dones fadrines com a advocacions religioses, o com ocorria a la Iessa (Serrans) —la coneguda com la *burrianera*—, Gàtova (Camp de Túria) o Teresa de Cofrents (Vall de Cofrents), que s'interpretaven en les noces amb una clara finalitat laudatòria.

Una variant molt estesa arreu del país ha estat l'anomenada jota de quintos, estretament relacionada amb les de ronda, tot i que la seua



finalitat era l'acapte. Era costum que els fadrins que entraven en quintes, és a dir, que aviat serien reclamats per fer el servei militar convocaren rondes per arrebregar queviures i diners per celebrar el seu comiat. Normalment tenien lloc els dies previs al reclutament i, de vegades, recorrien altres pobles i partides rurals. Així ho hem constatat, per exemple, a la vall de Guadalest o el Camp d'Alacant, on els quintos marxaven fora de casa durant alguns dies per fer recapte entre el veïnat. A l'Horta de València, a la Plana de Castelló i alguna zona del sud, com per exemple Ibi (Alcoià), eren conegudes com a jota de fadrins.

Finalment ens referim també a la jota d'estil de ritme lent, on destaca la línia vocal lliure, més procliu als melismes. Té el seu origen en els cants a l'aire, que acompanyen les faenes agrícoles. Són especialment conegudes al nord valencià, per exemple a l'Alt Palància, els Serrans, el Racó d'Ademús i, en general, a tota la zona més propera a l'Aragó, on sí han assolit una gran importància i diversificació. Recordem que ja d'antic els segadors valencians acudien a fer faena a l'Aragó i Navarra, on aprengueren les jotes que s'hi interpretaven. Un exemple seria el de les *jotas paradas* documentades a Vallanca (Racó d'Ademús) o Titaiqües (Serrans). Igualment podríem parlar de les valleres a la Plana de Castelló i de l'anomenada jota tortosina al Baix Ebre. En aquestes variants la improvisació lírica juga un paper destacat de mans dels versadors, com s'evidencia en el cant valencià d'estil, característic de les comarques centrals i meridionals del país.

La funcionalitat de la jota instrumental, com hem dit adés, ens fa parlar d'una multiplicitat de categories que, potser, seria inabastable de tractar en aquest article. Sí que volem destacar que la jota havia esdevingut cançó de llicència i comiat en els cants dels *mayos* de caràcter religiós com també de les albaides de Nadal característiques del nord valencià, i excepcionalment com a comiat d'alguns cants religiosos al sud, com ara l'aurora (Sella), els gojos de Santa Marta (la Vila Joiosa) o les cantades de l'Assumpció (Xaló). A Vallanca, Cases Altes i Ademús (Racó d'Ademús) s'interpreta la jota o *pasacalle* com a



Sonadors tradicionals de Guardamar del Segura (Horta d'Oriola).



Sonadors tradicionals de Confrides (vall de Guadalest, Marina Baixa).

avís per acudir a l'església a cantar l'albada de la nit de Nadal. Un cas paregut es documenta a Titaiqües, Lluçena o l'Alcora. Per altra banda hi ha constància de la funció petitòria de la jota en el període de Nadal; és el cas de l'anomenada *jota de Navidad* a Aiora o a Carcaixent (Ribera Alta).

LA INSTRUMENTACIÓ

La instrumentació amb què podia interpretar-se la jota, en aquest cas, destinada per al ball, era diversa. La manera més senzilla podria ser amb un simple acompanyament d'un picat de mans, si no es disposava de

més. S'ha documentat l'acompanyament de percussió simple i casolana proporcionada per una barçella (com ara a Quatretonda, Vall d'Albaida), paral·lelament al que succeïa a Mallorca amb la pastera. Emperò, ha sigut la guitarra o *vihuela* (denominació viva al Camp de Requena-Utiel i en el cançoner valencià) l'instrument principal que s'ha fet servir per a marcar la base rítmica, amb una sèrie de colpejos i rasguejos característics i, com en la resta de balls tradicionals, la seua presència ha estat indispensable. Normalment era acompanyada pel redoblar del guitarró. Aquesta parella bàsica encara s'ha documentat en algunes localitats valencianes, pa-

ral·lelament al Llevant mallorquí, en què per a traure la gent a ballar no són menester més instruments.

També podia acompanyar-se per altres instruments de corda, com octavilles, cítares i violins, instruments que s'encarregaven d'interpretar les diferents variants melòdiques, preludis i interludis, els quals eren diferents per a cada instrument i se superposaven, tot conformant una musicalitat molt particular de difícil transcripció en un pentagrama. Aquests instruments varen anar desapareixent a mesura que cobraven més rellevància la bandúrria i el llaut. L'associació de tots els instruments de corda esmentats formava les anomenades rondalles, rondes i sons tradicionals valencians, també acompanyades per les percussions habituals com ara la pandereta, les castanyetes, la canya badada, els ferrets... Aquest conjunt constitueix una de les agrupacions més característiques de la música popular valenciana i té els seus correlats amb les *cuadrillas* de Múrcia, sud d'Albacete i part de l'Andalusia oriental, les *rondas* aragoneses, castellanès, manxegues i de l'Alta Extremadura, les *parrandas* canàries o els sonadors menorquins.

Tot i així era possible la combinació d'instruments de corda i de vent, com encara hem pogut veure als Serrans, l'Alt Palància o Ibi, que representa el darrer estadi d'aquestes agrupacions. Hi poden aparèixer l'a-

cordió, el bombardí, l'oboè, el clarinet, el trombó, la trompeta i el fiscorn. Aquesta modalitat mixta és la que persisteix dins del cant valencià d'estil, amb la combinació de la guitarra, el guitarró, el clarinet, la trompeta i el trombó de vares, i en les rondalles que acompanyen els cantadors de jota de les terres de l'Ebre. Però hi ha moltes més manifestacions de la música popular valenciana en què hi intervenen alhora instruments de vent i de corda, com els cants de l'aurora, els *mayos*, les albaides nadalenques del nord valencià o els pastorets del sud.

Exclusivament amb instruments de vent s'ha interpretat la jota, per exemple, a Villargordo del Cabriel (Camp de Requena) com a comiat dels quintos, o a Xelva (Serrans), on són conegudes diverses jotes, un bon exemple de les quals seria l'anomenada jota *chum-chum*, que s'interpreta el dia del Corpus, o les que s'interpreten a diferents romeries del Baix Segura (Benejússer, Coix, Oriola). Cal dir que al repertori de les bandes de música han existit diverses melodies de jotes populars o arranjades, que especialment ens recorden composicions d'inspiració sarsuelística o procedents de l'Aragó.

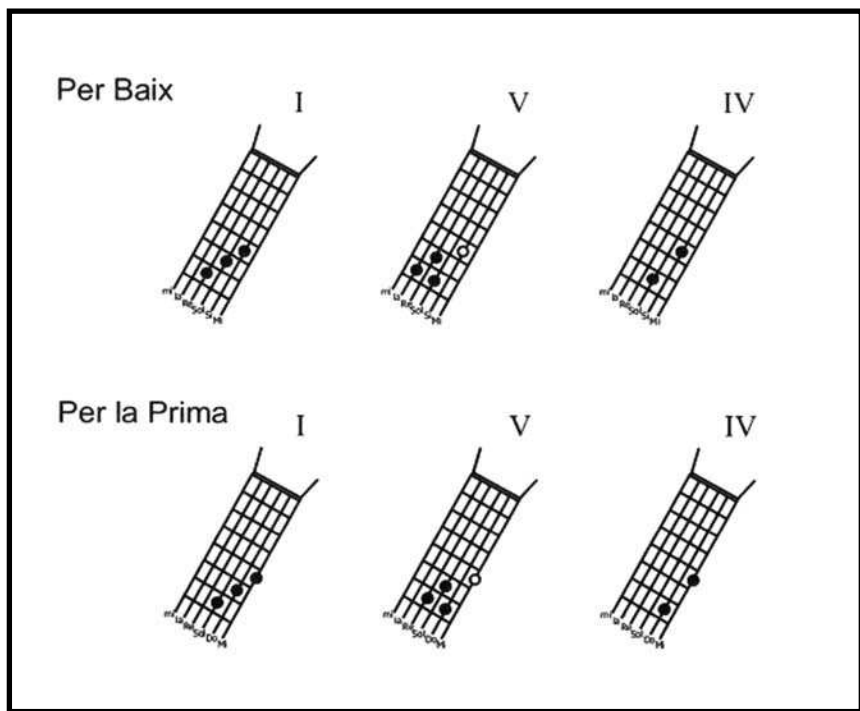
La clàssica parella de la dolçaina i el tabalet ha estat una altra de les formacions que han interpretat la jota dins del context dels balls públics valencians, com s'esdevé

també al sud d'Aragó amb els seus balls públics de plaça anomenats *reinaus* o *bailes de la plaza*, o al sud de Catalunya amb els seus respectius, coneguts com a dansades, danses, balls de coques... on des de fa ja dècades tabal i dolçaina han entrat en competència amb les bandes de música.

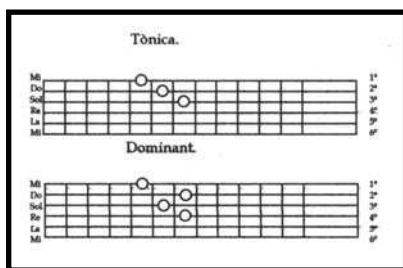
LA INTERPRETACIÓ AMB LA GUITARRA

En aquest cas la nostra classificació de la jota es fonamenta en les diferents modalitats, variants i denominacions que trobem si ens atenem a com és interpretada pels sonadors de guitarra. En aquest apartat seguim bàsicament les notes i descripcions fetes per Fermín Pardo i José Àngel Jesús-María (2001: 60-61, 447-448) i Ramell (2006: 28), així com les dades obtingudes per nosaltres mateixos en el nostre treball de camp. Hem d'aclarir prèviament que la vivacitat i riquesa terminològica d'aquest patrimoni que tot seguit analitzarem rau en la variació o variabilitat de postures o xifres com a manera, al nostre parer, d'una major diversitat harmònica a l'hora de sonar una mateixa jota. Així mateix, cal deixar constància que en les rondalles tradicionals tots els instruments de corda solien afinar-se generalment un to més baix que en l'actualitat, i fins i tot en alguns llocs, com ara a Mutxamel, dos tons més per davall del que és usual en el present. En la pràctica funcionaven, per tant, com a instruments transpositors.

