



**Universitat de les
Illes Balears**

Estudi històric i valors patrimonials d'un ball tradicional: les mateixes

Margarita Reynés Amate

Memòria del Treball de Final de Màster

Màster Universitari en Patrimoni Cultural: Investigació i Gestió.

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic: 2017/2018

Data: 04 Setembre 2018

Nom Tutor del Treball: Maria Josep Mulet Gutiérrez

Nom Cotutor del Treball: Andreu Ramis Puig-gròs

SUMARI

1	INTRODUCCIÓ	4
2	OBJECTIUS DE L'ESTUDI, METODOLOGIA I FONTS	5
3	ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	7
4	EL BALL D'ARREL TRADICIONAL A MALLORCA, SEGLES XIX-XXI.....	13
5	LES MATEIXES EN EL SEU ENTORN.....	22
5.1	ANÀLISI COMPARATIVA.....	52
5.2	ANÀLISI HISTÒRICA.....	64
6	LES MATEIXES. UNA PROPOSTA DE CARACTERITZACIÓ.....	78
6.1	SES DOTZENES.....	86
6.2	ANÀLISI MUSICAL.....	92
6.3	ANÀLISI COREOGRÀFICA.....	109
7	CATALOGACIÓ. PROBLEMÀTICA	114
8	CONCLUSIONS.....	115
9	BIBLIOGRAFIA I FONTS.....	125
10	ANNEXES	137
10.1	GLOSA COMPLETA 1706.....	137
10.2	MATEIXES D'ANTONI NOGUERA.....	142
10.3	RELACIÓ DE MATEIXES.....	146
10.3	PUNTS I COMBINACIONS DE MATEIXES I COPEOS.....	153
10.4	RELACIÓ D'AGRUPACIONS I GRUPS DE MÚSICA TRADICIONAL ORDENATS PER COMARQUES.....	173
10.5	QÜESTIONARI UTILITZAT EN LES ENTREVISTES ORALS.....	188

1 INTRODUCCIÓ

Dins els balls tradicionals de Mallorca es troben englobats boleros, jotes, fandangos, mateixes i copeos. L'estudi d'un d'ells, concretament les mateixes, és l'objectiu fonamental d'aquest treball d'investigació de fi de màster. Es pretén contemplar les mateixes des de varies òptiques: ball, música, costumari, història i localització geogràfica. El tema proposat ha estat motiu d'interès des de principis del segle XIX fins a dia d'avui, fet constatable a partir de tota la literatura etnogràfica que contempla de manera continuada dita manifestació cultural. La literatura de viatges també deixa constància, a través d'al·lusions i descripcions, de l'existència d'aquest ball en diversos punts de l'illa. La seva vigència és, a més a més, un element a tenir en compte, doncs les mateixes, encara que estan documentades des de fa més de dos-cents anys i han estat sotmeses a importants canvis socioculturals i moments de decadència, continuen vives actualment gràcies al procés de recuperació de música i balls tradicionals que s'inicià als anys 80 del segle XX. Així doncs, tot l'entramat de valors tradicionals, musicològics i sociològics es veuen recolzats i emparats des del punt de vista patrimonial per la *Llei 1/2002 de 19 de març, de cultura popular i tradicional*,¹ entesa com el conjunt de les manifestacions materials i immaterials de la memòria i de la vida col·lectiva dels pobles de les Illes Balears, tant les que encara es mantenen vigents com les que han desaparegut a causa dels canvis històrics i socials. Queden incloses dins aquestes manifestacions la música, el ball, els instruments, les festes i els costums, entre d'altres. Un dels objectes d'aquesta llei és la protecció, el foment, la difusió i la investigació de la cultura popular i tradicional.

És necessari, per altra banda, establir de manera clara la terminologia que millor s'adapti als aspectes treballats. Tot i que folklore és un mot molt utilitzat, s'ha de dir també que és força imprecís a l'hora de designar el que s'ha estudiat aquí, essencialment per l'amplitud del terme, doncs abasta a més a més de música i ball, costums, creences, pràctiques, artesanies, contes, llegendes, etc. Referint-nos al tema que ens ocupa, és més freqüent sentir parlar de música popular o música i balls tradicionals, motiu per el qual s'ha optat per la seva utilització, malgrat si el que es pretén és emmarcar-los dins la disciplina d'estudi adequada, l'etnomusicologia —terme proposat el 1950 per Jaap

¹ 4948 BOIB Núm. 38 28-03-2002

Kunst²— pareix esser la més indicada per designar la conjunció de les investigacions etnològiques i musicològiques que es concreten en aquest treball.

Cal remarcar que l'apartat d'anàlisi musical ha estat revisat per Amadeu Corbera Jaume,³ i que per els aspectes formals, cites, referències bibliogràfiques i alfabetització d'autors s'ha seguit la *Guía para elaborar citas bibliográficas en formato APA: basada en la 6ª edición del Publication manual of the American Psychological Association* (Universitat de Vic).

2 OBJECTIUS DE L'ESTUDI, METODOLOGIA I FONTS

L'objectiu general és el de posar en valor el ball com a part essencial de la cultura, conscienciant de la seva importància i valor patrimonial i contribuint de forma activa a la seva preservació i difusió.

En són objectius específics:

1. Definir el concepte de mateixa analitzant les seves característiques essencials i estructurals, quant a música i ball.
2. Realitzar una anàlisi comparativa i crítica de les distintes fonts que parlen de les mateixes directa o indirectament.
3. Emplaçar el ball geogràficament i temporalment, així com les possibles variants a partir de l'anàlisi diacrònica, donant a conèixer el fet sociocultural que les envolta i els seus valors patrimonials.

² Jaap Kunst fou el primer que utilitzà aquesta terminologia per el que fins el moment es deia musicologia comparada, amb la intencionalitat de poder treballar de manera interdisciplinària aspectes musicals i etnològics. Recuperat 25 maig 2018, de <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf>

³ Amadeu Corbera Jaume (Bunyola, 1985). Titulat en Etnomusicologia per l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i Màster en Musicologia i Educació Musical per la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualment és professor de Musicologia al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, i a més, fa la tesi doctoral sobre el músic mallorquí Baltasar Samper a la Universitat de les Illes Balears.

Ha treballat principalment sobre alguns aspectes musicals i culturals de Menorca i Mallorca, com el Cant de la Sentència d'es Migjorn Gran, les festes de Sant Joan de Ciutadella, la relació entre música i industrialització a Menorca -aquesta darrera recerca, conjuntament amb Eulàlia Febrer Coll-, i ha dirigit l'estudi recent sobre la missa en to pascal del poble Sant Joan com a exemple a Mallorca de les polifonies religioses de tradició oral comunes a tot el Mediterrani Occidental.

La metodologia utilitzada per a la investigació ha consistit en la sistematització i posterior anàlisi de les fonts. Per tant, s'ha dut a terme una exhaustiva recerca bibliogràfica i documental per tal de disposar de la màxima informació. S'ha treballat sobre bibliografia específica i obres de referència, s'ha dut a terme una recerca de partitures i s'han consultat publicacions periòdiques a més a més de documentació arxivística, documentació gràfica —fotografia antiga, imatges, gravats—, enregistraments sonors i/o audiovisuals i llibres de viatges del segle XIX. Així mateix s'han utilitzat els recursos electrònics a l'abast i s'ha realitzat alhora tot un procés de treball de camp, consistent en l'observació i recull d'informació de forma presencial a ballades populars, entrevistes orals segons un qüestionari prèviament elaborat a estudiosos del ball tradicional i musicòlegs i, per altra banda, a sonadors, balladors i monitors de ball. Per dur a terme aquestes entrevistes s'han seguit dues vies: una més formal, seguint les preguntes del qüestionari, i una segona via més distesa i propera en forma de conversa cercant sempre la comoditat de l'entrevistat. Pel mateix motiu s'ha optat per prendre notes i no enregistrar les converses. S'ha d'agrair la disponibilitat i ajuda dels membres del grup Es Revetlers, Simó Adrover, Sebastià Barceló (*Tià Guingaia*) i Margalida Rigo; monitors de ball com Biel Hernández, M^a Antònia Amorós i Toni Manobell; balladors i sonadors com Pere Joan Martorell, Càndid Trujillo i José López Espín —membre de la Cuadrilla de Torreaguera de Múrcia—; així com també la col·laboració de balladors i persones involucrades i estudioses del fet musical com Joana Domenge, Francesc Xavier Carbonell, F. Xavier Domènech, Francesc Huguet, Antònia Oliver, Macià Pujol, Francesc Vallcaneras, Francesc Vicens i Montserrat Garrich— membre de l'Esbart Català de Dansaires.

Així, s'han contemplat les distintes percepcions reflectides en les fonts, degudes fonamentalment a la varietat d'objectius, interessos i òptiques amb què foren creades, passant per tot un procés de sistematització, classificació i anàlisi. Fonamentalment s'ha treballat sobre un dossier de fitxes que sintetitzen el que diu cada autor o persona entrevistada sobre una sèrie de qüestions puntuals, especificant la referència bibliogràfica concreta; d'altra banda, s'ha dut a terme un intent de recull i catalogació de partitures partint i donant una continuïtat metodològica a la realitzada per Francesc Huguet en el seu treball *La música dels xeremiers de Mallorca. Cap a la creació d'un corpus documental per a la recerca i l'ensenyament del repertori* (2007) i s'ha creat una relació de grups i agrupacions de ball de bot per comarques, incidint en quins d'ells sonen o ballen mateixes, a més a més d'una taula de trets característics i/o diferenciadors del ball

i la música. La combinació de tots aquests elements han desembocat en un procés de síntesi encaminat a concretar-se en unes conclusions que reflecteixin el procés evolutiu de les mateixes i com aquest ha condicionat la seva percepció en relació a dos factors principals com són el moment històric i la localització geogràfica.

3 ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

L'interès per l'estudi científic de la música a Mallorca des del punt de vista històric, etnològic i de recuperació patrimonial, s'inicià a mitjan segle XIX amb els estudis sobre el folklore musical realitzats per Antoni Noguera⁴ i la seva constància documental en *Memoria sobre los Cantos, Bailes y Tocatas Populares de la isla de Mallorca* (1893), treball publicat dins *Ensayos de crítica musical*, que aconseguí el primer premi donat per la infanta Isabel en el segon concurs de la Ilustración Musical Hispano-Americana (1893). Antoni Noguera va fer repetides al·lusions al perill que suposa la modernitat, i va ser el primer mallorquí que declara la necessitat d'un rigor científic, d'una mirada global i de l'anàlisi del patrimoni musical seguint un mètode comparatiu. Coneixent la riquesa del folklore mallorquí i, conscient —en un moment en què no hi havia estudis sobre el tema des del punt de vista del patrimoni de l'illa— del perill que suposaven les contaminacions externes i algunes modernitats com el «género Chico», va recollir nombrosos cants populars de l'illa, des del contacte directe amb les fonts orals. Els seus treballs en aquest camp esdevingueren pioners i modèlics, fet que tingué repercussió en les seves composicions, les quals estan inspirades en melodies de folklore mallorquí. Antoni Noguera proporcionà a Felip Pedrell⁵ —del que era gran amic i fidel seguidor— la major

⁴ Antoni Noguera Balaguer (Palma, 1858-1904). Compositor, musicòleg, comentarista musical i folklorista. Tot i donant per certa la recopilació abundant de mostres de mateixes per part d'Antoni Noguera, només s'han pogut trobar documentades quatre: les tres publicades a *Estudis sobre música tradicional de Mallorca*. Edició facsímil de *Memòria sobre los cantos, bailes i tocatas populares de la isla de Mallorca* (p. 60-61) «mateixes» I, II, III (1908) —totes tres mutilades al final amb un etc.— i la manuscrita mateixa de Muro (1894) a Noguera Col. p. 20, núm. 55. La mateixa que du el número I fou recollida a Puigpunyent el 1861. Les que duen els números II i III foren recollides a Lluç.