La tonalitat més usual per a tocar la jota al País Valencià en la guitarra és la de La major alternant aquest acord de tònica i el de Mi setena major com a dominant. Aquests acords s'aconsegueixen amb l'afinació normal de la guitarra, però hem de tenir en compte que tradicionalment era traçant l'acord a partir del cinqué traste de la guitarra. Aquesta forma d'interpretació es coneix popularment com de l'estudiantina o per l'estudiantina, raó per la qual no és rar que en algunes poblacions la jota siga denominada estudiantina, encara que trobarem casos on aquesta posició és anomenada jota de baix (Mutxamel). A Mallorca se'n diu per enmig i a Múrcia per arriba (fig. 1).



(fig. 1): Dibuix extret de Ramell (2006: 28)



(fig. 2): L'aragonesa. Dibuix extret de Pardo i Jesús-Maria (2001: 448).



(fig. 3.): La postura de la jota de dalt segons Juan La Timotea, sonador del so de Mutxamel.

Altres afinacions, prenent com a referent l'estudiantina, serien l'aragonesa, la requintada o per la prima. Per a aquest acompanyament les cordes han d'estar afinades així: 1a Mi, 2a Do, 3a Sol, 4a Re, 5a La i la 6a Mi. Les postures són similars a les de l'estudiantina però amb la característica que hem de traslladar cap a la prima la posició dels dits, raó per la qual s'anomena per la prima. Aquestes postures (tònica i dominant) (fig. 2) corresponen harmònicament als acords de Re major i de La setena major amb la guitarra al natural, amb els quals s'aconsegueix la tonalitat de la jota de dalt, tal i com és referida a Mutxamel. O dit d'una altra manera, quan la guitarra està afinada de manera que les cordes a l'aire sonen 1a Mi, 2a Si, 3a Sol, 4a Re, 5a La i 6a Mi, l'aragonesa, la requintada o per la prima coincideixen amb la postura clàssica de la jota de Re major, coneguda també popularment com la del tres. És així que la jota més usual interpretada al nord valencià era i és la que s'adapta a l'acord de La major (tant en l'acord situat en el segon traste com l'establert a partir del cinquè, amb idèntica ressonància harmònica) si bé vam poder constatar una altra variant en Re major que els sonadors denominaven per re, jota del tres o bé aragonesa quan l'acord de la tonalitat era interpretat més a prop del claviller de la guitarra, o bé jota per la prima, si és que, una volta requintada la guitarra després d'haver pujat mig to la segona corda (és a dir, de Si a Do), interpretem l'acord a partir del cinquè traste en la primera corda. Aquesta postura s'assembla a l'estudiantina però presenta un efecte harmònic idèntic al Re major (fig. 3).

Finalment existeix un altre acompanyament que es coneix com la valenciana, el qual va ser arrelle-

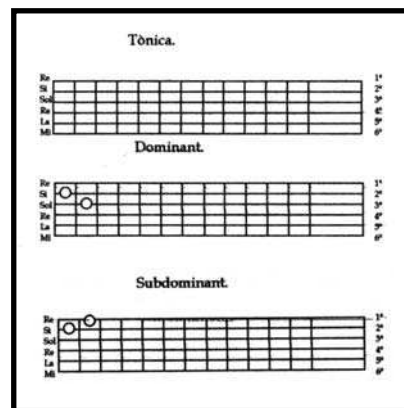
gat pels folkloristes Fermín Pardo i José Ángel Jesús-Maria en el llogaret, ara despoblat, de Villar de Olmos (Camp de Requena-Utiel) i per nosaltres mateixos a Múrcia, on podem afirmar que es dona per desapareguda. Consisteix a afinar la guitarra de manera que les cordes sonen així: 1a Re, 2a Si, 3a Sol, 4a Re 5a La i 6a Mi. És a dir, la corda primera o prima, Mi, després de baixar-li un to, apareix en el conjunt harmònic de la guitarra com Re, i amb aquesta afinació s'ateny, de forma conjunta, la tonalitat de Sol major. Curiosament per a l'acord de tònica no hi ha cap postura perquè s'aconsegueix amb les cordes a l'aire. La particularitat d'aquest últim acompanyament és que la senzillesa de les postures i l'afinació faciliten l'execució amb la guitarra de senzilles melodies que serveixen de tornades instrumentals sense que aquest instrument deixi de complir la missió d'acompanyament amb els colps i els raspits (fig. 4).

Hem d'assenyalar que, a més dels acords o possibilitats conegudes que hem ressenyat somerament, existeixen unes altres dos no menys importants l'agulleta i la liriana, que recentment documentarem a la població de la Torre de les Maçanes (Alacantí). És així que la primera des del punt de vista harmònic està íntimament lligada a l'anterior, la valenciana, ja que si aquesta darrera després del canvi de xifra resulta amb la tonalitat de Sol major i la seua dominant de Re major en 7a, l'agulleta es presenta com a tal tonalitat natural però sense necessitat de canviar el xifrat de la guitarra en la seua afinació original. A més a més, en dita correlació d'acords, Sol major i Re major en 7a, sol donar-se el cas que l'acord tònic (Sol major) siga representat amb un sol dit xafant el tercer traste de la primera corda, creant així una certa



dissonància però que enriqueix l'efecte harmònic, i que és, altrament, molt habitual en la música tradicional. Per altra banda la liriana, acaba per conformar un ric llegat musical en el gènere o pal musical de la jota puix que es caracteritza per la presència dels acords Do major com a acord tònic, i el Sol major com a acord dominant, i d'igual manera que l'anterior estil i/o forma d'interpretació, el Sol s'efectua amb un sol dit que xafa el tercer traste de la guitarra en la seua primera corda.

Sense dubte, el paradigma d'acords que sobrepassen dels límits tradicionals (La major/Mi major i Re major/La major) troben la seua explicació, en molts casos, en la relació de la música popular amb les bandes de música, on, freqüentment, la fusió d'instruments de vent i corda era un fet regular, i heus aquí el motiu de la transposició d'acords per a organitzar una determinada formació.



(fig. 4): La valenciana. Dibuix extret de Pardo i Jesús-Maria (2001: 448-9)



La postura de l'agulleta interpretada amb l'acord de Sol major amb un sol dit en el tercer traste de la corda primera i l'acord de Re major en 7a.



La postura de l'agulleta interpretada amb els acords de Sol major i Re major en 7a.



La postura de la liriana interpretada amb l'acord de Do major i Sol major amb un sol dit en el tercer traste de la primera corda.

EL BALL

Abans de descriure les diferents peculiaritats, variants i trets que defineixen la jota com a ball popular al País Valencià, cal fer una necessària introducció al context en el qual s'ha manifestat i desenvolupat aquest gènere coreogràfic-musical.

El ritual del ball

El ball a la societat tradicional era una manifestació que formava part d'un sistema de relacions humanes integrat en una manera de veure el món preindustrial. La presència del ball era habitual dins de les festivitats del calendari agrícola i litúrgic que regien la vida dels nostres avantpassats i en determinades festes públiques o privades, com ara, els aplecs, la matança del porc o les vetlades casolanes i, per descomptat, en qualsevol festivitat de l'any. D'aquí s'establien vincles entre la jovenalla i entre els habitants de diferents indrets. Era un element altament participatiu i encara no reclus en cap col·lectiu determinat. Per entendre l'abast d'aquest fenomen, pensem en el paper que representen les discoteques i els pubs a l'actualitat, i fins fa relativament poc, les places als pobles de festa major. Amb açò volem dir que el ball –en aquest



ESTILS DE JOTA	TONALITATS I POSICIONS	GRUP MUSICAL
«DE DALT», «PER LA» «EL RACONET»	La major/Mi major (amb 7a o sense) en base a l'afinació actual del 4:40.	Jota per La
«L'ESTUDIANTINA», «DE BAIX» o «PER LA»	La Major/Mi major en 7a a partir del cinquè traste de la guitarra.	Jota per La
«DE DALT», «DEL TRES», «PER RE», «LA MANDILONA» o fins i tot «L'ARAGONESA»	Re major/La major (amb 7a o sense) a partir del segon acord de la guitarra.	Jota per Re
«L'ARAGONESA», «PER LA PRIMA» o «REQUINTADA»	Re major/La major amb 7a del cinquè traste en la primera corda i després d'haver a partir pujat mig to la segona corda (de Si a Do).	Jota per Re
«L'AGULLETA»	Sol major/Re major en 7a, acords naturals on el Sol pot ser interpretat amb un sol dit en el tercer traste de la corda prima.	Jota per Sol
«LA VALENCIANA»	Sol major/Re major o Re major en 7a, tonalitat aconseguida gràcies a que la corda prima la xifrem baixant-la un to (de Mi a Re), on el Sol és tocat a l'aire.	Jota per Sol
«LA LIRIANA»	Do major/Sol major, interpretat aquest últim acord amb un sol dit en el tercer traste de la primera corda.	Jota per Do



Ballada a Benafigos. S'hi pot observar la disposició en rogle dels balladors, i la postura diferent d'hòmens i de dones.

cas, concretament la jota—, com a manifestació d'un context cultural ben determinat, té una significació molt específica, que té poc a veure amb el sentit que se li haja pogut conferir si s'ha tret de context per a un altre ús, com l'exhibició folklòrica o l'exaltació patriòtica, posem per cas. I així mateix, a l'entorn seu hi havia tot un codi de maneres de desenvolupar-se la festa, i d'actuar els seus participants, que considerem molt interessant com a tema d'estudi (per a més informació, remetem, per exemple, als treballs que s'han dut a terme a la zona de Múrcia i la comarca almerienca de Los Vélez: Luna 1992, Tomás 2008).

Per la nostra part, la vigència del ball popular està en un estadi de reculament més avançat i les dades que se'n poden obtindre són més aïna escasses, tot i que en gran part coincideixen amb l'observat en les zones abans esmentades. La majoria d'informació s'ha obtingut de l'observació directa de ballades populars del nord valencià, (principalment d'Atzeneta del Maestrat), del treball de camp realitzat a tot el sud del país, així com de determinats treballs costumistes o folklòrics.

A la societat tradicional el ball sorgia espontàniament. Qualsevol pretext era bo per a fer ball. Era motivat, bé per una festivitat local o comarcal, bé per una iniciativa de caràcter privat organitzada de ma-

nera informal (festa familiar, reunió d'amics). De viva veu s'escampava la notícia de la celebració d'un ball en una determinada data i lloc, encara que podia anunciar-se en alguns casos. Per exemple a Pinos (en terme de Benissa, Marina Alta), un exemple d'hàbitat rural muntanyenc dispers, s'avisava el començ del ball amb un parell de cornades.

Per referir-nos a un exemple concret del ritual de ballar, exposarem l'observat a Atzeneta del Maestrat (Alcalatén) en els darrers quinze anys. Aquí, com és habitual al nord valencià, aquest tipus de reunions festives s'anomenen bureo. En aquesta localitat hi ha el costum de reunir-se el dissabte al vespre al local de la Llar dels Jubilats. S'hi donen cita no només habitants d'aquest poble, sinó antics masovers de la contornada. Els músics se situen a un angle de la sala, formant un rogle. L'espai destinat al ball queda perfectament delimitat entre els músics i la resta d'assistents, balladors o no. El ball té una durada indefinida, depenent de la concurrència o de la predisposició dels sonadors; encara que normalment acaba a la matinada. El ball s'inicia sense un avís explícit. En començar els músics a tocar, les parelles ixen espontàniament i en un nombre indeterminat. Els conceptes d'espectador i d'artista no existeixen: la finalitat és sobretot lúdica. Tothom

pot ballar amb tothom; encara que els matrimonis ixen junts. Si una dona casada és demanada per un altre home per a ballar, la proposició s'accepta per cortesia. Tanmateix, davant la majoritària presència de dones balladores, aquests costums es van diluint. Els balladors es col·loquen seguint l'estructura de rogle, que és la més habitual al nord valencià. En aquesta disposició els hòmens muden de parella a cada cançó. Cal dir que si es vol adoptar una altra estructura, se sol aparaular abans d'eixir. Mai no és la dona la qui pren la iniciativa d'eixir a ballar, sinó l'home. Però, com ja hem apuntat, la dona marca les mudances que s'executen en el ball, que poden ser repetitives, aleatòries o sotmeses a la fusió de diferents passades (hi ha alguna excepció en aquest sentit, per exemple, al terme de Culla, on són els hòmens qui ho fan). La balladora sol proposar en principi passades de fàcil execució, perquè qualsevol ballador les puga seguir sense dificultat; però a vegades, quan ha observat que el ballador se'n surt bé, apuja el nivell de complexitat de les passades. Els balladors comencen a ballar quan senten la primera cançó, ningú ho fa mentre sona el prelude instrumental. Cada parella se centra únicament i exclusiva en les passades que descabdella, sense parar atenció al que fa la resta.

Un altre costum observat, però ja en franca decadència, era el fet de reservar parella una volta s'havia eixit a ballar. Quan acaba una peça en concret, el ballador pega una palmadeta al muscle de la balladora amb qui vol ballar a la següent peça. Com s'ha assenyalat també a Vélez Rubio, a Almeria (Tomás 2008: 74), aquest és l'únic moment en què es produeix un contacte entre els balladors; cal dir que a Atzeneta no s'han introduït els balls agarrats de la darrera etapa de la tradició. El repertori que es balla al llarg de la vetlada depèn de la voluntat dels músics, si no és per una petició molt concreta d'algú altre. A diferència d'altres contrades, no hem observat que s'acompanye amb crits laudatoris o festius l'acte de ballar; sí potser algun comentari amable destacant les qualitats de bon ballador al final en acabar.

Pel que fa al sud, les dades obtingudes provenen, més que de l'experiència directa del ball tradicional conservat en el seu marc originari, de l'enquesta amb testimonis directes o indirectes i de la bibliografia. En aquesta zona generalment el ball tradicional no ha arribat fins a l'actualitat, sinó que s'ha anat esvaint al llarg del segle passat. Els testimonis solen remetre's a fets que tenien plena vigència sobretot fins al primer terç del segle XX. Les excepcions, com veurem, solen documentar-se a les zones més rurals, especialment en masos o llogarets, en el si de determinades famílies o al recer de festes molt concretes. En

general, les dades solen coincidir amb l'observat a les comarques septentrionals, amb certs matisos particulars de tipus local o comarcal. Com ara, pel que fa a les reunions festives que tenien com a finalitat el ball, el folklorista Francesc Martínez ens descriu la seua experiència a Altea, conegudes com a *sareu* (terme local derivat de sarau i equivalent al nordvalencià bureo), que ens remet a altres possibles denominacions que hem sentit arreu, com fer bulla, pegar una brialada... (Martínez, III: 159-165). La ballada tenia lloc immediatament després de sopar a la casa d'una xica fadrina, que coneixia que els músics amics acudirien a sa casa i havia avisat les seues amigues. Aquelles es presenten abillades amb un vestit de mitja festa. És interessant la disposició dels assistents, que reproduïm actualitzant-ne la grafia:

Els pares i les persones graves s'assenten vora la llar, a on xarren i de quan en quan rotllen cigarro, casi sense fer cas de músics i balladors. A continuació, les mares i dones casades [...]. Segueixen les fadrines, totes ben juntetes, i després, els tocadors, ben espaiats per no estorbar-se al tocar els instruments i mig encarats uns ab altres. I tot seguit, casi amontonats, ja que alguns ocupen dos una cadira, i traent el cap d'aquí per amunt del muscle de l'atre, estirant el coll i avançant aquell per a acurtar distància ab les xiques, que dialoguen totes ab tots. (Martínez, III: 160)

Per a traure a ballar, la iniciativa és també exclusiva dels hòmens, a través de fórmules en què es mescla la formalitat i l'humor. Com ara, a Altea per a treure la balladora es deia: «Vosté em farà un favor?», o amb la variant de tu, i en acabant el ball es donaven les gràcies. De la mateixa comarca de la Marina, Adolf Salvà arreplega a Tàrbena, una fórmula similar («¿Xica, tu te la vols *emburquillar* amb mi?»), amb la seua rèplica per part de la balladora («Per *emburquillar* està»), també amb una evident càrrega irònica (Salvà 1988: 228). Cal saber les connotacions de la paraula antiga *emburquillar*, que segons els testimonis significava 'apanyar una cosa'. Aquests exemples deuen ser casos particulars o arcaics; tanmateix, pel que hem sentit, la fórmula d'invitació solia ser més directa, o fins i tot, un simple gest, amb el dit o amb l'ull.

La vetlada tenia lloc amb una alternança de tocades i de descansades que permetien la conversació de la jovenalla i l'afinació dels instruments. La durada de les peces era indefinida, els músics solien aturar-se «quan ja les fadrines, amb ses galtes rogetes i els foradets del nas oberts, demostren un poc de fatiga». Solia donar-se la possibilitat que alguna parella més balladora volguera quedar-se a ballar més temps, davant de la retirada general i així lluir-se amb passades que ells coneixien exclusivament. La tocada finalitzava llavors quan ja aquests estaven cansats.

Pel que fa a les relacions entre colles diferents de jóvens, Martínez assenjala que en ocasions podia entrar una guitarrada (o ronda de fadrins) que anava pel carrer a la casa on es feia el sarau, potser per visita, potser com a desafiament. El costum establert era que havien de deixar de sonar els instruments en entrar a casa, si no, la seua actitud era entesa com a provocació i es movia un enfrontament. El mateix succeïa quan s'encontraven dues colles voltant amb la guitarra: en entrar una colla per un carrer en què ja pujava una altra, la que entrava havia de parar de tocar (Martínez, III: 165, 170).

D'altres poblacions, com Tàrbena, hem conegut altres detalls vigents en els balls antics. Per exemple, sabem que existia el costum de «desfer balls», a càrrec de fadrins que



Ballant la jota a Tàrbena, cap els anys 1960.

no havien sigut convidats a una determinada festa i es consideraven humiliats. Una pràctica molt habitual per a destorbar els balladors era de «posar viron», o siga, d'introduir a la casa furtivament un pot amb brases i pebreres coentes damunt, perquè amb la molèstia del fum, que és sufocant, hagueren d'abandonar la casa els assistents. Es tractava d'un costum establert, considerat com una broma pesada. Així mateix, ens han parlat de com estava de mal vist donar carabassa, per poca ànsia que es tinguera de ballar amb un determinat xic. Les jòvens estaven quasi obligades d'acceptar els balladors que les volien traure, si no, podien ser afrontades. Així, entre alguns jòvens va ser usual durant el primer terç del segle XX la pràctica d'embrutar amb femta la porta de la xica que havia rebutjat el ballador. Paral·lelament, a la Vall d'Alguar (Marina Alta) ens digueren que existia el costum següent: quan una xica havia donat carabassa, l'arroglaven els amics del rebutjat quan tornava a casa i la pixaven. Així mateix, són interessants determinats elements que ens parlen d'un codi simbòlic en el ball. Com ara, quan una balladora volia fer entendre que estava cansada i que no tenia més ganes de ballar, s'asseia i alçava un poc la falda per mostrar una mica les calces (mitges, volem dir). O el fet que ballar tres voltes seguides amb un mateix ballador significava que l'acceptaves com a festejador.

A la redolada dels masos comprsos entre Xixona, la Torre de les Maçanes i Rellu, els costums tampoc no diferien del que hem observat. Els informants recorden que l'ocasió per moure ballades solien ser generalment celebracions de tipus familiar, com ara onomàstiques, batejos o simplement reunions perquè els jòvens es conegueren, o a l'entorn de la festa d'una ermita, com ara, la de la Roqueta. No importava la distància en què es trobava el mas, la jove-nalla podia tardar moltes hores a peu fins a arribar-hi. Per a mantenir el decor, era costum que les mares acompanyaren les seues filles. Les vetlades solien durar fins ben tard, fins i tot, quan clarejava el dia. Els músics es col·locaven en rogle, prop de la llar. Com en altres contrades, aquestes reunions festives no tenien

com a única finalitat el ball, els assistents també tenien temps per a conversar, per a moure gresca amb jocs —cal entendre aquestos com a 'manifestacions parateatralment festives' anomenades jocs de pallissa al Vinalopó, i conegudes a Mallorca i Múrcia com a jocs de matances i *juegos de cuadro* respectivament—, xances més o menys molestes (del tipus de traure vinagre en comptes de vi, o sal en lloc de sucre per als bunyols, o d'amagar un fil dins d'un bunyol) i altres moltes expansions de bon humor. Pel que fa al ball, els informants assenyalen que una simple mirada bastava per traure a ballar amb la dona elegida.

L'estil popular. Esquemes coreogràfics

Al llarg del país la jota es presenta com un ball d'interpretació lliure, espontani i d'aprenentatge clarament mimètic. Podem deduir a partir del treball de camp realitzat a àmplies zones del país que existia un segell personal en el fet de ballar, que no té res a veure amb el llenguatge uniformitzador de les escoles de ball (com veurem a l'apartat següent) de qualsevol temps. Amb tot i això, s'observa una diferenciació genèrica a l'hora de ballar. En la dona recau la direcció de l'execució del ball; en concret, en la llibertat a l'hora de triar les passades. L'home resta en un paper aparentment secundari, tot i que la seua figura no se cenyeix a seguir mimèticament la balladora, sinó que es planteja un diàleg interpretatiu amb una finalitat lúdica, molt obert al joc de la seducció o al lluïment personal. Cal dir en contrapartida que l'home sol adoptar una postura més desinhibida i expansiva, d'acord amb el seu rol tradicional en la societat, que contrasta amb la imatge femenina, més mesurada, centrada en la plasticitat i el decor. Una mostra d'aquest contrast s'observa en la posició dels braços, més elevada en el cas dels hòmens, o en determinats detalls més localitzats, com ara l'ús exclusiu de les postisses (o siga, les castanyetes) per als hòmens a la Marina. Aquest contrast de gènere es fa més evident en el context dels balls públics tradicionals de dolçaina i tabal (i banda), anomenats majoritàriament (ball de) les danses, ball de plaça o ball rodant al llarg del país, i, pel que fa al ball tradicional, més al nord que al sud.