⁵ Felip Pedrell Sabaté (Tortosa, 1841-Barcelona, 1922). Compositor, músic i musicòleg. Va ser un dels més reconeguts estudiosos de la música moderna europea, i va ser pioner en analitzar de forma rigorosa la música tradicional espanyola, destacant entre els seus nombrosos tractats relatiu al folklore del país el seu *Cancionero musical popular español*, imprès en quatre volums entre 1918 y 1922. Pedrell establí els primers contactes amb la musicologia a nivell internacional i va ser el fundador dels estudis de musicologia als Països Catalans i a la resta d'Espanya. També va destacar com a editor de música culta i popular, així com de reculls d'articles i treballs diversos.

part del cants populars mallorquins inclosos en el seu *Cancionero Musical Popular Español*. Noguera va ser persona de significativa transcendència cultural a Mallorca els darrers anys del s. XIX. També foren col·laboradors de Pedrell, entre d'altres, Antoni Pont i Llodrà⁶ i Antoni Pol i Juan⁷ (*Pol Conrador*), tots dos recopiladors de cançons populars i danses.

Del mateix segle comptem amb importants obres com *Die Balearen* de l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria⁸ i orientatives descripcions realitzades pels viatgers que visitaren l'illa en el segle XIX i que, simultàniament, deixaren constància de les seves experiències, com

⁶ Antoni Josep Pont i Llodrà (Manacor, 1852-Llucmajor, 1931). Prevere i folklorista. El 1897 fundà la Capella de Manacor amb Antoni Noguera. Amb ell es dedicà a la recopilació de tonades, cançons populars i danses, essent publicades en part per Felip Pedrell al *Cancionero musical popular español* (1922) i per Joan Amades al *Costumari Català*. De fet, fou Pedrell qui animà a Noguera i a Pont i Llodrà a replegar les tonades populars de Mallorca, cosa que feien sense que els cantors s'adonessin. Aquestes replegues les va anar presentant a una sèrie de concursos de l'Orfeó Català, obtenint diferents distincions. El 1917 obtingué un premi en el concurs de música catalana, a Barcelona, amb *Col·lecció de tonades i danses mallorquines amb descripció gràfica*.

⁷ Antoni Pol i Juan (Palma, 1875-1933) (*Pol Conrador*). Treballà en la recopilació de cançons populars mallorquines essent autor d'una col·lecció de cançons populars per a cant i piano, premiades per l'Orfeó Català el 1917 i pel Ministeri d'Instrucció pública,. Publicà *Tornada de Sa Tafona* (1916), *De Mallorca. Costumbres, recuerdos y curiosidades* (1915-16), *Mallorca y su folklore* (1916), *Folklore musical mallorquí* (1926). A més a més, va escriure diversos articles en *La Almudaina* —amb el pseudònim *Un Conrador*— sobre folklore mallorquí, i pronuncià també algunes conferències.

⁸ Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria (Florència, 1847-Brandais, 1915). Instal·lat a Mallorca des de 1866 fins 1913, fou un dels primers que es preocuparen per la cultura popular mallorquina deixant constància en la seva obra *Die Balearen in wort und bild*, obra de valor inqüestionable, publicada entre 1869 i 1884, i amb un esquema metodològic sense paral·lels a les Illes, fonamentat en la recollida d'informació a partir de les «*Tabulae Ludovicianae*» basat en l'observació directa dels fets culturals, tradicions i costums, preocupant-se per tot allò que es perd. Dins aquesta obra ens parla de les cançons i danses tradicionals de Mallorca. La part musical, recol·lecció i transcripció fou encomanada a un grup de músics mallorquins: G. Amengual, F. Frontera de Valldemossa, P. Martorell, A. Torrens i Vila Sabater.

George Sand,⁹ Joan Cortada,¹⁰ Josep Antoni Cabanyes¹¹ o Gaston Vuillier¹² entre d'altres, els quals ja es sentiren interessats pels balls i la música popular del moment i d'on es poden extreure dades que en certa manera aporten informació addicional i enriquidora.

A més a més, contem amb les aportacions de músics i folkloristes com Josep Massot i Planes,¹³ Antoni Martorell i Miralles,¹⁴ Andreu Ferrer Ginard,¹⁵ Andreu Estarellas

⁹ George Sand (Armandine-Aurore-Lucie Dupin) (París, 1804-Nohant, 1876). Novel·lista. Visità Mallorca el 1838, fins el 13 de febrer de 1839, acompanyada del músic Frédéric Chopin i els seus dos fills. Anys després, la publicació de Joseph Bonaventure Laurens (1840) *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque*, la va animar a escriure la seva polèmica obra *Un hivern a Majorque* on, apart de descriure el paisatge mallorquí, explica les incomoditats, disgusts i contrarietats que sofriren degut, sobre tot, al retràs cultural i material de l'illa, i a on també descriu els balls que va presenciar durant la seva estada.

¹⁰ Joan Cortada i Sala (Barcelona, 1805-1868). Novel·lista, periodista, traductor i historiador. Visità Mallorca el 1845. Autor de *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*, llibre de viatges en el que detalla dia per dia les seves experiències.

¹¹ Josep Antoni de Cabanyes i Ballester (Vilanova i la Geltrú, 1797-1852). Autor de *Notas y observaciones hechas en mi viaje y permanencia en Mallorca*. (1838), obra publicada el 1970, sobre el seu viatge a Mallorca, on hi romandrà dos anys entre 1837 i 1839 fugint dels moments convulsos que es vivien a Vilanova i Barcelona.

¹² Gaston Vuillier (Perpignan, 1847-Gimel, 1915). Literat i il·lustrador, viatger i etnògraf. Col·laborador de moltes revistes franceses i de llibres de luxe. Viatjà a Mallorca el 1888. Va ser acollit en repetides ocasions per l'Arxiduc amb qui mantenia una cordial relació. Autor de *Les illes Oblidades*, obra que recull gràficament les seves impressions sobre les Balears.

¹³ Josep Massot i Planes (Palma, 1875-Pòrtol, 1943). Músic i folklorista. Recollí, pels pobles de Mallorca, una notable col·lecció de cançons populars, de les quals només ha estat publicada una petita part. Algunes d'aquestes cançons, harmonitzades per ell, són molt cantades per les entitats corals mallorquines. El 1984 fou publicat el seu *Cançoner Musical de Mallorca*, després de diversos intents que daten de 1924. El Cançoner fou revisat i prologat per Baltasar Bibiloni i Josep Massot i Muntaner.

¹⁴ Antoni Martorell i Miralles (Montuïri, 1913-Palma, 2009). Eclesiàstic franciscà, músic i compositor. La seva producció està inspirada en el folklore de l'illa. Entre les seves obres comptem amb: *Danses populars de les Illes Balears. Recull selectiu de les danses populars més generalitzades a les Illes Balears en versió per a piano* (1998).

¹⁵ Andreu Ferrer Ginard (Artà, 1887-Palma, 1975). Folklorista. El 1914 inicià la col·lecció «Folklore Balear», en la qual aparegueren els seus reculls *Rondaies de Menorca* (1914), *Cançonetes menorquines* (1922) i unes notes sobre *Aplicació del sistema decimal a la classificació del folklore* (1924). Arreplegà nombrosos materials folklòrics balears, publicats només en part a les revistes *Llevant* (1917-30) i *Tresor dels Avis* (1922-28) fundades per ell a Artà —amb col·laboracions de Joan Amades—, al diari *El Día*, a *La Veu de Mallorca* i a *Cort*, de Palma. El 1965 publicà el llibret *Folklore balear*, i a partir del 1959 promogué la Fundació Tresor dels Avis, amb vista a formar un arxiu folklòric i bibliogràfic de les Balears.

Pascual,¹⁶ Antoni Galmés Riera,¹⁷ Miquel Julià Prohens,¹⁸ Antoni Gili i Ferrer,¹⁹ Antoni Artigues Bonet²⁰, etc. tots ells implicats en el fet musical i folklòric de Mallorca i que també aporten les seves reflexions sobre el tema que ens ocupa.

D'altra banda, investigadors, musicòlegs i folkloristes com Xavier Carbonell,²¹ Francesc Vallcaneras²² o Francesc Huguet²³ entre d'altres, aporten amb la seva contínua tasca investigadora i divulgadora, important informació sobre la música i els balls tradicionals.

¹⁶ Andreu Estarellas Pascual (Bunyola, 1890-1981). Folklorista, escriptor i autor teatral. De formació autodidacta. Es dedicà a l'estudi del folklore mallorquí, col·laborant amb altres folkloristes i organitzà nombroses agrupacions de balladors. Autor d'obres com *L'Essència de Mallorca. Recull de costums i tonades* (1949) —premi extraordinari del Consell Superior d'Investigacions Científiques—, *Espigolada* (1952), o *L'olivera mallorquina i el seu folklore* (1954). Fundà l'agrupació folklòrica Flor de Murta.

¹⁷ Antoni Galmés Riera (Manacor, 1907-Palma, 1989). Creador i director de l'Agrupació Aires de Muntanya de Selva entre 1936 i 1963. Promotor dels certàmens de caràcter internacional de folklore celebrats a Palma de 1950 a 1952 i dels festivals internacionals de la «Cançó de Mallorca». Autor de diverses publicacions d'argument folklòric i antropològic en relació a les danses i cultura mallorquines com *Mallorca, Menorca, Ibiza. Folklore: danzas, costumbres, canciones* (1950), *Danzas típicas de Mallorca = Danses typiques de Majorque / armonizadas y arregladas para canto y piano y piano solo por Lorenzo Morey. Comentadas y explicadas por Antonio Galmés Riera* (1951), i *Cultura Popular Mallorquina. Aplec de Pautes* (1982) que ofereix una mena d'antologia de les peces de ball de mitjan segle XX.