Els exemples de casos més extrems en aquesta oposició pel que fa al gènere es poden trobar, per exemple, pel que fa al ball, a les comarques septentrionals valencianes, i pel que fa a la dansa, en determinades localitats del sud com Xaló (Marina Alta). La dona presenta aquí una figura molt hieràtica, amb els braços abaixats i amb la mirada no adreçada als ulls del ballador; l'home eleva els braços i és més lleuger en els moviments.

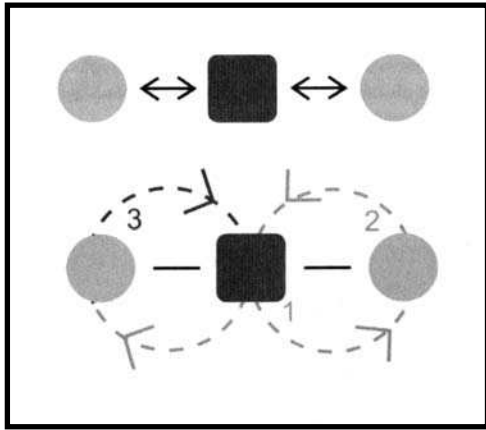
La coreografia del ball està basada en la parella (a Montfort en diuen *baile de dos*). Home i dona es col·loquen lliurement, l'un enfront de l'altre. La dona, comanda el ball des d'un inici i tria les passades quan el cantador intervé en el cant. En sonar les tornades, ja siguen cantades o no, les possibilitats són diverses: trobem el simple valseig, l'arrossegat, «fer el peuet», moviments de translació dels balladors diferents, etc.

Aquest esquema és el més habitual (també a les Balears i a Catalunya, on quasi bé és exclusiu), tanmateix n'hi d'altres de més complexos o elaborats, on aquesta dualitat queda diluïda. Casualment aquestos esquemes coreogràfics solen coincidir en els dos extrems del país, que resten en contraposició amb la zona central com a àrea més conservadora, tal com han observat diversos investigadors. Així doncs, les variants documentades pel que fa a la coreografia són múltiples:

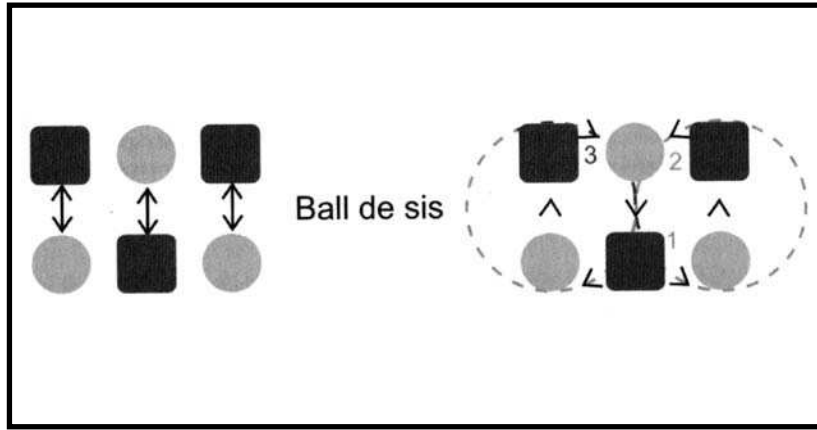
a) Ball de tres.

És executat per un home i dues dones o a l'inrevés. És una modalitat de lluïment. Els balladors en determinats moments descriuen una figura semblant a un vuit. Generalment el ballador restava al mig i era l'encarregat de marcar les mudances. Aquesta estructura està documentada tant al nord del país com al sud (concretament al Maestrat, l'Alcalatén, la Marina, l'Alacantí i la vall del Vinalopó). És coneguda al sud de Catalunya (per exemple a Ulldecona) i a Múrcia, on es coneix amb el qualificatiu de *zanganear*. La constatem també però aplicada a l'u o malaguenya, en el cas del «fandango d'a tres» de l'escola de ball de Xàtiva, en alguns fandangos encadenats amb jota (com ara a Torralba del Pinar, Alt Millars) i al ball de la bolangera a Mallorca.

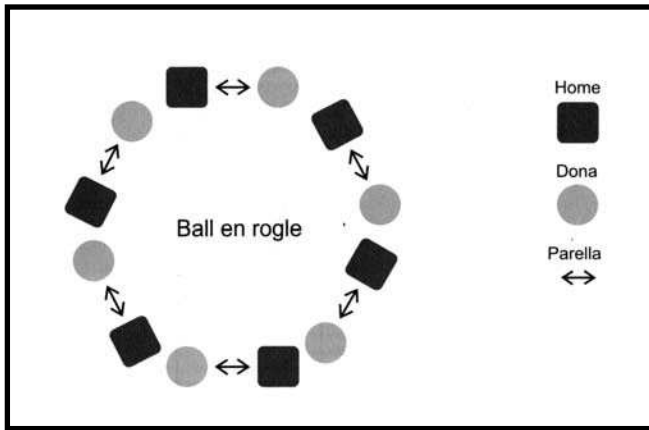




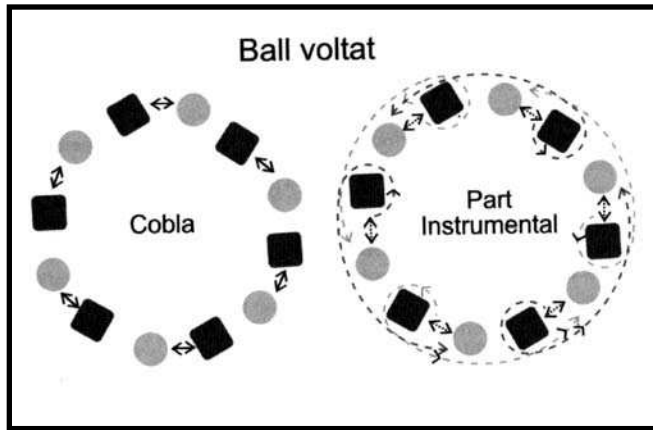
Ball de Tres.
Dibuix extret de Ramell (2006:XX)



Ball de Sis.
Dibuix extret de Ramell (200X:30)



Ball voltat o en rogle.
Dibuix extret de Ramell (2006:36)



Ball voltat
Dibuix extret de Ramell (2006:38)

b) Ball de sis.

És executat per tres parelles de balladors, distribuïts en filera i encarats. Segons els testimonis, existien variants d'aquesta modalitat en què es feia participar un nombre major de parelles (quatre, sis). Igualment com el ball de tres, els balladors executen una cadena en les tornades de la jota i recuperen la posició de fila en el moment que es canta la cobla tot i que no necessàriament tornen al seu lloc original sinó que se situen en el lloc més pròxim a la seua posició en aqueix moment. Era la modalitat de jota més escampada en el Camp d'Alacant, i també coneguda en altres zones com Énguera (segons ens informà Antoni Guzmán), o més al nord, com l'Alcalatén i el Maestrat, lligada normalment aquí amb el fandango i a voltes amb la seguidilla, com encara ocorre al Maestrat de Terol (Puertomingalvo, Mosquerola) i com possiblement degué fer-se a les terres catalanes de l'Ebre, segons deduïm pel ritme i trets de l'anomenat fandango de Tortosa que tot i interpretar-se

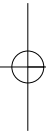
amb dolçaina i tabal, guarda moltíssima similitud amb els fandangos esmentats.

c) Ball voltat o en rogle.

Els balladors adopten una disposició en rogle, amb les parelles encarades. En aquesta modalitat els hòmens muden de parella en el moment que s'interpreten les cançons de la jota (depenent de la zona la dona canvia de posició també o no). En la part instrumental (o tornada cantada) les parelles simplement valsen l'un enfront de l'altre, fan voltes o arrosseguen els peus amb la coneguda mudança d'arrossegat o «escampar la cendra». Es tracta de la forma més clàssica de ballar la jota al nord del riu Xúquer. És el cas del Camp de Requena (al llogaret de la Portera, en deien *jota hurtada*), els Serrans, l'Alt Palància, l'Alt Millars, la Plana, el Maestrat i els Ports, on també sol formar part de la trilogia composta per seguidilla, jota i fandango, i en alguns balls de plaça del Camp de Morvedre. Al sud apareix aquest esquema més escadusserament; l'hem pogut constatar

a Alacant (com a variant escolaritzada anomenada jota redona) i a Biar (Alcoià), on es coneix com a jota rodà. En canvi la simple estructura o disposició en rogle també és coneguda en les variants de malaunya dites ball de la safanòria i ball pla (no s'ha de confondre aquesta denominació amb la que fa també referència al ball públic tradicional valencià de dolçaina i tabal –o banda de música– del nord del país), característics de la Foia de Castalla i la Vall de Xixona.

L'estructura en rogle es coneix com ball voltat a Vilafranca del Maestrat, on presenta certes peculiaritats a l'hora de fer el canvi de parella. Hòmens i dones es col·loquen fent un rogle i ballen la primera cançó. En començar l'interludi fan mitja volta, d'esquenes al ballador inicial, i ballen amb el ballador de darrere. Quan el cantador inicia la següent cobla la dona torna a canviar de sentit i fa mitja volta amb el ballador amb qui ha fet l'interludi, passa al costat del ballador inicial i es queda fent la passadeta amb el següent. L'home no canvia de lloc,



simplement acompanya la dona en els girs (Ramell 2006:38).

Variants. A Lludient, Zucaina i el Castell de Vilamalefa (Alt Millars) l'esquema en rogle és l'únic que existeix per a ballar la jota, el fandango i la seguidilla, però les diferències amb altres zones és que aquí les posicions de l'home i de la dona estan canviades. És a dir, els hòmens es posen en sentit contrari a les agulles del rellotge i les dones en sentit horari, així al mudar de parella la dona passa per dins i l'home per fora del rogle.

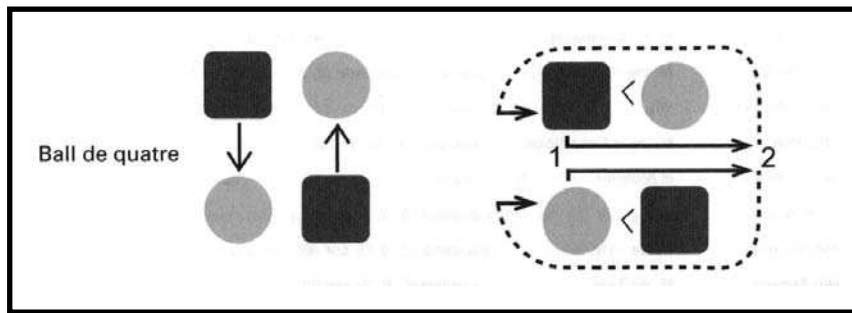
d) Ball de quatre.

Hi participen dues parelles de balladors encarats i formant un quadro. S'ha documentat al Maestrat, el Camp de Túria, la Vall d'Albaida, la Marina, l'Alcoià i la vall del Vinalopó, i així mateix a Mallorca, on en diuen «ballar de quatre». Es documenta en altres balls valencians com les seguidilles, el bolero, els fandangos (els de cobla partida, no les malaguenyes que també poden rebre aquest apel·latiu) i la seua variant anomenada balls de quatre. També es constata en les parrandes de Múrcia i Almeria i les ises i folies canàries. No debades en algunes contrades del sud valencià, com ara a la Marina, veiem aquest esquema especialment en l'estructura de seguidilles-jota.

Variants. A Vilafranca del Maestrat les dones se situen en diagonal i els hòmens de front. Les pasadetes de la cançó es fan amb la parella inicial i als interludis giren un quart de volta i ballen amb l'altre ballador. Quan es canta una cobla tornen a girar per a ballar amb el ballador inicial. D'aquesta manera en la cançó es balla sempre amb el mateix ballador i en les tornades amb el del costat. Així ocorre també amb la pedreguera, coneguda al terme de Benissa. Al terme d'Atzeneta del Maestrat n'hi ha una variant en què els balladors, disposats també en quadro, fan una evolució semblant a la del ball del canó (*vegeu més avant*) en la part de l'interludi. A la ciutat d'Alacant existia la modalitat de jota en quadro amb un ball de quadre acompanyat d'una tercera parella, o fins i tot amb dos quadres, és a dir, quatre parelles.

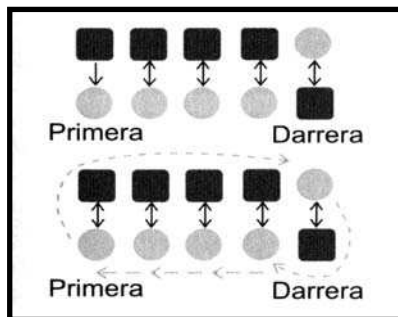
e) Ball del canut o del canó.

Es tracta d'una jota en fileres en què el nombre de parelles pot ser



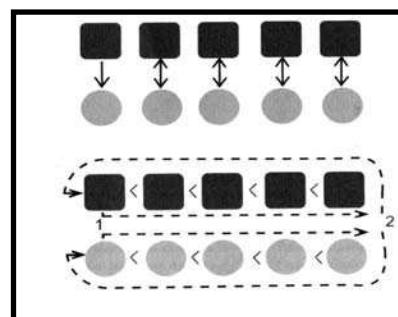
Ball del Quatre.

Dibuix extret de Ramell (2006: 43)



Ball del Canut.

Dibuix extret de Ramell (2006: 35)



Ball del Canut.

Dibuix extret de Ramell (2006: 31)

indefinit. Els hòmens i les dones es col·loquen en dos fileres encarats. En la primera modalitat, mentre sonen les variacions instrumentals la parella d'un dels extrems passa pel corredor que formen la resta de parelles, a la qual segueixen tots els balladors en parella, que sempre mantenen l'ordre de les fileres. Aquesta estructura de fileres popular del Maestrat valencià, la retrobem curiosament també en el ball de les danses de la ciutat d'Alacant (on s'anomena «l'ara passes tu»).

Variants. A Atzeneta del Maestrat també es coneix una altra variant, més moderna, on les parelles tenen un orde establert, i així la primera parella és la que sempre comença l'evolució i, en conseqüència, sempre ixen del mateix costat. A més a més esta parella és la que marca la passada que els altres han de seguir. A Culla hi ha l'estructura anomenada «en reng» que és usada per a ballar la jota i el fandango enllaçats. Els hòmens es posen a un costat excepte el darrer, que està encarat als altres, i les dones se situen enfront. Per fer els canvis de parella, en començar la cançó, les dones avancen un lloc. La dona que ocupava el primer lloc marxa per darrere de la filera o renglera d'hòmens per ocupar el darrer lloc, on l'espera el ballador que està situat al darrere.

Aquesta mateixa possibilitat l'hem observada a les folies d'Ibi i a les danses de Callosa d'en Sarrià.

L'esquema de la cadena de les danses també s'ha propagat a l'hora de ballar la jota, com s'ha comprovat en determinades poblacions de la Marina, amb una estructura de dues o de tres parelles.

f) La possibilitat d'agarrar-se les parelles.

Tot i tractar-se d'un ball solt els balladors s'agafen en certs moments. Es tracta d'una clara influència dels balls agarrats de la primèria del segle XX, que també va atènyer el ball de l'u o malaguenya, com hem vist al sud valencià i la regió de Múrcia o als vals-jota del Pirineu. Algunes peces del repertori dels grups de danses presenten aquesta modalitat: la jota dels carrers (Ibi) o la jota del castellut (Castalla).

L'escolarització del ball popular

En general, un estudi exhaustiu de l'academització d'aquesta manifestació del folklore seria una mampresa força complexa. Aquest procés va afectar des d'un origen uns altres gèneres, i no fou precisament el de la jota, que finalment seria el darrer a escolaritzar-se. El País Valencià posseïa una tradició autòctona de ball bolero o escolaritzat, conegut

com a ball de comptes, almenys des de mitjans del segle XIX, que va assolir un gran prestigi en àmplies zones. Era de destacar Xàtiva (Coster) com a focus difusor d'aquest tipus de ball, el qual tenia com a principals manifestacions el bolero i l'u o malaguenya.

Tanmateix per documentar els primers artífexs de l'escolarització de la jota hauríem de remuntar-nos a la darrerria del segle XIX. En aquesta època, trobem un context en què la societat industrial començava d'arraconar tots aquells usos i costums de les classes populars que serien potenciats pel costumisme. Aquest moviment nascut amb el Romanticisme es manifestà a través de les arts plàstiques i de la literatura i, com era d'esperar, també abastaria la música i el ball popular. Fou en el període de la segona restauració borbònica (1874-1931) quan aparegueren els anomenats quadros de balls populars valencians –coneguts com a rondalles en algunes zones del país–, que en gran part eren hereus de la tradició local del ball de comptes. Aquestes agrupacions, reelaboraren diversos gèneres musicals populars, entre els quals hi havia la jota, i els infongueren un estil acadèmic, pel que fa a la interpretació musical i coreogràfica. Per primera volta feren servir una indumentària considerada identificativa o «típica». Els mestres de ball que els dirigien tenien un bagatge musical molt ampli, ja que eren coneixedors

de les tècniques del ballet clàssic, del vals sarsuelesc i del ball de comptes autòcton. Com que la finalitat dels quadros era fonamentalment artística, els balladors assajaven les coreografies seguint un ordre pre-establert, no aprenien les passades de manera mimètica i aleatòria com succeeix en el ball tradicional i, a l'hora d'executar-les, mantenien una postura hieràtica en la col·locació dels braços i l'esquena. L'esquema coreogràfic s'enriquia amb cabrioles, adornaments i postures prefixades que feien que el ball esdevinguera artíficiós i complex. Podríem dir en el cas que ens ocupa, que la jota es fossilitza aleshores i es torna per primera vegada una peça de repertori tancada de principi a fi, batejada amb un nom singularitzador. Musicalment per enriquir el gènere s'introduïren melodies de procedència culta, provinents del gènere de la sarsuela o de l'òpera. A mode d'exemple, podríem esmentar peces com la «Jota estudiantina», que ens ha arribat del quadro dirigit pel mestre Porta a València, o la «Jota Amante Cordero», de l'escola del mestre Richard de la Llosa de Ranés (Coster).

La posterior aparició dels grups de Coros y Danzas de la Sección Femenina en la Dictadura perpetuaren aquesta línia de sobreposar la vessant estètica sobre l'etnogràfica. Tot i que nasqueren amb la intenció de recuperar el folklore popular a través de campanyes de recerca so-

bre les fonts orals, entrevistant balladors i sonadors populars, el resultat restava musicalment i coreogràficament distanciat dels esquemes de les fonts originals: la raó calia buscar-la en la nova finalitat que adquireix la música popular i en el marc en què es va conrear. Els concursos i espectacles que promovia la Sección Femenina varen propagar un corrent de competició que tingué unes conseqüències molt importants, com veurem. En primer lloc, calia tenir en compte que els balls s'havien d'ajustar a una estricta normativa de concurs. Aquest condicionament feia que les peces tingueren una durada limitada i que foren prèviament assajades de manera metòdica i molt sistematitzada. Per tant, ja no podem considerar balls el que fan aquestes associacions sinó danses, tal com també succeïa amb les peces del repertori dels quadros de ball de l'època anterior.

Aquest anquilosament va afectar tant la manera de sonar com de ballar. Els músics d'aquest grups aprenien peces de repertori identificables pels usuaris, que eren arrançades, contràriament a la tradició dels sonadors populars. Tot i que en un principi pogueren fer servir músics de la tradició autòctona, aquests s'hagueren d'adaptar finalment als nous paràmetres. Les noves maneres de tocar eren alienes a les antigues: aparegueren afinacions academicistes i va desaparèixer el raspeig, el colpeig i el requintament de la guitarra. Amb el nou llenguatge musical academitzant, s'arraconaren instruments com el guitarro o el violí i se simplificaren les variants instrumentals i els ornaments dels instruments de pua. Tot açò afectà també la interpretació vocal: ja no podia ser lliure, es reglava el moment d'entrada del cant en un punt establert i la riquesa dels registres vocàlics es va abandonar a favor d'un cant fixat i uniformitzat. Aparegué llavors la figura dels *coros*, que solien acaparar les tornades vocals i intervenien simultàniament amb la veu solista. Pel que fa a les cançons, contràriament a la possibilitat de triar lliurement del fons poètic popular les cançons o cobles que es cantaven en cada moment, en aquest nou model es fixaren per a cada peça de repertori unes lletres i tornades fixes per a totes les interpretacions. És clar que hi hagué una



El grup de Coros y Danzas de Xixona ballant una jota (Bernabeu 1984: 263).

predilecció per les de temàtica més innòcua, amb referències tòpiques, geogràfiques i religioses, i se censuraven les d'una temàtica o un to contraris a la moral establida pel nou règim. Solien ser quatre o cinc les cobles que formaven cada peça de ball i en ocasions s'ometia la tradicional cançó de despedida. El resultat final va ser convertir un cant espontani en un tema o cançó definida i identificable (per a més informació, en aquest sentit, remetem a la valuosa i clarificadora descripció feta pel folklorista menorquí Deseado Mercadal (1979: 33-35) sobre aquest procés d'alteració de la jota).