¹⁸ Miquel Julià Prohens (Felanitx, 1927). Un dels principals promotors de l'Obra Cultural Balear. Ha recopilat cançons mallorquines des del 1943. Ha publicat, entre altres obres *Mallorca. Cançons tradicionals* (1969) —fruit de la recollida de cançons de viva veu i de la selecció entre alguns estudiosos de la cançó popular— i *Cançoner tradicional de Mallorca* (1998) —amb un centenar de cançons amb les respectives partitures classificades segons siguin de treball, de revetlla, erudites, humorístiques i infantívoles—

¹⁹ Antoni Gili i Ferrer (Artà, 1932-2010). Dedicat a la investigació de la història documental i de la cultura popular, és autor del primer volum de *l'Aportació al Cançoner Popular de Mallorca* (1994).

²⁰ Antoni Artigues Bonet (1950-2018). Professor titular d'universitat del departament de Filologia catalana i Lingüística general. Compaginà la docència amb la investigació sobre cultura popular, i donà suport al teatre universitari. Fou autor de nombrosos articles i llibres, com *Xeremiers: manual de xeremies, fobiol i tamborí* (1982), *Repertori i construcció dels instruments de la colla de xeremiers catalans a Mallorca* (1989), i *Xeremies: el sac de gemecs català de Mallorca* (2000).

²¹ Xavier Carbonell i Castell (Barcelona, 1952). Compositor. Format musicalment al Conservatori del Liceu. El 1982 traslladà la seva residència a Mallorca. Des de 1996 és professor del Conservatori de Música i Dansa de Balears. Ha estat membre fundador de l'Institut Pau Villalonga de Musicologia, des d'on ha col·laborat en l'elaboració d'un corpus de la iconografia musical i d'instruments antics, i en la confecció dels catàlegs dels fons musicals dels arxius de Mallorca. També ha publicat articles sobre el món de la música en nombrosos seminaris i revistes.

²² Francesc Vallcaneras Jaume (Pont d'Inca, 1954). Autor d'*Els cossiers d'Alaró: aproximació al fet dels cossiers de Mallorca* (1990) i articles com *Les lletres del ball de bot a Mallorca* (1996) i *Los Cossiers de Mallorca. El rito convertido en danza*. (2006).

²³ Francesc Huguet Balle (Bunyola, 1956). Autor de *La Música dels Xeremiers de Mallorca. Cap a la creació d'un Corpus Documental per a la recerca i l'ensenyament del repertori* (2007). Es tracta d'un treball de recerca que inclou catalogació, transcripcions i midis — arxius de so digitals codificats amb un estàndard tècnic de comunicació— del repertori xeremier.

I com a fonts d'informació comptem també amb el Centre de Recerca i Documentació històrico-musical de Mallorca (1984), dirigit pel prevere i documentalista musical Joan Parets²⁴, a més a més del Fons de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (CSIC-IMF) de Barcelona, el qual conté més de 20.000 melodies en paper recollides per tota Espanya entre 1944 i 1960, la majoria de les quals es van recopilar a través de les 65 missions folklòriques i 62 quaderns presentats a Concursos organitzats per l'antic Instituto Español de Musicología del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC) en els quals van participar 47 recopiladors. En el portal *web* o base de dades del Fons es poden consultar materials digitalitzats recollits en concursos i missions d'Andalusia, Balears, Castella-La Manxa, Castella i Lleó, Catalunya, Comunitat Valenciana, Galícia i Regió de Múrcia; progressivament s'hi aniran incorporant més materials d'aquestes i de la resta de les Comunitats Autònomes.

Finalment, cal esmentar dos projectes per la seva importància cabdal en el desenvolupament de la historiografia musical mallorquina i la seva repercussió en la conservació i difusió de la música i el ball tradicional. Es tracta, per una banda, de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, projecte promogut per la Fundació Patxot —fundada a Barcelona el 1922 sota la direcció de Francesc Pujol²⁵— per tal de recollir de manera exhaustiva les cançons i la música popular dels Països Catalans, i les seves missions de recerca amb la participació de nombrosos investigadors²⁶, i publicades a la col·lecció

²⁴ Joan Parets i Serra (Santa Maria del Camí, 1940). Documentalista musical dedicat a la recuperació del patrimoni musical de les Illes Balears. Fundador del Centre de Recerca i Documentació Històric-Musical el 1967. Des de llavors, la seu recull documentació musical a l'abast de tothom en els seus arxius.

²⁵ Francesc Pujol i Pons (Barcelona, 1878-1945). Musicòleg, director i compositor. Estudià música i piano al Conservatori del Liceu. Ingressà a l'Orfeó Català el 1897. Fundà i dirigí l'Associació dels Amics de la Música. Dirigí l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i fou coautor del *Diccionari de la dansa, els entremesos, i els instruments de música i sonadors* a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

²⁶ L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) fou una institució fundada a Barcelona el 1921 gràcies a l'empenta econòmica i intel·lectual de diverses persones i institucions com el mecenes Rafael Patxot i sota la direcció de Francesc Pujol, per tal de recollir de manera exhaustiva les cançons, materials musicals i literaris de la música popular i tradicional dels Països Catalans, essent després estudiats i, prèvia tria, publicats. Fruit dels treballs de recerca dels nombrosos investigadors que hi participaren, s'ha publicat la col·lecció *Materials*, que aplega en diversos volums la informació recollida durant els anys de treball d'aquest grup de persones. Fins a l'arribada de la Guerra Civil Espanyola i per mitjà de la Fundació Concepció Rabell i Cibils se n'havien publicat quatre volums i el primer volum del *Diccionari de la Dansa*. Posteriorment, ha estat Publicacions de l'Abadia de Montserrat sota la direcció de Josep Massot i Muntaner, en col·laboració amb el Departament de Cultura, la institució que ha publicat la resta de volums existents fins a l'actualitat. Les missions realitzades a Mallorca, Menorca i Eivissa foren encarregades al músic Baltasar Samper (Palma, 1888-Mèxic, 1966), que comptà amb l'ajuda de Miquel Ferrà (1924), Josep M. Casas Homs (1925), de Ramon Morey i Julià Samper (1926), de Ramon Morey (1927, 1928 i 1930) i d'Andreu Ferrer i Ramon Morey (1932). Les missions de 1934 i 1935, les realitzà Dolors Porta.

Materials, que aplega en diversos volums la informació recollida durant els anys de treball d'aquest grup de persones. I, per altra, de l'Associació d'Amics de l'Art Popular, fundada a Palma el 1920 pel folklorista Antoni Mulet Gomila²⁷, orientada a vetllar per la conservació d'una forma de ball que es perdia i que fou seguida per la tasca de gran quantitat d'agrupacions com el Parado de Valldemossa (1925) o Aires de Muntanya de Selva (1930) entre d'altres, i que fou l'inici de tot un procés de recuperació i pervivència.

La problemàtica principal es presenta en el fet de què existeix gran confusió a l'hora d'establir què són exactament les mateixes, doncs hi ha diversitat d'opinions al respecte i disparitat en el criteri utilitzat per definir-les i/o analitzar-les. Quant a la terminologia utilitzada, es poden trobar referències del mateix ball, anomenat de distintes formes, així com distints significats per a un mateix mot. És habitual l'ús del llenguatge de manera àmplia i poc precisa, depenent de l'autor, del públic a qui va dirigit i del context en el que es desenvolupa. Possiblement les mateixes que es coneixen avui en dia no han estat sempre així i responen al resultat d'un procés evolutiu en el que poden presentar diverses formes i variants matisades per influències de tot tipus, segons el moment i el lloc en que es centri l'atenció. Un estudi diacrònic, per tant, pot conduir a conèixer millor el seu procés evolutiu. Els següents exemples poden ajudar a il·lustrar aquestes diferències:

Per un costat trobem les mateixes de llevant, ball recuperat per transmissió generacional al llevant de Mallorca després d'anys de decadència i actualment estès a la resta de l'illa a través d'escoles de ball de bot, tallers i ballades populars. És un ball molt vitenc, i estructurat en dues parts: una part de mateixa i una part de copeo²⁸. Aquestes mateixes es corresponen amb el que Joan Amades²⁹ anomena Copeo vocal-instrumental al *Diccionari de la Dansa i dels Entremesos* (1936).

²⁷ Antoni Mulet Gomila (Palma, 1887-1966). Vicepresident de Fomento del Turismo de Palma de Mallorca (1927-1947). Gran col·leccionista d'objectes artístics —pintura, ceràmica, tèxtil, etc.— i mobles tradicionals. A partir de la seva col·lecció —actualment a Lluc— creà la Casa Museu de Can Mulet a Gènova (1916). També fou un gran folklorista, destacant les seves publicacions sobre vestimenta tradicional i balls populars, que sovint publicava amb el pseudònim *Turixant*. El seu arxiu es conserva al Consell Insular de Mallorca. Conté nombroses fotografies d'indumentària popular, reculls de cançons populars, retalls de premsa referents al grup folklòric Balls de Mallorca, i anotacions sobre les activitats del grup.

²⁸ Aquest fet obligarà a incloure el tractament del ball anomenat copeo dins el corpus del treball.

²⁹ Joan Amades i Gelats (Barcelona, 1890-1959). Etnòleg i folklorista. Autor del *Costumari Català. El curs de l'any* (1950-1956) i coautor del *Diccionari de la dansa, els entremesos, i els instruments de música i sonadors* (1936) a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Amades es mou per l'interès etnogràfic, és a dir, dels costums en si mateixos, i la percepció de que el saber tradicional estava amenaçat. Va recollir un immens fons documental. Es proposà fer una àmplia recopilació de creences, preocupacions, supersticions, refranys, cançons, danses, jocs, documents gràfics, costums, rondalles, etc. Va comptar amb la

Per altra banda, la part més documentada del tema ofereix partitures i enregistraments de mateixes molt diferents a les del grup anterior. Aquestes darreres són similars a les jotes, malgrat pareixen més pausades i amb un caràcter més senyorial. Les partitures i gravacions de què es disposa es poden datar, en la seva major part, en els anys en què apareixen les primeres agrupacions folklòriques —aproximadament 1925 i posteriors.

El primer grup —les mateixes de llevant— és el que pren importància en el corpus del treball i el que motiva en realitat aquest estudi, si bé, no s'ha deixat de banda el segon, doncs interessa també veure la relació entre ambdós.

Es pot parlar, per tant, d'una certa dualitat de les mateixes i, d'altra banda, cal distingir-les d'altres tipus de balls, com els que Antoni Martorell i Miralles (2008, p. 104) inclou a la seva classificació dels balls i danses de Mallorca dins un primer grup format per els balls de cossiers, ball de cavallets, ball d'aguiles, etc., de caire més ritual, doncs disten molt de la temàtica de la investigació.

Per entendre millor aquesta dualitat de les mateixes, es dóna a continuació, dins el següent apartat, una explicació introductòria dels balls d'arrel tradicional a Mallorca a partir del segle XVIII i de les mateixes en particular de forma contextualitzada.