Quant a la coreografia, va haver-hi una preferència per les mudances més originals, amb la intenció de singularitzar cada peça de repertori. Les passades s'interpretaven en igual successió, cosa que en facilitava l'aprenentatge. Així mateix, es buscava un efecte més plàstic amb la col·locació dels balladors en diverses disposicions (com ara files, cercles, aspes...), sovint alienes a les distribucions usuals en el ball solt tradicional. El resultat donava a entendre que cada població ballava i cantava –i no cal dir, vestia– d'una manera diferenciada de la resta; idea completament falsa, com demostra qualsevol treball de camp. Un índex d'aquest procés singularitzador era de batejar una determinada peça amb un gentilici o apel·latiu, necessitat motivada per distingir les cada vegada més nombroses peces de repertori dels grups (per exemple, la «Jota d'Alfarb», la «Jota del castellut», la «Jota maja»...).

Un altre aspecte sorgit d'aquest context va ser la creació de peces noves, muntades musicalment i coreogràfica per les agrupacions locals. Les fonts musicals podien ser, bé la mateixa tradició popular, bé aportacions de la música culta. És el cas, per exemple, de la «Jota de Banyeres», de la «Jota colivenca», del «Baile de tres de Villena», o del «Fandango d'Onil». Amb tot el que s'ha vist, s'entén que en aquest moment apareguera l'etiqueta de *bailes regionales*.

En aquest sentit, el model difós pels Coros y Danzas no s'estroncà del tot en arribar la Democràcia, i de fet el propòsit dels nous grups de danses continuà abocant-se a l'espectacle, fins i tot, d'una manera

encara més palesa que abans. Tot i que en alguns casos van fer incursions en el camp de la restauració de balls i danses tradicionals (i molt encertadament en el de la indumentària popular del segle XVIII i XIX) amb la finalitat d'augmentar el repertori, l'obtingut continuava lluny dels esquemes genuïns. Tingueren llavors molta acceptació els muntatges teatralitzats en què les peces de música i ball populars s'emmarcaven dins d'un guió. L'interès per aconseguir una major qualitat estètica els dugué a una nova artificiositat, fins a extrems de complexitat en la interpretació coreogràfica i musical i un pronunciat amanerament en el ball. Gradualment prevalgueren els gèneres escolaritzats –boleros, valencianes, peces de ball de comptes en general– sobre els populars; tot i que aquests darrers, com hem assenyalat abans, ja no diferien dels anteriors quant a la manera d'executar-los. D'acord a un context de redreçament de la tradició popular, es va donar preferència a les cançons tradicionals que s'expressaven en valencià, encara que aquesta pruija positiva podia arribar als extrems de traduir cobles originàriament en castellà o d'introduir-ne de creades per poetes cultes. Igualment, alguns d'aquests grups han continuat practicant el muntatge de noves peces de ball, també batejades amb un gentilici identificador. S'han aprofitat cançons i tornades populars o melodies d'altres gèneres per crear balls. Uns bons exemples podrien ser la «Jota nova de Montcada», la «Jota de Benimodo», la «Jota de les Ventas de Moixent», la «Jota de Petrer» o la «Jota de Sant Joan d'Alacant».

En paraules dels folkloristes Fermín Pardo i J. A. Jesús-María (2001: 106-107) «els grups de danses actuals [...] han mantingut la normativa d'excessiva estructura, ordre i uniformisme imposats des de la fi del segle XIX i que constrenyen i ofeguen la lliure i espontània expressió de l'autèntic ball popular tradicional a les nostres comarques». És així com el ball ha continuat ajustant-se a finalitats estètiques, plàstiques i competitives, i ha perdut el seu sentit primigeni. Així doncs, contràriament a la amplitud de la tradició popular, l'influx de l'escolarització, en el cas de la jota, ha reduït la riquesa d'esquemes coreogràfics a un únic model en què els

balladors adopten una posició en filera i executen les mateixes passades seguint un mateix ordre.

VARIANTS I RITMES SIMILARS

Es troben altres gèneres musicals que s'inclouen dins de la jota, bé perquè han patit un procés d'ajotament, bé perquè presenten una vinculació rítmica amb el gènere. En el primer cas hem de parlar de l'arenilla. La seua estructura consta d'una cançó de jota i tres tornades. Es ballava en rogle abans d'interpretar-se la seguidilla. És pròpia del Maestrat. Vegem-ne una variant de Culla:

Ja sé que t'has enutjat,
ai! perquè hai cantat seguidilles,
ai! ara cantaré una jota,
ai! i tres coples d'arenilles.
Are, arenilla, tu padre esta en Francia,
are, arenilla, tu madre también,
are, arenilla t'ha escrito una carta,
are, arenilla con tinta y papel.
Tengo el uno y el dos, tengo el tres,
tengo el cuatro y el cinco y el seis,
tengo el siete y el ocho y el nueve,
tengo sotas, caballos y reyes.
Dale, dale, dale chiquilla con garbo,
dale, dale, dale chiquilla valor,
y va rematando esta tonadilla,
se acabó, se acabó, se acabó.

El *baile de la carrasquilla* presenta també un ritme ajotat. Està estès per tot Espanya i així mateix al País Valencià i en castellà, on rep també moltes denominacions com «carraspera», «carrasquenya», «carrasqueta»... Es presenta com a ball independent en la majoria de poblacions valencianes, i sobretot com una cançó de joc infantil sense acompanyament instrumental. A la zona del Maestrat s'uneix a la jota i funciona com una tornada cantada en què els balladors, disposats en dues rengleres o en rogle, valsen i executen els diferents moviments que dicta la cançó (agenollar-se, voltar, abraçar-se). La lletra de la versió de la carraspera de Benafigos (Alcalatén) diu així:

Y es el baile de la carraspera
es un baile muy desimulado,
que poniendo la rodilla en tierra
este baile se queda parado.
Y a la vuelta, la vuelta, Martina,
que a mi pueblo así no se estila,
que se estila de espaldas de espaldas,
y a la señorita mene a la saya,
y a la señorita mene los brazos,
y a la media vuelta besitos y abrazos.

Altres exemples de cançons de ball castellaneres arrelades a casa serien la geringonza del fraile o el baile del pingajo. Es tracta de balls espontanis en què es fomenta la participació i on l'execució és molt senzilla, a base de postures dictades pel text cantat, amb molta desimboltura. El primer, profusament documentat en versions infantils o d'adolescents. El segon està més escassament documen-

go i seguidilla) a les comarques valencianes del nord del riu Túria i Maestrat aragonés, la localitzem igualment en aquesta àrea com a part de les seguidilles, tal com ocorre a Llucena (Alcalatén) i Llundient, Zucaina (Alt Millars), però també al sud (com ara a Altea, Tàrbena... a la comarca meridional de la Marina).

Una modalitat de jota seria aquella que es presenta com a dansa

ca de la jota ha minvat considerablement, fins a desaparèixer en general. La irrupció d'altres gèneres musicals més moderns com els balls agarrats l'arraconaren en un principi. Posteriorment l'escolarització i la folklorització el reduí a una peça d'espectacle desllavassada, i en aquest sentit el lamentable rebuig, oblit i desprestigi que algunes de les nostres pròpies tradicions musicals han

EXTRETA DE: 'ENFAIRINA' I', IBI. LLIBRE ORIGINAL DE LES FESTES D'HIVERN 2008 (p.27)



El grup de Coros y Danzas d'Ibi en una actuació a finals dels anys 1950. S'hi aprecia tota la simbologia de l'època.

tat, concretament a Biar, el Camp de Requena i la Foia de Bunyol, on Fermín Pardo i José Jesús-María (2001: 424) n'han arplegat diverses mostres, coincidents en lletra i melodia:

*Por bailar el pingajo
me dieron un real.
Báilalo, báilalo
pícaronaza.
Báilalo, báilalo
que estás en casa.
Báilalo de lao,
del otro costao,
por la delantera
también la trasera.
Báilalo, báilalo
pícaronaza
báilalo, báilalo
que estás en casa.*

Així mateix és interessant de constatar l'entrada de la jota dins dels balls públics de plaça al llarg de tot el país (les danses, el ball pla, el ball de plaça...).

La jota, a l'igual que la trobem lligada en la popular trilogia seguidilla, jota i fandango (o jota, fandan-

ritual. En citarem dos exemples. Un és la *Danza del Caracol* de Requena i Campo Arcís, sonada amb dolçaina i tabal, amb una estructura que recorda les danses; l'altre és l'anomenat *Baile del Garrote* de Titagües, interpretat al ritme de guitarres i panderetes, i que forma part de la coneguda *mojiganga* que s'interpreta cada set anys en aquesta població dels Serrans.

Finalment és important plantejar la relació existent entre la jota i el fandango, ja plantejada per Miguel Manzano (2006), que a la nostra zona no ha estat estudiada encara amb profunditat. Parlem de la suite formada per seguidilla, jota i fandango propi de la zona del nord del riu Túria, els fandangos de cobla partida de les comarques meridionals.

7. LA VITALITAT

Tal com s'esdevé amb la resta del repertori del ball tradicional (o popular, folklòric, tant se val), la pràcti-

patit al País Valencià no ajudà al seu reviscolament. Amb tot això, es pot entendre clarament que només haja persistit actualment en zones rurals i de població envellida (cada vegada, per cert, menys aïllades dels grans nuclis urbans).

Així doncs, pel que fa al ball, és precisament a les comarques de l'Alcalatén i el Maestrat on la pràctica d'aquest gènere encara s'ha transmés per tradició i es practica hui en dia sense interrupció, tot i que actualment a càrrec de persones majors que es diverteixen de la mateixa manera que ho feien en la seua joventut els seus majors. Lamentablement en aquests pobles (Atzeneta del Maestrat, Culla i pocs més) la transmissió generacional s'ha trencat i d'ací a pocs anys la pràctica del ball popular desapareixerà sense remei, si no es prenen mesures encaminades al seu reviscolament. Aquest corrent d'esvaïment està unit a la idea de concebre el folklore com un patrimoni propi dels avantpassats, alié de l'actualitat.