4 EL BALL D'ARREL TRADICIONAL A MALLORCA, SEGLES XIX-XXI

Les primeres notícies escrites de balls i danses acompanyats d'instruments de l'època a Mallorca daten del segle XIV. A partir del XV ja n'abunden les cites, però és a partir del segle XVI que es troben estesos per tota l'illa. Les danses medievals són poc conegudes perquè s'han conservat pocs escrits sobre elles i a més s'escrivia en tetragrama, és a dir, sobre quatre línies i no cinc, resultant confús conèixer les melodies, però es poden trobar representades en pintures i miniatures i, habitualment, estaven supeditades al poder reial o eclesiàstic. Part de la música i de les mudances³⁰ es poden haver perdut amb el temps,

col·laboració de Joan Tomàs i Parés, que el va ajudar especialment en la recerca de cançons i músiques populars arreu del territori de parla catalana. Utilitza dos tipus de fonts: les bibliogràfiques i l'entrevista directa a persones de tot tipus, edat, estament i ocupació.

³⁰ Una mudança està formada per un conjunt de moviments. És l'evolució d'una figura de dansa.

però no passa el mateix amb les referències literàries i, de fet, a través d'elles es poden trobar dades que ens indiquen que hi va haver períodes en els que es van arribar a prohibir pels governants degut als problemes que ocasionaven, tant d'ordre social com moral. Tant és així, que Josep Rullan i Mir (1876, I, p. 393) en la seva *Historia de Sóller*, escriu que «al finalizar el siglo XVI habían cambiado tanto las costumbres y eran tan grandes los abusos y escándalos producidos con motivo de los bailes, que éstos se hubieron de prohibir completamente». Aquestes prohibicions, de caire temporal, es devien a la intenció d'impedir les considerables concentracions de gent que ocasionaven els balls, ja que en aquella època hi havia gran afició a aquesta forma de divertiment i esbarjo. Així i tot, a pesar del rigor de la llei, no faltaven infraccions ni escassejaven les baralles quan es tractava de balls de família. El ball antic no tenia res d'ofensiu en els seus posats, doncs estava ben controlat per les autoritats, malgrat pogué haver algú que no respectès les normes del moment com, per exemple, la d'un altre decret de finals del segle XVI que prohibia besar en públic. Exemples concrets d'aquestes prohibicions es poden trobar a l'any 1530, per la greu situació provocada a partir de les revoltes dels agermanats,³¹ o al 1560, quan Guillem de Rocafull, virrei durant el regnat de Felip II d'Àustria (1556-1598), els prohibeix completament dient: «Per causa des ballar se causen molts d'escàndols, rinyes i qüestions. Prohibició de ballar sots pena de CC lliures. Rocafull, Virrei 1560.» (Domènech, 1990, p. 10).³² I no és fins a mitjans del segle XVIII que ja es troba més suavitat en les autoritats respecte als balls i diversions públiques, malgrat que per dur-se a terme havien de ser autoritzats, exigint-se, fins i tot, la presència del batle.

Ja entrant en el segle XIX, a Mallorca, es pot parlar, a grans trets, de dos tipus de balls fonamentals: el de marxa, en compàs binari, com les recentment recuperades contradanses i, el més animat, anomenat ball de bot, en compàs ternari. Els balls de l'alta societat, eren executats per dames i cavallers, en tant que els balls picarescs, caracteritzats per l'agilitat de moviments, eren els que practicava el poble, fet que posa en evidència la

³¹ Els agermanats eren menestrals i pagesos mallorquins que es manifestaren contra el poder reial reivindicant millor justícia i fi de la corrupció. Les revoltes dels agermanats esclataren el 1521 com a conseqüència de l'empresonament de set menestrals—entre ells Joanot Colom.

³² Francesc Xavier Domènech i Ferrer (Palma, 1949). Autor de *Història i Manual per Aprendre els Balls Mallorquins* (1991). Aquest llibre es basa en l'obra del musicòleg alemany Curt Sachs, *Historia Universal de la danza*, molt poc difós a Espanya, i que arribà a Domènech a través d'Antoni Galmés d'Aires de Muntanya de Selva. L'interès pels balls mallorquins i la disconformitat amb el que feia i deia l'Escola de Música i Danses de Palma, propicià la seva recerca sobre l'origen de les mateixes, que es concretà en el seu llibre.

marcada jerarquia que existia entre les distintes classes socials. Malgrat per introduir el tema es fa necessari citar altres tipus de balls i danses, com ara les contradanses, no s'hi entrarà en detall, doncs no són l'objectiu de la investigació. El que realment interessa aquí són les mateixes. Si bé, debut a la complexitat de l'estudi, s'han hagut d'incorporar, sobre tot, jotes, fandangos i copeos per poder explicar tota una sèrie d'elements significatius.

És difícil aclarir i determinar amb exactitud quins i com eren els balls de Mallorca, ja que les distintes fonts utilitzades presenten divergències entre elles. Les descripcions sovint són imprecises, la forma d'anomenar els balls presenta confusió i la notació musical no sempre és present. En gran part, les distintes fonts pareixen coincidir en que els balls tradicionals arribaven a l'illa a finals del segle XVIII, provinents de la península com a noves modes, —probablement entre 1760 i 1800, malgrat existeix alguna referència anterior—. Sembla que «els fandangos són el primer ball no autòcton que fa més anys que fou introduït a l'illa. Hom parla del s. XVII com a possible data de la seva arribada a Mallorca». (Grimalt, 1990, p. 24). Com a possibles vies d'introducció d'aquests balls cal apuntar, en primer lloc, al simple intercanvi entre la població que viatjava o comerciava amb la península, o inclús la propagació des d'alguns entorns aristocràtics. També van influir les funcions de teatre, ja que, des de finals del segle XVII i, sobretot, a la primera meitat del segle XVIII, oferien dins el seu repertori sainets i entremesos que incloïen números de música i ball d'arrel popular. La gent de Mallorca assumia aquests balls i músiques com a seus i poc a poc s'anaven adaptant o modificant segons el caràcter illenc, decantant el que s'havia ballat fins aleshores i prenent carta de naturalesa dins el poble mallorquí. El procés en el qual es comença a veure com els balls es comencen a barrejar i van compartint moments i espais es veu reflectit en exemples com el que comenta Canyelles (2001) en un ball de màscares dut a terme dins la Llotja de Palma.

A Mallorca hi ha constància de la inclusió d'alguns d'aquests balls en el ball de màscares que es celebrava a la Llotja de Palma en ocasió de les festes de Sant Sebastià, patró de la ciutat, concretament en unes «Disposiciones para el bayle de máscaras realizado el 23 de Enero de 1808» on trobam aquesta: «Se empezará a bailar por minués, a los que seguirán contradanzas, paspiés, fandangos y boleros. (pp. 209-210).

A finals del segle XVIII i principis del segle XIX es produeix una gran expansió del bolero, la jota i el fandango, expansió que és afavorida, primerament, per l'adopció d'aquests balls populars per part de les classes socials mitjana i alta en un fenomen conegut com a «majismo», amb una clara intencionalitat de remarcar l'espanyolisme davant

manifestacions culturals de caire més internacional i, posteriorment, per la guerra del Francès (1808-1814), que provocà una reacció nacionalista que trobà en aquests balls una via per expressar-se. Mallorca, també ocupada, rebé alguns desterrats i molta gent que fugia del desastre de la guerra. Rebutjant tot allò francès, es va copiar la música del territori que no havia estat ocupat —el llevant andalús i Múrcia—, entrant una nova moda que tingué més èxit que les antigues contradanses i que, poc a poc, les va anar substituint. Molt il·lustratives resulten les pintures a l'oli de Salvador Maiol,³³ conservades al museu del Monestir de Lluc, les quals reflecteixen dues escenes de ball de principis del segle XIX. Una d'elles sembla representar una contradansa un dia de festa. Domènech (1990, p. 15) califica les contradanses com un tipus de dansa que pertany al temps del minué (1650-1750), i inclou dins aquest grup algunes peces conegudes, tals com: Es Ball de na Margalideta,³⁴ La Balanguera, Es ball de ses Xapetes, Ses Vermadores, Ses Porgueres, Es Goig de Pasqua i Es Ball des Cambuix, a les que considera contradanses del segle XVIII a Mallorca.



Fig. 1. Salvador Maiol. «Fiesta palmesana a principios del s. XIX». Oli sobre llenç. Museu de Lluc.

³³ Salvador Maiol (Barcelona, 1775-1834). Pintor que fugí a Mallorca entre 1808 i 1813 de la Barcelona ocupada per les tropes de Napoleó. Les seves obres són de marcat caràcter costumista i presenten gran interès folklòric. Les conservades al Museu de Lluc representen escenes de ball.

³⁴ Antoni Galmés (1950, p. 22) diu d'aquest ball en el seu llibre *Mallorca, Menorca, Ibiza. Folklore: danzas, costumbres, canciones*, que és un ball de romanç dels més primitius, que es ballaven en rotllo i que encara en conserva una part que es balla d'aquesta manera.



Fig. 2. Salvador Maiol. «Gira campestre con baile en el glacis de Santa Catalina».
Oli sobre llenç. Museu de Lluç.

A tall d'exemple, Andreu Estarellas (1985) aporta una visió més propera d'aquesta entrada dels balls a l'illa, a través de les paraules d'un ballador de Bunyola, ja d'edat, que ho visqué de primera mà:

Per allò que pertany als balls profans, tampoc en podem donar molta clarícia; creiem que com més antic ha d'esser la mateixa o mateixes, anant-li a darrera el copeo i la jota. Ho deduïm per allò que hem pogut espigolar de boca d'un vellet de 96 anys, ballador de pinyol vermell en el seu temps, natural de Bunyola; el Sen Toni Martí (*Xinga*). Així diu:

Quan jo tenia 14 anys no se ballava altra ball més que Mateixes i Jotes tant p'es pla com per muntanya. P'es pla ballaven més llis que pel nostre poble i feien tronets amb sos dits. Entre noltros no; moviem més es braços i li donàvem més gràcia. Per aqueix temps, de sa part d'Andratx mos varen dur es Boleros, que varen capitar a ses Jotes sobretot en es pobles d'Andratx, Calvià, Génova, Estallencs, Banyalbufar, Valldemossa, Esporles, Son Sardina, Bunyola, Orient i Alaró. Per sa part des pla seguiren en ses seves. Uns quants anys més tard, i també d'Andratx, mos varen dur ses Boleres, que també varen agradar ben molt perquè

es que sabia ballar boleros també ballava boleres; com que són es mateixos punts. Es meu mestre era de Calvià i vaig esser tan bon aprenent que ben prest es deixeble va safalcà es mestres, i no és per alabar-me. No hi ha cap dubte de que tots es balls esmentats són importants.³⁵ En que no ho sapiguéssim per eminents folkloristes, ho delataria el seu nom: Jota, Bolero, Copeo, Bolera i ... fins i tot la Mateixa, els quals punts són molt semblants als de la Jota.³⁶ (p. 86).

Els balls canvien, s'influencien mútuament i conviuen en el temps. Els canvis no es produeixen de manera espontània i rotunda, sinó que coexisteixen, malgrat uns guanyen seguidors, mentre que d'altres van quedant un poc més oblidats, com a resposta a l'interès que provoquen les novetats. La següent classificació representada en dues taules i extreta de les dades que figuren en les *Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears*, reflecteix de manera esquemàtica l'evolució del ball tradicional a Mallorca a partir del segle XIX. (Bernat, 1993, p. 135)³⁷. Es pren com a hipòtesi de partida en aquest sentit i es desenvoluparà més extensament aquest breu esquema dins l'apartat d'anàlisi històrica.

Taula 1. Cronologia (s. XIX). Elaboració pròpia a partir de les *Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears*. (Bernat, 1993, p. 135)

PRIMERIES S. XIX	MITJAN S. XIX	FINAL S. XIX
Ja es ballen jotes	Dades de com es ballen les jotes : 1. populars /espontànies 2. compostes	Mateixes i copeos a tramuntana. No tenen res a veure amb els de llevant

³⁵ Possiblement la paraula «importants» és una errada i vol dir «importats».

³⁶ Estarellas (1985), en el seu llibre *L'Essència de Mallorca. Recull de costums i tonades*, segueix parlant sobre una equivalència entre la «Bolera» i una melodia austríaca amb música idèntica a les boleres de Mallorca. (p. 86).

³⁷ Guillem Antoni Bernat i Ferrer (Sóller), estudiós del ball i la indumentària mallorquina, pertany a l'Agrupació Aires Sollerics. Començà com a ballador de la parella petita de l'agrupació Brot de Taronger. Participà com a ponent a les Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears l'any 1993, parlant sobre l'evolució del ball popular a Mallorca.

Hi ha dades de mateixes-copeos al lllevant		Entrada de nous balls Balls d'aferrat amb major reconeixement social i més propis dels ciutadans
	Boleros (amb forta influència valenciana)	Retirada dels balls tradicionals mallorquins a la ruralia Considerats cosa de vells
	Fandangos	

Taula 2. Cronologia (s. XX-XXI). Elaboració pròpia a partir de les *Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears*. (Bernat, 1993, p. 135)

SEGLES XX-XXI	
1920	Apareixen els primers grups molt reduïts; comencen innovacions al ball.
1940	Intencionalitat de recuperar i mantenir els balls al «estilo del país», davant les noves modes. Agrupacionisme: innovacions i degeneració. Nous balls a partir de qualsevol cançó.
1945	Es manté un fort agrupacionisme, sobretot pel turisme amb més i més coreografies fins la desvirtualització. Espectacle. Díficil accés a les agrupacions.
1957	Decadència de les agrupacions —avui en resten tres o quatre de l'època— Tot l'agrupacionisme havia privat la gent de ballar —més patent a Tramuntana—
1970	Procés de recuperació. Torna a brotar més fort, amb més consistència i més obert l'agrupacionisme. Escoles de ball. Tothom aprèn a ballar de bell nou.
1977	Surt una nova escola que pretén la unificació de tot el ball.
Actualitat	Recuperació del ball popular. Manca de clarificació i de consciència d'allò que es fa, per part d'alguns sectors. ³⁸

³⁸ Aquest punt de vista coincideix en part amb la motivació del treball. Durant anys s'han duit a terme varies iniciatives recuperadores de balls, músiques i vestimenta tradicional, però no sempre s'han respectat les formes i/o els elements de la cultura popular tal com eren, sinó que s'ha produït un poc de mescladissa, en part provocada per la invenció i en part per la utilització d'elements descontextualitzats, desvirtuant en certa

Per tant, es pot dir que boleros, jotes i fandangos arribaren des de la Península Ibèrica a les darreries del segle XVIII i principis del segle XIX, desplaçant les contradanses— recentment recuperades per l'Escola de Música i Danses de Palma³⁹—. Aquesta idea es compartida per tots els autors consultats. D'aquest fet en tenim constància, a més a més, a través de les equivalències que es troben entre els balls de Mallorca i els d'Aragó, València, Múrcia i Andalusia. De fet, moltes de les cançons es cantaven en castellà, i com bé afirma Antoni Martorell i Miralles (1998, p. 224) quan parla de l'al·luvió de materials peninsulars que introduïren la multitud de soldats, estudiants, carabiners, i marxants que arribaven a les illes amb el propi bagatge cultural, tonades i danses, resultava fàcil la incorporació d'aquests elements a la cultura ja existent.

Però no és fins a mitjan segle XIX que apareixen les primeres referències de balls populars en les descripcions que ofereixen de la seva estada a Mallorca George Sand (1838-39)⁴⁰, Antoni de Cabanyes (1838), Joan Cortada (1845) o l'Arxiduc Lluís Salvador (1867-1945). A tall d'exemple, Josep Antoni de Cabanyes i Ballester (1838) ja en parla quan relata el ball després de la verema a Binissalem i sobre com les dones tornaven de la verema cantant boleros acompanyades a vegades per alguns sonadors de guitarra (p. 118); o en un fragment de la seva poesia «Otoño de 1838 en Santa María» on diu: «al son de castañuelas y panderos/bailando sus fandangos y boleros». (p. 137, (17,18)). L'Arxiduc Lluís Salvador (1985, IV, p. 582), per la seva part, també parla dels balls i d'on provenen. Cita la jota, el fandango i el copeo, i comparteix la idea del seu origen peninsular, de la influència de la jota aragonesa i de la introducció del fandango com a conseqüència del viu comerç existent amb les zones costeres del sud de la península, tot i que es van adaptar al caràcter més tranquil dels mallorquins, resultant difícil en ocasions establir-ne relacions si no fos per la seva identitat musical.

mida la realitat històrica i cultural. Evidentment algunes de les iniciatives sí que han sorgit a partir d'una investigació prèvia i d'un procés de documentació més acurat.

³⁹ El seu nom oficial és Escola de Música i Danses de Mallorca Bartomeu Enseñat i Estrany. Es tracta d'una associació que es constitueix a Palma l'any 1975 i que té per finalitats l'estudi, documentació, ensenyament, difusió i foment dels elements de la cultura popular i tradicional de Mallorca, especialment el ball, la música, els instruments i la indumentària. Una de les seves recents aportacions és el projecte de recerca i recuperació de la contradansa a Mallorca.

⁴⁰ L'obra de George Sand té clares influències de Josep Bonaventura Laurens i de Jacques Grasset de Saint-Sauver, autors amb els que coincidí temporalment i que també reflexaren en les seves obres els costums de Mallorca.

Així, és habitual trobar boleros al País Valencià i Alacant —d'on probablement arribaren a l'illa prenent la forma particular els anomenats Parado de Valldemossa i Parado de Selva— i, en forma diferent, a Castella, Aragó, Múrcia i País Basc; jotes al Llevant peninsular i Aragó —malgrat també ens arribaren des de València—; i fandangos a València i Andalusia. De les mateixes fins el moment només s'han trobat referències a Mallorca. A continuació segueix una relació d'algunes d'aquestes equivalències. Són peces que comparteixen la mateixa melodia —o molt similar— malgrat es presenten amb distint nom:

Taula 3. Equivalències amb altres comunitats.

JOTA DELS ENAMORATS	JOTA MALLORQUINA	BOLERO ANTIC	BOLEROS MALLORQUINS ⁴¹
Jaén	Similar al ball de panderos de Vilafranca (Catalunya). (Artigues, 1982, p. 125)	Boleros sevillanos	València: Bolero loco ⁴²
			Jaén: Bolero de Jaén
			Madrid: Bolero liso

Bartomeu Ensenyat (1975),⁴³ per la seva part, comparteix la mateixa teoria i fa, a més a més, incidència sobre el copeo i la seva particular denominació quan diu:

⁴¹ Com a curiositat, resulta interessant la pel·lícula de l'any 1952 *Duende y misterio del flamenco* de l'autor Edgard Neville, on es poden veure amb caràcter quasi documental diferents estils de ball d'origen popular i, a on al minut 38:11 aproximadament, es balla en forma quasi clàssica, un bolero que musicalment coincideix amb el bolero mallorquí.

⁴² Bolero Loco. Grup Castelló. Recuperat 18 setembre 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=VBxAbfBhpwg>. Veure Llauradores d'Algemesí. Danses de la processó (3 boleros). Ball de les Llauradores (Algemesí) Bolero 1 València. Recuperat 18 setembre 2012, de http://www.youtube.com/watch?v=djQ_la6ypi4

⁴³ Bartomeu Ensenyat Estrany (Inca, 1917-1998). Folklorista i fundador de l'Escola de Música i Danses de Mallorca. Fou un dels primers promotors del ball mallorquí des dels anys 50 del segle XX a Sóller i va

Los boleros son castellanos, valencianos, andaluces... y mallorquines por haberse aquí introducido y adaptado. Las jotas son aragonesas, catalanas, murcianas, manchegas y mallorquinas por el mismo motivo. Los copeos, a los cuales Mallorca daba antiguamente el nombre de «Ballar s'aranya», son idénticos y hermanos de las jotas saltadas, vivas y alborotadas que en el Alto y Centro Aragón bailaban con la denominación de «Matar la araña»; de lo que se desprende que incluso en la denominación estábamos de acuerdo. (p. 89).

Però no tots estan d'acord amb aquesta teoria quan s'aplica al ball que ens ocupa. Canyelles (2001, pp. 209-210), si bé confirma que jotes i fandangos són comuns a la resta del territori espanyol i es recolza per dir-ho en l'existència de dues col·leccions de partitures per a tecla trobades a l'arxiu de la Capella de Oratoriana al convent de Sant Felip Neri de Palma, datades, una a finals del segle XVIII i l'altra a principis del segle XIX, — on, entre altres danses, apareixen dos boleros, un fandango, dues jotes, una cota, un copeo, una tocada de xeremies i una valenjera—, exclou les mateixes dient que no se'n coneixen altres referències.

En conjunt, es pot dir que tots els autors consultats coincideixen en que boleros, jotes i fandangos venen de fora i la seva entrada està més o manco emplaçada dins un període temporal concret, malgrat copeos i mateixes queden un poc en l'aire, ja que no hi ha acord al respecte.