Fora d'aquesta àrea, i molt residualment i sovint de manera ritualitzada, podríem ser testimonis de la interpretació d'alguna jota de ball o de cant. En aquest sentit, cal citar els casos de les jotes de banda a Coix i Benejússer, al Baix Segura, on encara es ballen en el marc de les romeries de Sant Isidre i la Mare de Déu del Pilar respectivament, a Xelva (Serrans) el dia del Corpus Christi (però també en altres festivitats), o a Villagordo del Cabriel (Camp de Requena-Utiel), on els quintos la ballen i canten en les cercaviles.

Uns altres àmbits o escenaris on la jota gaudeix d'una relativa pràctica són aquelles manifestacions musicals de les quals forma part o hi està inclosa. Ens referim a alguns balls públics tradicionals de dolçaina i tabal o banda on encara es manté com una part del mateix ball, com ara, per posar-ne alguns exemples, el *Segundo Baile del Baile de las Clavarias* de Vilamalur (Alt Millars), el Ball de Barril de Betxí (Plana Baixa) i en moltes de les danses vives del Sud valencià, com ara les de Muro, Benilloba (Comtat) i Callosa d'en Sarrià (Marina). En aquest sentit, un exemple extrem del procés d'ajotament que tingueren aquestos balls públics —les danses—, pot trobar-se a Callosa d'en Sarrià, on fins i tot, poden interpretar-se amb instruments de corda. Paral·lelament es troba aquest procés en alguns balls plans del Nord valencià i sobretot amb les dansades, danses, ball de coques, jotes de plaça... de les comarques de les terres de l'Ebre, una part de les quals han perdut la seua part inicial de dansa (o altres peces) i s'han convertit o reduït a simples balls de jota en rogle o en fileres perquè aquest ritme ha desplaçat les melodies més primitives.

Pel que fa a la modalitat només cantada, hi ha les jotes que formen part del cant dels *mayos* (profans o religiosos) i que es mantenen en algunes poblacions del Camp de Requena-Utiel i els Serrans on aquest ritual encara té vigència o s'ha reviscolat (Camporrobles, Las Casas de Utiel, Requena i Titagües) en alguns cants d'aurora com ara el de Sella (Marina Baixa) o Guardamar del Segura (introduïdes modernament pel grup d'aurors local), les cantades de l'Assumpció a Xaló (Marina Alta) i les que s'entonen en

algunes albadres nadalenques del nord valencià, com ara a Ademús (Racó d'Ademús), Titagües (Serrans) i l'Alcora i Lluçena (Alcalatén). A més a més tenim les jotes de lluïment, que encara es poden sentir ocasionalment en alguna reunió familiar de caràcter festiu i que solen ser cantades per aficionats a aquest gènere, com ara les jotes d'estil, a la manera de l'Aragó (*paradas* que en diuen en algunes comarques) que s'interpreten tradicionalment a les comarques valencianes veïnes com són el Maestrat, l'Alt Millars, l'Alt Palància, el Racó d'Ademús i els Serrans.

Per últim no hem d'oblidar el *baile del garrote*, que forma part del seguit de danses rituals que configura la *Mojiganga* de Titagües, i que s'hi interpreta cada set anys amb motiu de les *Fiestas Gordas* al setembre (la propera volta serà l'any 2016), i la *Danza del Caracol* a Requena.

CAP A UN REDREÇAMENT DEL BALL POPULAR VALENCIÀ

Com hem vist a l'apartat anterior, malgrat l'impuls que va tenir el model folklòric de tipus acadèmic, representat i custodiat per les associacions de ball i només manifestat damunt d'un escenari, el ball popular i, per tant, la jota, encara va poder

sobreviure la tradició popular al llarg del segle XX, arrecerada en àmbits rurals o molt específics, i fins i tot la present centúria. El redescobriment i la revalorització d'aquest patrimoni ha estat un tret molt característic dels darrers anys. En primer lloc, cal destacar l'auge que va tenir a partir de la transició democràtica el moviment musical folk, amerat d'un esperit dinamitzador cultural en què la participació popular era l'objectiu, i impregnat d'una ideologia progressista que trencava amb tot el llast heretat de la Dictadura. Així mateix, l'aparició a mitjan dècada de 1980 de la Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana, impulsada per Vicent Torrent, encetà en bona mesura una línia d'investigació en la música d'arrel tradicional que hauria de tindre gran repercussió posterior. L'objectiu general era la creació d'un arxiu sonor a partir d'enregistraments fets directament a les fonts primeres, sense cap mena de manipulació o intervenció. Amb aquest treball es va fer palesa la vigència d'algunes manifestacions musicals del patrimoni sonor valencià, en aquest cas concret de les darreres agrupacions tradicionals de corda, enregistrades al Maestrat, l'Alt Palància, els Serrans i el Camp d'Alacant.

Per una altra banda, es podria dir que aquests nous horitzons despertaren un nova sensibilitat que va empènyer una part dels membres



JOSEP VICENT FRECHINA

Actuació de So Antiu de Mutxamel (2006).

Balladors valencians en un encuentro de cuadrillas a Múrcia.



dels antics grups de danses, davant de l'esgotament de les fórmules i del llenguatge del model anterior, que havia quedat obsolet dins del context cultural actual. S'obria així, per un costat, una línia investigadora que acudia a les fonts amb la intenció de «restaurar» principalment peces de ball, sense rebutjar altres gèneres. Com a pioner, cal destacar la tasca investigadora de Fermín Pardo, que sobretot donà a conèixer en articles i enregistraments sonors la riquesa de la tradició musical de les comarques de l'interior, com el Camp de Requena, la Vall d'Aiora i el Racó d'Ademús, i la mostrà en conjunt amb José Jesús-María mitjançant el Grup de Restauració de València. Posteriorment, impulsats per diverses agrupacions que s'han emmirallat en l'esmentat col·lectiu, han aparegut nous treballs monogràfics dedicats a diferents localitats o comarques. Dins d'aquesta línia és molt significativa la conversió d'alguns grups de danses en associacions de recerca folklòrica, tot i que no tots han acabat de desempallegar-se per complet de la vessant artística en la manera de concebre la tradició musical. No hi ha hagut, per tant, un trencament radical amb el model de representació artística de la tradició, però sí un major interès pel suposat folklore original com a garantia d'autenticitat del que mostren. Així doncs, a pesar que els grups de danses valencians encara no consideren l'escenari com a una simple pla-

taforma per tornar a fer ballar i fer participar activament l'espectador (com sí fan els grups de música folk, bàsicament amb balls agarrats i de parella, més senzills), el panorama és ben divers: hi ha grups que es dediquen a representar espectacles d'entaulat de gran qualitat estètica, alguns altres perpetuen les fórmules més rànries del folklore musical oficial de la Dictadura (n'hi han que encara llueixen l'apel·latiu franquista de Coros y Danzas!), uns pocs mesclen les dues tendències, un percentatge molt reduït han assumit influències del folk (com a Mallorca) i finalment podem comptar amb els dits aquells, esmentats ja al principi, que han seguit els paràmetres del Grup de Restauració de València, i presenten la música i el ball d'una manera desencotillada, respectuosa amb les tècniques interpretatives i, per tant, molt més fidel a la tradició.

Tanmateix, entre aquests darrers, s'ha volgut assumir en els últims anys una nova manera d'entendre la música i el ball populars, tenint com a referents les darreres agrupacions de músics de corda i els últims balladors per via tradicional que hi ha al País Valencià. En aquest procés evolutiu hem de considerar l'influx provinent dels *encuentros de cuadrillas* de Múrcia, que han tingut una repercussió molt evident a casa nostra, on la fórmula particular amb les quals s'han adaptat aquestes festes de música tradicional han estat els

aplecs de sonadors, aplecs de rondalles o trobades de rondes. Gràcies a elles s'ha fomentat la necessària participació lliure de la gent, en altres paraules, s'ha recuperat la funció lúdica del ball, com havia succeït originàriament, i s'ha aconseguit conjuminar i donar difusió a les poques agrupacions tradicionals de música popular existents al nostre país i alhora revitalitzar-ne algunes altres, abans que desaparegueren o quedaren diluïdes en orquestres de pols i pua o rondalles de grups de danses. Aquest fet ha possibilitat que alguns d'aquests grups s'hagen reconvergit i es presenten –almenys en aquestes cites– com a nous sons o rondalles, continuadors d'una tradició local que si bé no han conegut en el seu màxim esplendor, almenys han estudiat o s'hi han familiaritzat a bastament (com és el cas del grup Cantares Viejos de Requena, la Colla Brials de València, Sagueta Nova de Biar o el nostre So d'Alacant).

Es tracta d'uns col·lectius, en certa manera urbans, que, pel que fa a la interpretació vocal, han recuperat la importància de les veus solistes i han restaurat el costum d'entrar a cantar lliurement («xafant la melodia») i la possibilitat de fer servir tota la riquesa del cançoner popular. Quant a la instrumentació, han recuperat els usos antics de superposar diferents melodies o variants musicals a l'uníson, el colpeig de la guitarra i el seu requintament i



el redoblament del guitarró. En definitiva, han aconseguit superar la rigidesa de la partitura, per adquirir més llibertat interpretativa i una major sonoritat que els acostava definitivament a les antigues agrupacions tradicionals de corda que tenen com a referent.

Pel que fa al ball, els balladors d'aquests grups han abandonat la necessitat de disfressar-se a l'antiga per poder ballar i, alhora, hi ha hagut una renúncia conscient a les coreografies establides per la línia escolaritzant, així com a la fixació i ordenació de les mudances. S'ha redescobert així el ball de parella, amb tota l'amplitud semàntica que aquest fet suposa. Els gèneres que s'han vist potenciats en aquest nou context han estat, simptomàticament, els d'arrel popular, especialment la jota, i en segon terme, el fandango, les seguidilles i l'u o malaguenya. Pel que fa a la jota s'ha posat en relleu tota la pluralitat coreogràfica del gènere. S'ha volgut tornar a popularitzar els esquemes tradicionals de la tradició local, com ara, el ball de sis, el canut, el ball de tres...

En definitiva, estem davant d'un nou corrent d'entendre el folklore musical –com succeeix sovint, concebut des d'un ambient urbà–, que a l'igual que els grups folk (que el recreen i versionen) el fomenta decididament com un fet novament viu i festiu, i alhora reactiva en gran part tota una tradició popular que està en vies de desaparició.