5 LES MATEIXES EN EL SEU ENTORN.

El ball de la mateixa és un dels fets culturals més arrelats a Mallorca. Sol estar present a nombrosos actes públics o privats i té unes característiques diferents de la resta de comunitats. Per arribar a conèixer més a fons aquesta manifestació cultural resulta quasi imprescindible tenir en compte una sèrie de paràmetres que afecten de manera directa a la seva essència. Les mateixes s'han de contemplar de manera conjunta dins el seu entorn, observant la seva evolució i possibles variacions, tot i tenint en compte les coordenades espai, temps i context social. Així, als pobles i les viles de Mallorca era costum subhastar el primer ball de la festa i els joves enamorats hi licitaven. El guanyador de la licitació no

coordinar als Dansadors de la Vall d'Or. En aquest àmbit publicà *Canto a Mallorca* (1952), *Folklore de Mallorca* (1975) i *Mallorca canta* (1993).

solia ballar amb la jove, que ho feia amb un amic o parent i, com citen alguns autors, l'enamorat sostenia el ventall i el mocador de la jove,⁴⁴ i contemplava la gràcia i els bons aires de la seva estimada. En la música intervenien dos tipus d'agrupacions: la xeremia, flabiol i tamborí per una banda, i per una altra la guitarra i guitarró acompanyats de cantadors. Molt habitual és l'espetic dels dits entre els balladors i, de forma més esporàdica les castanyetes. Eren balls del poble i pel poble, on hi cabien pretensions de lluïment i destresa i que constituïen el plat fort de les diversions i de les festes públiques i familiars. Per ballar en les places públiques el dia de la festa major i obtenir la primacia de sortir a rotllo amb l'al·lota o promesa, era condició indispensable haver optat a la subhasta de les danses primera, segona, tercera, i així successivament, i aquest fet provocava que es gastessin exorbitants quantitats per a obtenir el privilegi de ballar els primers o, simplement poder sortir a rotllo. Molt interessants són els reculls fets a través d'enquestes realitzades a balladors que podem situar a finals del s. XIX i principis del segle XX, recollits al llibre *Folklore de Mallorca* de Bartomeu Ensenyat (1975, pp. 137-165) dins l'apartat «Como danzaban nuestros abuelos». Juan Cortada, per altra banda, també fa referències a ballades dutes a terme a distints pobles durant el seu viatge a Mallorca, i ja en 1845 menciona les mateixes en concret a indrets com Establiments,⁴⁵ el puig de Sant Salvador,⁴⁶ Artà,⁴⁷ Alaró,⁴⁸ Binissalem⁴⁹ i Sant Bernat de La Real.⁵⁰ El 1869 l'Arxiduc Lluís Salvador (1985), comenta que els balls pagesos són la jota, el copeo, el fandango i la mateixa (IV, pp. 586-587). I el 1893, Antoni Noguera (2005, p. 59) també parla de les mateixes, introduint a més a més alguna partitura i deixant veure quan integrades i esteses

⁴⁴ El perquè d'aquest costum resideix en el fet de que la jove no els necessitava per ballar i dur-los en la mà restaria gràcia als moviments de mans i braços. Les falces de seda dels vestits de pagesa de festa no duïen butxaca, ni tampoc duïen bossa, de manera que deixaven el ventall i el mocador en mans de l'estimat o, en el seu lloc, el petit mocador de seda anava dins la colzada o dins l'escotadura del gipó. (Estrellas, 1985, pp. 83-85).

⁴⁵ Festa major, dia 25 de juliol, amb xeremies i tamborino per una banda, i 3 guitarres i cantador per una altra. (Cortada, 2008, p. 38).

⁴⁶ Dia 6 d'agost de 1845. (Cortada, 2008, pp. 70-71).

⁴⁷ Festa privada, dies 6 i 7 d'agost de 1845, amb guitarra, bandúrria i violí. (Cortada, 2008, pp.72-73).

⁴⁸ Sa primera mateixa, amb xeremies, dia 15 d'agost. Parla també de distints tipus de colles formades per xeremiers, tamborinos i «pitos». I no sonava molt bé des del seu punt de vista: «...destemplado tamboril y algunas gaitas desacordadas y chillonas». (Cortada, 2008, pp. 114-120).

⁴⁹ Festa major, amb xeremies i tamborino. I també: «...vales y rigodones acompañados con violines y flauta», dia 17 d'agost de 1845. (Cortada, 2008, p.123).

⁵⁰ Amb «...la gaita i el pito», dia 20 d'agost de 1845. (Cortada, 2008, pp. 130-133).

estaven dins la cultura mallorquina. A tot això, el que sí pareix clar, és que el fet de que es ballessin per dotzenes és el motiu pel que són anomenades en plural. (Artigues, 1982, p. 121).

S'ha parlat abans de l'origen i procedència dels balls populars o tradicionals en general, coincidint, es pot dir que tots els autors consultats, en la idea del seu origen peninsular. No obstant, quan parlem de mateixes, es comencen a presentar opinions oposades resultant difícil obtenir una conclusió sobre el seu origen. La mateixa és l'únic dels balls tradicionals mallorquins que té —per alguns autors— la consideració de ball específic de Mallorca, com assenyala Estarellas (1985) dient que «totes les mateixes porten el segell mallorquí, ja sia en quant a la lletra de les cançons, a les que se les veu la polsina de l'antigor, ja sia per la part musical.» (p. 100). Una de les hipòtesis que fonamenten aquesta afirmació seria que fins al moment no s'han trobat paral·lelismes a la península, essent un ball que fins ara, només trobem a Mallorca. A les Primeres Jornades de Cultura Popular, Canyelles et al. (1993, p. 178), amb referència a l'origen de la mateixa tal com la coneixem avui en dia, afirmen que els copeos més antics que s'han trobat no tenen l'estructura actual de la mateixa més copeo sinó que tota la peça eren copeos, posant com exemple el Copeo de Manacor. La seva teoria és que la introducció instrumental del copeo requeria un violí que marqués la melodia i quan, a finals del segle XIX, aquest ball queda reduït als pagesos, es feia difícil trobar violinistes. Aquest seria el motiu, segons el seu punt de vista, de que aquesta part passés a fer-se cantada amb una estrofa de versos de set síl·labes. Això fa pensar que aquest canvi podria ser l'element que propiciés l'origen de la mateixa actual, més semblant a la jota que no pas al copeo. A aquesta primera part se l'anomenaria mateixa per distingir-la del copeo, que seria l'antic ball pròpiament dit.

No obstant, aquestes afirmacions contrasten amb les paraules d'Antoni Mulet (1943), qui suggereix que el copeo sorgí a la vegada de la mateixa com el seu acompanyament afirmant que el copeo és un ball nostre i popular, que va aparèixer a la vegada que la mateixa, i que el fet de ser el seu acompanyament, durant bastant de temps, motivaria que el seu nom no destaqués fins a mitjan segle XIX. Dues teories totalment oposades. Uns diuen que la mateixa sorgí per acompanyar al copeo, i els altres que el copeo era un complement de la mateixa. Antoni Galmés (1950, pp. 19-20) es decanta per la primera idea i comparteix que el copeo és anterior a la mateixa. Aquest autor en fa una possible, que no probable, derivació de la paraula «copeo» de «chorea», i estableix una possible

relació amb un poema de Virgili titulat *Copa* que permetria lligar el copeo amb els balls romans i grecs i, tal vegada, establir una prelació del copeo sobre la mateixa, fent al·lusió a la semblança d'alguns moviments de mateixes i copeos amb uns gravats d'origen grec i romà que representen posicions de ball (1950, pp. 12-13). Galmés atorga un caire senyorial, elegant i pausat a la mateixa, la qual, amb cert aire de jota, expressa certa continuïtat o repetició del ritme, mentre que al copeo el qualifica d'alegre, juganer i picaresc, reforçant el significat i la simbologia atribuïts a cada un dels balls.⁵¹ Així i tot, no està de més dir que Galmés crea confusió amb les seves pròpies afirmacions, doncs primer parla d'una prelació del copeo sobre la mateixa, acte seguit diu que és difícil establir aquesta prelació i més tard diu que després de la reconquesta s'han d'afegir els copeos a les mateixes, la qual cosa voldria dir que les mateixes són anteriors. Coincidint amb certa manera amb Galmés, no es poden obviar tampoc les teories de Damià Duran⁵² (1989, p. 184) que suggereixen com àrea de procedència de les danses mallorquines els antics països de la conca de la Mediterrània Oriental. Apunta que «el camí més admès de la seva procedència és el carrerany que uneix Còrsega, Sardenya i migjorn d'Itàlia amb les illes de la Mar Egea, Grècia i l'Àsia Menor» degut a la importància estratègica de Mallorca en el comerç marítim durant l'edat mitjana, i comenta haver observat presencialment certes similituds entre algunes manifestacions folklòriques de Creta amb els copeos i mateixes mallorquins.

Una segona hipòtesi l'aporta F. Xavier Domenech (1990). Segons la seva teoria, tota una sèrie de personatges coincideixen en afirmar que les mateixes i els copeos són genuïnament mallorquins: Antoni Pont i Llodrà, Antoni Noguera, Baltasar Samper,⁵³

⁵¹ Parlant del copeo fa també una comparança amb la Cobeua brasiliana, un ball fàlic descrit dins la *Historia Universal de la danza* de Curt Sachs.

⁵² Damià Duran i Jaume (Porreres, 1931). Ha desenvolupat una tasca de recerca etnològica, que l'ha portat a estudiar la història, els costums, tradicions i parlars de l'illa. Fruit d'aquest treball d'interpretació apareixen nombrosos llibres, com ara *Roda del folkore pagès: màgia, jocs i festes de Son Macià* (1989), *L'enginy de l'oci: estudi etnogràfic dels jocs, festes i altres diversions tradicionals de Porreres* (1994).

⁵³ Baltasar Samper i Marquès (Palma, 1888-Mèxic, 1966). Compositor, músic i musicòleg. Va estudiar composició amb Felip Pedrell, qui li va inculcar l'interès pel folklore. La música de Samper combina el folklore mallorquí amb la tradició musical francesa. També va fer harmonitzacions de cançons mallorquines. Així tenim *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, *Ritual de pagesia* i *Danses mallorquines*, inspirades en tonades, balls o impressions rurals. A Samper li foren encarregades les missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a Mallorca, Menorca i Eivissa —l'estudi més important i profund, sens dubte, sobre la música popular de les Illes Balears— comptant amb l'ajuda de Miquel Ferrà (1924); Josep M^e Casas Homs (1925); de Ramon Morey i Julià Samper (1926); de Ramon Morey (1927, 1928 i 1930) i d'Andreu Ferrer i Ramon Morey (1932). Les missions de 1934 i 1935, les realitzà Dolors Porta. Els seus col·laboradors posseïen amplis coneixements sobre lingüística, fonètica, dansa, història, llengües, cultures estrangeres, etc.

Josep Massot i Planes, Antoni Mulet, Andreu Estarellas, Antoni Galmés, etc. D'entre ells, Samper, Noguera i Massot i Planes les relacionarien amb la jota. (p. 26). Aquesta idea no és fa molt enfora de les aportacions ja vistes, però afegeix, de forma més atrevida i arriscada, algunes afirmacions, obtingudes a partir d'uns estudis realitzats a finals de segle XX, en les que atribueix l'origen de les mateixes a «la Courante», un ball de cort de 1515.

La «Courante» fou ballada primer per la noblesa i les classes altes de Mallorca. Una vegada passada la moda, la varen abandonar. Però el nostre poble no la va voler abandonar mai i la va continuar ballant a través dels segles. Per la seva tonada monòtona (sembla que el cantador sempre canta igual, sobretot a les mateixes del Pla i de Llevant), se la va denominar «mateixa». És que un ball que ha estat interpretat durant més de quatre segles pel nostre poble és genuí de Mallorca, tenint en compte que no s'ha conservat viu enlloc més. (Domènech, 1990, p. 26).