Notes

1. Aquest article arreu de manera ampliada la ponència «La Jota al sud del Paísos Catalans» exposada per Lluís-Xavier Flores i Abat l'1 de maig de 2002 en el marc de la jornada «Jota als Paísos Catalans», que se celebrà a Falset (Priorat) sota la coordinació de les associacions La Clavellinera i Carrutxa i l'Ajuntament local. La nostra exposició va estar acompanyada d'una mostra en viu de diferents exemples de balls i cants de jota valencianes interpretats pels sonadors i balladors del So d'Alacant. Agraïm a Josep-Vicent Frechina l'opunitat per poder publicar-la en aquesta revista i així mateix les revisions de Fermín Pardo Pardo, Josep-Àngel Jesús-Maria Romero i Joana Domenge i Mesquida. Igualment donem les gràcies als informants Joan Évora Verdú *Juan la Timotea* (1930) de Mutxamel i José Llinares Espí *el Llanguet* (1924) i Francisco Company Verdú *Petaca* (1925) de la

Torre de les Maçanes per l'explicació de les diferents postures i tocs a la guitarra, i a Àngels Paredes Martínez, Àlex Torres Tomàs, Teresa Verdú Gisbert i Hicham Echafaki per la matisació, aclariment i aportació de dades així com la seua ajuda i assessorament.

2. Diu Manzano (2006: 535) referint-se a l'antiguitat de les manifestacions de la jota a la península Ibèrica que «desde el punto de vista del ámbito geográfico, se puede hacer la siguiente afirmación, aunque exija matizaciones [...]. La jota interpretada por voces acompañadas por un conjunto de instrumentos de cuerda pulsada (rondalla) aparece casi en exclusiva por Aragón, Navarra, Submeseta Sur, Levante [es refereix al País Valencià i Múrcia] y algunos puntos del norte de Andalucía. Esta jota es de sonoridad uniforme y reiterativa, siempre mayor tonal, y es acompañada con unos recursos muy limitados desde el punto de vista musical: dos únicos acordes, el de dominante y el tónica de un modo mayor. Su clara naturaleza tonal no permite atribuirle una antigüedad que vaya más atrás de la vigencia generalizada de los sistemas tonales, lo cual no incluye un juicio estético sobre las diferentes formas y estilos de interpretar la jota. Las formas arcaicas [presentes quasi exclusivament al quadrant nord-est de la península, a la Submeseta Nord i a l'Alta Extremadura] son más austeras, y pueden haber sido abandonadas en muchos lugares para dar paso a otras que se han aceptado como más brillantes y atractivas».

DISCOGRAFIA

Sense pretendre ser exhaustius reomanen la consulta dels treballs següents que considerem interessants:

- DD.AA. (1985-2000): *Fonoteca de Materiales. Recopilación sonora de música tradicional valenciana*, Generalitat Valenciana – Institut Valencià de la Música, València. Especialment els volums I-IV [4 discs, poblacions diverses], IX [1 disc, Titagües], XI-XIII [3 CDs, Alt Palància], XIV-XIX [6 discs, poblacions diverses], XXIV [1 CD, Vall d'Albaida], XXV-XXVI [2 CDs, Antologia del cant d'estil valencià] i XXVIII – XXX [3 CDs, cants d'aurora de poblacions diverses].
- ASSOCIACIÓ CULTURAL RAMELL (2006): *De rondes i bureos. Música dels valencians de secà*, Castelló, LemonSongs. [2 CDs, l'Alt Maestrat, l'Alcalatén i l'Alt Millars].
- ASSOCIACIÓ D'ESTUDIS TRADICIONAL SAGUETA NOVA (2005): *Al racó del foc. Arxiu de Música Tradicional de la Vall de Biar, 1*, Visual Sonora [1 CD, l'Alcoià].
- COLLA BRIALS (2004): *Énguera y la Canal. Música tradicional valenciana*, La

Tradición Musical en España, vol. 34, SAGA WKPD-2089 [1 CD, la Canal de Navarrés].

- FERMÍN PARDO (coord.) (2000): *Música de la Romería a la Virgen de Santerón y canciones populares de Vallanca*, Tabalet 836-CD1/2. [2 CDs, el Racó d'Ademús].
- (2000): *Archivo sonoro tradicional del Campo de Requena-Utiel, vol 1. Antología de la jota*, Museo Municipal de Requena.
- (2001): *Archivo sonoro tradicional del Campo de Requena-Utiel, vol 2. Antología de la jota*.
- GARCÍA MATOS, M. (1978): *Magna antología del folklore musical de España*, HISPAVOX S.66.171-1978.
- GRUP ALACANT (2005): *Sons de Migjorn. Edició especial Mutxamel*, vol. I i II, Visual Sonora, Villena. [2 CDs, l'Alacantí].
- GRUP DE DANSES D'IBI (1996): *Cinquantenari 1945-1995*, Duplival. S.L., València, DCD-020-2 [1 CD, l'Alcoià].
- GRUPO JARAIZ (1982): *Cantares Viejos, II y III. Valle de Ayora-Cofrentes*, Xirivella Records, P.003-1982 [2 discs, la Vall de Cofrents].
- GRUPO DE DANZAS ARCUDE (1981): *Danzas de Castellón*, 2 vols., COLUMBIA, CPS-9761/2-1981. [2 cassetts, comarques de Castelló].

BIBLIOGRAFIA

- ASSOCIACIÓ CULTURAL RAMELL (2006): «Música i ball en les rondes i bureos», *De rondes i bureos. Música dels valencians de secà* (llibre del doble CD homònim), Castelló, AC Ramell, p. 20-43.
- BARGALLÓ I BADIA, Josep (1992): *Balls i danses de les comarques de Tarragona, 2, Ribera d'Ebre i Terra Alta*, Tarragona, Diputació de Tarragona.
- BENAVENT OLTRA, José Antonio (1994): «Origen i evolució de la festa de la dansa de la Vall d'Albaida», *Les danses a la Vall d'Albaida*, Fonoteca de Materials, vol. XXIV, València, Conselleria de Cultura – Generalitat Valenciana, p. 91-123.
- BERNABEU RICO, José Luís (1984): *Los límites simbólicos, Hombres de la Foia de Castalla y Vall de Xixona*, Instituto de Estudios Alicantinos – Diputación Provincial de Alicante, Alacant.
- CERDÀ I MATAIX, Joan-Antoni (2004): «La jota de quatre i el fandango de cobla partida», *La*

Xitxarra, 1, AET «Sagueta Nova», Biar, p. 10-33.

FLORES I ABAT, Lluís-Xavier (2005): *Estudi de la música popular i tradicional del migjorn valencià. Camp d'Alacant, regió del Vinalopó i Horta d'Oriola*, Ajuda a la Investigació 2002 de l'IMC de l'Ajuntament d'Elx, 444 p. (inèdit)

FLORES I ABAT, Miquel-Àngel & MONJO I MASCARÓ, Joan-Lluís (2009): «Aportacions a l'estudi del ball i la música tradicional al terme de Benissa», *Festes Puríssima Xiqueta. Benissa 2009*, ps. 161-168.

GUZMÁN MADRIGAL, Antonio (2004): *Énguera y la Canal. Música tradicional valenciana*, La Tradición Musical en España, vol. 34, Colla Brians, SAGA WKPD-2089.

LUNA SAMPERIO, Manuel (1992): *Las cuadrillas de Murcia*, Empresa Pública Regional Murcia '92, editat per Trenti, Madrid [quadern i quatre discs compactes].

MANZANO ALONSO, Miguel (1995): *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*, Alpuerto, Madrid.

— (2006): *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicológicos*, CIOFF España, Madrid.

MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, Francesc (1987): *Folklore valencià. Coses de la meua terra (la Marina)*, 3 vols., Revista Altea – Ajuntament d'Altea, Altea [Reproducció fac-símil de l'edició de 1912, 1920 i 1947].

MELERO, SOLSONA, & TURÓN, (2006): «La jota como canto de trabajo», *La jota ayer y hoy 2. Cantos de trabajo e instrumentales*

(llibret del CD homònim), Saragossa, Prames, p. 10-55.

MERCADAL BAGUR, Deseado (1979): *El folklore musical de Menorca*, Palma de Mallorca.

MONJO I MASCARÓ, Joan-Lluís (2009): *El cançoner popular de Tàrbena. Antologia i estudi lingüístic*, Universitat d'Alacant, Alacant.

PARDO PARDO, Fermín & JESÚS-MARÍA ROMERO, José Ángel (1985a): «La jota en el Campo de Requena-Utiel», *II Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*.

— (1985b): «Las características de la jota en el Campo de Requena-Utiel», *I Asamblea Comarcal de Cronistas, Investigadores y Amigos de la Historia y la Cultura*, Utiel.

— (1995): «Aspectes de tècnica i pràctica musicals populars a la vila i terme de Culla», *Imatge de Culla. 750 aniversari de la Carta de Població*, vol. II, Culla.

— (2001): *La música popular en la tradició valenciana*, València, Conselleria d'Educació i Ciència – Generalitat Valenciana.

PITARCH ALFONSO, Carles (1997): «El cant d'estil: Apunts per a un estudi conceptual i històric», dins *Fonoteca de Materials*, 25-26. *El món del cant: Antologia del cant valencià d'estil (1915-1996)*, addenda, coord. Vicent Torrent, Generalitat Valenciana, València, ps. 3-35.

— (2006): «Anar de ronda i fer bureo. Introducció a les músiques festives dels masovers valencians del nord», *De rondes i bureos. Música dels valencians de secà* (llibre del doble CD homònim), Castelló, Associació cultural Ramell, p. 8-19.

— (2010): *Cant d'estil al Puig de Santamaria*, cd i llibret introduc-

tori, Associació d'Estudis del Cant Valencià, València.

SALVÀ I BALLESTER, Adolf (1988): *De la marina i muntanya (Folklore)*, Institut d'Estudis «Juan Gil-Albert» – Ajuntament de Callosa d'en Sarrià, Alacant.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2004): «Folklore del sureste español. El baile suelto: el baile popular y el baile bolero», *Revista costumbrista y local. XV edición Cuadrillas y Aguilandos en Torreagüera*, Torreagüera, Peña Huertana «el Ciazo», s.p.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (2008): «Hacia una interpretación del modelo folklórico musical en el Sureste español» dins *Música de tradición oral. XXV Años de Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*, Instituto de Estudios Almerienses, ps. 201-258.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo (2008): «Etnografía musical en los rituales religiosos festivos de Los Vélez», dins *Música de tradición oral. XXV Años de Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*, Instituto de Estudios Almerienses, ps. 33-80.

A www.revistacaramella.cat podeu trobar una relació de vídeos seleccionat pels mateixos autors de l'article que complementen aquest text i mostren diverses variants de la jota del País Valencià.

LA CASETA DEL PLATER

CRÒNIQUES MUSICALS DEL PAÍS INVISIBLE

Bloc d'actualitat musical d'ací i d'allà:
<http://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>