El significat de la paraula genuí és: pur, originari, concepte molt específic que Domènech defensa en totes les seves aportacions. En el seu llibre, *Història i Manual per Aprendre els Balls Mallorquins*, mostra els antecedents de balls i danses a partir de l'època medieval, així com les seves similituds amb els balls de Mallorca i intenta veure trets característics. A partir de la «dansa rodona», primer ball de què tenim notícia a Mallorca, fa una descripció de distintes danses i balls com poden ser la carola i les seves varietats, el ball llong o tresca, balls de figures típics del Renaixement —els Cossiers, les Àguiles, els Moretons, els Cavallets, representacions renaixentistes sobre temes medievals—, la piva —dansa al so de la xeremia—, la courante francesa, la branda, el contrapàs, el minué (s. XVII), el rigodó, l'alemanda, la contradansa, la polonesa, etc. I diu amb aquestes paraules: «Aquestes dues danses⁵⁴ estan fortament relacionades, pels seus moviments laterals de ziga-zaga, amb les danses corals de la carola i la branda, i també el contrapàs, i són l'origen de les mateixes. (pp. 12). En les entrevistes personals dutes a terme al llarg de la investigació, s'ha plantejat si algú comparteix aquesta hipòtesi amb Domènech i, si bé, es coneguda i se la té en compte, no s'ha trobat cap afinitat amb aquest autor en aquest sentit. De fet, resulta vertaderament difícil, a simple vista, comparar aquests dos tipus de dansa, a no ser que l'evolució del ball hagués estat realment molt important.

⁵⁴ Referint-se a la piva i la courante francesa.

La tercera hipòtesi, relaciona d'alguna manera les mateixes amb els fandangos, intentant establir vincles entre aquests dos balls. En aquest sentit, Antoni Bibiloni (2010, pp. 84-87),⁵⁵ explica que la mateixa té, per alguns autors, la consideració de ball específic de Mallorca i que sobre el seu origen com ja s'ha comentat, hi ha diverses teories: uns la consideren una evolució particular de la jota a les terres del llevant mallorquí, i altres apunten la possibilitat de que sigui una evolució dels fandangos arribats primigèniament a la nostra illa. Galmés (1950), qui estava a favor de la primera hipòtesi, no deixa de banda aquesta possibilitat, doncs també deixa constància de que les mateixes puguin tenir influències del fandango a través d'aquest comentari: «No podemos dejar de mencionar la influencia del fandango, que se dice importado de Menorca por las huestes que siguieron en su conquista al Rey Alfonso III, en algunas mateixas mallorquinas.» (p. 22). Tot i amb això, s'ha de constatar que, al menys en l'actualitat, les mateixes i els fandangos menorquins presenten clares diferències quant al ball i també musicalment.

Certament, tot i tenint en compte aquesta situació, s'ha de dir que quant a l'etimologia de la paraula mateixa, no sols interessa saber quin és l'origen de la paraula o com s'ha format, sinó que és important també concretar el seu significat. Existeixen diverses teories sobre l'etimologia de les mateixes i no tots els autors consultats tenen el mateix concepte, ocasionant aquest fet algunes confusions al respecte. La més habitual es troba entre jotes, mateixes i fandangos. Avui en dia es diferencien prou bé, però no sempre ha estat així. A les ballades populars actuals, es ballen boleros, jotes, fandangos mallorquins, fandangos menorquins i mateixes. I també alguna contradansa recentment recuperada. Tots aquests balls presenten clares diferències entre ells. També les jotes que es ballen a llevant, presenten matisos diferenciadors respecte de les jotes en general. Els copeos, per altra banda, formen part del que anomenem mateixes o mateixes de llevant, llevat d'algunes peces concretes de les que se'n parlarà més endavant.

En aquest sentit, i partint d'algunes reflexions extretes de la ponència Aproximació als balls tradicionals de la comarca de Llevant, aportades per Eugeni Canyelles,⁵⁶ Joana

⁵⁵ Antoni Bibiloni Riera (Alcúdia, 1956). Fundador i director del Centre de Cultura Tradicional Sarau Alcudienc. Article també consultable en xarxa: <http://www.saraualcudienc.cat/musicaiball/article.php?i=es>

⁵⁶ Joan Eugeni Canyelles i Pons. Component del grup Sis Som. Ponent a les Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears.

Domenge⁵⁷ i Miquel Àngel Grimalt⁵⁸ a les Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears, es veuen tres possibles procedències del nom de les mateixes:

Segons Alcover-Moll, aquest nom ve de «mateix»: la mateixa d'abans. Coromines diu que podria venir de «metaxa», paraula mossàrab que vol dir «embull, troca de fil». De tota manera sembla que aquest nom era donat sistemàticament al primer ball que s'encantava, fos el que fos. Noguera i Cortada el relacionen amb la jota i l'Arxiduc la confon amb el fandango. Això podria explicar-se si amb el nom mateixa antigament es referien a qualsevol ball que es subhastés el primer... Les mateixes de muntanya, que es toquen amb xeremies, de fet són jotes. Com que al llevant es considerava que el ball més lluït era el copeo, el devien usar sempre per encetar el ball. Per això, en un moment determinat es degué començar a identificar el nom de mateixa amb els copeos. (Canyelles et al., 1993, p. 178).

Per tant, es parteix de tres hipòtesis fonamentals:

1. Amb un sentit metafòric: com a embull o troca, per la dificultat del puntejat.
2. Amb un sentit de repetició del ball: la mateixa d'abans.
3. Amb un sentit que fa referència al costumari: mot aplicat sistemàticament al primer ball que s'encantava.

El primer punt és defensat per Coromines (1980-1991), qui introdueix la possibilitat de que sigui una paraula mossàrab. (V, pp. 539-540).

⁵⁷ Joana Domenge Mesquida (*de can Blanc*) (Sant Llorenç des Cardassar, 1963). Presidenta de la Federació de Música i Balls de Mallorca (2003-2013). Coordinadora de la Secció de Balls Tradicionals adscrita a l'Escola Municipal de Mallorquí de Manacor, on s'han duit a terme cursos de balls tradicionals i cultura popular, encaminats a l'ensenyament, difusió i pràctica dels balls populars i tradicionals de les Illes i de la cultura popular que s'hi relaciona: instruments, vestits, danses religioses i profanes, festes, cançons, glosats, etc. Membre activa del grup Tramudança (1983-2013), que desde els seus inicis s'ha preocupat per dur una tasca de recerca i investigació de la música i els balls de Mallorca. Com a balladora ha participat a diferents mostres de cultura de les Illes Balears a Barcelona, Sitges, Cotlliure (França), etc. i ha dirigit nombrosos tallers de ball a distints indrets de Mallorca, Catalunya i França; entre ells, en dues ocasions, dins el cicle de Tradicionari (1992 i 1993), i actualment, i des de l'obertura de l'aula de Cultura Popular (2008), a l'espai Mar i Terra de Palma. Presentà, conjuntament amb J. Eugeni Canyelles i Miquel Àngel Grimalt dues comunicacions sobre el ball de bot a la comarca de Llevant i els fandangos, a les Primeres Jornades de Cultura Popular, celebrades a Muro el 1993. Fou organitzadora i coordinadora, juntament amb els altres professors de l'Escola Municipal de Mallorquí de Manacor, de les IV Jornades de Cultura Popular a les Balears —presentant la comunicació «El Revetler, una veu apagada»—. Forma part del Consell Municipal de Cultura de l'Ajuntament de Palma com a representant de l'àrea de Cultura Popular i Tradicional des de la seva creació.

⁵⁸ Miquel Àngel Grimalt Vert (Manacor, 1968). Ponent a les Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears.

El segon punt és potser el que té més partidaris, doncs el comparteixen Estarellas (1985, p. 101), qui opina també que el nom ve a raó de la repetició dels balls, però introdueix, a més a més, que es ballaven a les festes dels pobles del pla; Miquel Julià i Prohens (1998, p. 107); Josep Massot i Muntaner⁵⁹ (1999, p. 323), qui considera que és una dansa moderna i que el nom prové del fet de què es repetissin el mateix tipus de danses, concretament jotes, a les ballades, contemplant i citant la idea de Coromines, malgrat manifesta la seva disconformitat; i Antoni Martorell i Miralles, qui incideix, per altra banda, en que les mateixes posseeixen característiques que permeten classificar-les com a grup independent.

El tercer cas, que fa referència al primer ball que s'encantava, podria aclarir moltes coses, i és possible que així fos, i que es produís un procés d'associació entre la paraula en qüestió i els distints balls amb que s'iniciava una ballada a diferents indrets, però aquest fet no elimina les diferències existents entre jotes i mateixes, ni a Tramuntana ni a Llevant:

- A Llevant, les jotes —o cotes— són diferents a les mateixes, i aquestes darreres tenen estructura de mateixa més copeo, dues parts totalment diferenciades.
- A Tramuntana també hi ha diferències entre jotes i mateixes, essent aquestes de caràcter més lent i cerimoniós que les jotes.

Per tant, potser que s'apliqués aquesta nomenclatura al primer ball que s'encantava a les festes patronals, però això no lleva que la mateixa fos un ball en sí mateix ben diferenciat dels altres. Però, en aquest cas, quedaria per veure en quin moment i de quina manera es produiria el canvi o la transformació de que les mateixes fossin qualsevol ball, al que es coneix avui en dia com mateixes, amb estructura de mateixa més copeo. L'Arxiduc ja va veure aquesta estructura, com també se'n va adonar que al llevant ballaven de manera distinta, com es veurà més endavant. Així i tot, les entrades al diccionari deixen veure que és una dansa per sí mateixa. *Alcover-Moll (DCVB)*: «Dansa popular mallorquina, de

⁵⁹ Josep Massot i Muntaner (Palma, 1941). Historiador, professor, assagista i director de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Des del 1975 dirigeix la publicació semestral *Randa*, d'història i cultura de les Illes És conservador del fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i fundador de la Societat catalana de Llengua i Literatura. Doctor honoris causa per les Universitats de les Illes Balears i de València. Ha obtingut diversos guardons i distincions, entre els quals el premi Francesc de Borja Moll, en la convocatòria dels premis 31 de desembre de l'Obra Cultural Balear (1989), el premi Crítica Serra d'Or 1993, el Sanchis Guarnier 1994 pel llibre *Llengua, literatura i societat a la Mallorca contemporània* i el Premi Nacional de cultura popular 1997 de la Generalitat de Catalunya.

compàs ternari i que es balla a parelles»; *Diccionari de la llengua catalana. Enciclopèdia Catalana*: «Dansa popular mallorquina que imita el moviment de la jota».

D'altra banda, pel que fa al context en què es ballaven i sonaven, s'ha de dir que les cançons de revetla són les que han donat lloc als balls típics mallorquins que, des de temps immemorial s'han ballat a festes familiars de la pagesia, a les noces, a les matances i a les acaballes de les feines col·lectives, com també a les festes majors dels pobles, com és ara la fira o la festa del patró. Les mateixes es ballaven principalment a les festes majors dels pobles, allà on les encantaven, si bé, qualsevol moment era bo per ballar i, per tant, també es ballaven a festes privades, noces, o aprofitant qualsevol excusa com l'acabament de la collita o altres feines del camp. La interpretació del ball varia segons les zones, i poden ser danses molt pudoroses i de recolliment, o més vives i lleugeres. Es considera un ball de galanteig. Antigament, cada peça tenia una coreografia mínima, de manera que cada balladora improvisava els diferents punts i el ballador l'havia de seguir. El mateix passava amb els cantadors, que començaven a cantar en el moment que volien i improvisaven les cançons. Això va canviar en l'època dels Cors y Danzas de la Sección Femenina,⁶⁰ ja que en aquell moment el ball deixa de fer-se per diversió i esdevé un espectacle, produint-se un procés conscient de selecció i polític.

En les bodes i esdeveniments es duien a terme els balls privats, on es convidava a parents, amics i coneguts. Es solia assegurar la presència d'al·lotes joves. La madona de la casa es seia en el lloc principal i al seu costat la jove que cridava més l'atenció, sigui per parentesc, amistat amb els de la casa o perquè se li hagués de tenir algun respecte. A continuació, i als dos costats de la madona es seien les altres jovenetes, i també les mares,

⁶⁰ La Secció Femenina de la Falange es va crear al juny de 1934. Actuava com a organització per-estatal en col·laboració amb tots els Ministeris, especialment en les funcions educatives i socials. Els Cors i Danses sorgiren el 1939 durant la preparació de la concentració de Medina del Campo per celebrar la victòria de Franco, acte en el que hi havien de participar diversos grups. El Departament de Música tenia l'objectiu declarat de fomentar la unió d'una Espanya geogràfica i culturalment diversa. L'objectiu últim era salvar i transmetre, com un instrument més de l'orgull patriòtic, les arrels folklòriques d'Espanya. No obstant això, en la tasca de recollida, aprenentatge i difusió dels balls folklòrics, les dones de la Secció Femenina de la Falange van reinventar el folklore sense que, aparentment, fossin conscients del canvi realitzat. D'una banda, van seleccionar fonamentalment els balls més antics, gairebé perduts, identificant l'antic amb autèntic i autòcton. A més, encara que l'objectiu era trobar les músiques, balls i indumentàries exclusives de cada poble espanyol, les representants de la secció femenina es van trobar que moltes d'aquestes manifestacions no eren políticament correctes, d'altres no eren exclusives, altres no eren prou pintoresques i altres utilitzaven un llenguatge poc apropiat o eren massa crítiques. És a dir, hi va haver un procés conscient de selecció. I a més hi va haver un procés conscient de polític i adequació a la imatge que es volia presentar del poble espanyol. D'altra banda, el que es va rescatar i es va ensenyar als grups de Cors i Danses no va ser en realitat el tipus de celebració en què es cantaven i ballaven aquestes peces tradicionals, sinó només l'aspecte extern: la música i els passos de ball. El període fonamental en la història dels Cors i Danses es va desenvolupar durant 14 anys, entre 1948 i 1962.

o darrere, a una segona filera de bancs. Els joves que havien de ballar, així com els curiosos, es col·locaven drets darrere. Sempre ballava una sola parella. Si eren unes noces començava la núvia, i si no, la madona o la jove en honor de la qual es feia la festa. Llavors anaven sortint les demés a mida que eren convidades i sempre demanant la vènia a sa madona de la casa. Quan totes havien ballat, el que es deia una rodada, es feia una pausa perquè descansessin els músics i s'obsequiava amb un refresc que solia estar format per bescuits, confits i ametlles, aiguardent i vi blanc. Després s'anaven fent més rodades fins que acabava el ball. Antoni Noguera (2005, p. 55) explica que els balls privats eren freqüents, i que en ells només hi havia les persones convidades, malgrat hi havia costum de tolerar l'entrada a tothom. L'Arxiduc (1985, IV, pp. 578-580) ofereix una il·lustrativa descripció sobre els balls privats, en la que es pot observar de manera clara que es seguia tot un protocol de bones maneres i que reflexa també una marcada jerarquia. Aquest fet es pot corroborar també en les descripcions que fa Juan Cortada (2008, pp. 72-73), on descriu com a una festa privada a Artà l'any 1845, les senyores i les pageses estaven separades, tocant-se primer una contradansa o un rigodon⁶¹ per les senyores i després canviaven els músics i tocaven fandangos amb guitarra, bandúrria i violí, acompanyats del corresponent cant, perquè ballessin les pageses. Es contempla doncs, en aquest cas, la convivència encara present entre les contradanses i altres balls més, es podria dir que formals, amb jotes i mateixes. Aquesta convivència també es troba present en la següent descripció d'un ball a la festa major d'Alaró l'any 1845 del mateix autor, del que ens diu:

Hemos llegado acá poco antes de comenzarse el baile que como siempre ha tenido principio con la gaita y el tamboril, y aristocratizándose luego se ha convertido en baile de valeses y rigodones acompañado con violines y flauta, y alumbrado con dos tederos. A la una ha rematado la danza y con ella las diversiones de la fiesta mayor. (Cortada, 2008, p. 123).

Quant a les ballades a l'aire lliure, cal dir que es feien abans amb qualsevol excusa. No era necessària una festa, malgrat els senyors o els amos de les possessions habitualment organitzaven balls per obsequiar als treballadors. Era costum en acabar les feines del camp fer balls per divertir-se, per celebrar una bona collita, essent aquests els seus principals divertiments, i no necessitaven ni un lloc adequat, ni tan sols instruments. Els bastaven les seves veus i un poc de percussió. Noguera (2005, p. 55) explica la facilitat

⁶¹ Antiga contradansa de ritme binari 2/2 o 2/4, originària de Provença, executada per quatre o més parelles. Es ballava a França des de l'època de Lluís XIII, i estava molt en voga en el segle XVIII.

amb què es preparava tot: «Los preparativos se hacen con la mayor facilidad. Se citan a tres o cuatro sonadores (tañedores de instrumentos) y en la clastra (patio) de la casa del predio o en un sitio previamente cerrado de bancos de madera, tiene lugar el baile». Com les jotes i mateixes es ballen sobre la base rítmica i no sobre la melodia, no necessitaven res més. Alguns comentaris sobre els balls a l'aire lliure deixen veure la llibertat en què es duïen a terme. No es tractava de balls coreografiats, sinó que eren molt més espontanis i improvisats. La diferència que hi havia entre un ball celebrat amb tota solemnitat en la festa patronal del poble en plena plaça pública i els balls que es celebraven a l'aire lliure, a les eres, sequers, cuïnes i clastres o en les cases particulars és evident, doncs en ells l'espontaneïtat dels intèrprets es trobava restringida davant unes condicions imposades per les circumstàncies del moment, mentre que els altres disposaven d'una llibertat absoluta i es podien expressar amb tota naturalitat i soltura, així com amb l'alegria pròpia de la gent jove.

Cal destacar també que les mateixes comporten tota una càrrega simbòlica implícita sempre present, malgrat s'observa d'una manera més marcada, si cap, a les ballades de les festes majors dels pobles. Les mateixes-copeos queden incloses dins la part de l'etnografia representada per la cultura reproductiva o expressiva, i presenten com a simbolisme més significatiu una sèrie d'aspectes com puguin ser el galanteig o festeig amb cert caire eròtic en les mateixes, pretensions de lluïment i destresa, cert sentiment religiós i un important component ètnic. Als copeos, en canvi, se'ls sol atribuir més un significat d'alegria. (Mulet, 1953, p. 35). Recolza aquesta idea del galanteig Santiago Rusiñol⁶² (1923) qui, en el capítol Les Figuretes de la seva obra *L'illa de la Calma* de 1912 diu: «El ball quasi a tot arreu ve a esser una mena d'atac del mascle a la part contrària, o una seducció que ella ofereix al ballador.» (p. 161).

⁶² Santiago Rusiñol i Prats (Barcelona, 1861-Aranjuez, 1931), pintor i escriptor adscrit a l'estil modernista, va arribar a Mallorca el 1893 per primera vegada i va tornar al llarg dels anys 1901 i 1902, amb estades freqüents a l'illa, fins que va partir per última vegada en 1923. El 1912 va aparèixer la primera edició de *L'illa de la calma*. El llibre va tenir un èxit inusitat i va esdevenir una de les obres més populars sobre Mallorca. L'amor de Rusiñol per Mallorca s'explica en bona part perquè li va semblar un reducte contra la civilització industrial i materialista, que ell rebutjava. Rusiñol és el paradigma dels pintors de fora de l'illa que es van refugiar a Mallorca a la recerca d'un «paradís perdut», i que van tenir molt a veure amb el descobriment plàstic i artístic de l'illa. El mite de Mallorca com a paradís terrenal és força generalitzat entre els artistes catalans, europeus i llatinoamericans que van arribar a l'illa i es van establir en ella cap al 1900. Aquesta sensació és deguda, a més de la bellesa de l'illa i la seva llum, al caràcter arcaic i rural de la vida mallorquina.

Quant a les pretensions de lluïment i destresa, els balladors han de demostrar en tot moment estar a l'altura de la balladora seguint els seus moviments i sense perdre els punts del ball, malgrat ella ha de mostrar la seva picardia i intentarà fer perdre el ritme al ballador contínuament.

Unes l'enganen caminant,
Altres amb bona parleria,
Jo, amb sa meva sabiduria
El vaig enganyar ballant.

(Ensenyat, 1975, p .81)

Els bons balladors i balladores estaven molt ben vists i eren coneguts dins el poble i també en els pobles propers: «De balladors, bons i pocs, i n'han de venir de casta». (Ensenyat 1975, p. 60). Els joves pagaven importants quantitats per fer ballar la seva estimada malgrat no ballessin ells i, en ocasions havien de pagar també algun bon ballador que ho fes, si volien quedar bé.

S'al·lota me demanà
Sant Jaume quin temps venia.
Li vaig dir que no ho sabia
Perquè encara no tenia
Doblers per fer-la ballar.

(Ensenyat, 1975, p. 70)

Segons Andreu Estarellas (1985, pp. 75-76), els pretendents que, poc agraciats en la dansa, aconseguien en les licitacions fer-se amb el primer ball, comprometien o contractaven els serveis d'un bon ballador per a que elles es poguessin lluir. Ells l'esperaven amb sa mocadorada, un mocador de seda de molta grossària, nuat per quatre cantons, ple d'avellanes, confits i caramels, per a obsequiar-la després del ball. Bartomeu Ensenyat (1975) cita textualment una entrevista feta a Jaume Vicens Bernat (Fornalutx, 1907), ballador conegut per en Jaume (*Vinya Vella*), descrivint aquest costum:

Jo he ballat molts anys sa primera de sa festa, requerit per l'enamorat o padrí de fonts de la jove que l'havia conseguida a s'encantada dels balls. Durant la nostra ballada, mos tiraven vellanes i confits i després el pretendent feia entrega d'una grossa mocadorada de confits i vellanes a sa jove. (p. 155).

Quan la cosa no anava en serio els joves intentaven evitar-se el compromís de la mocadorada. Si una al·lota no tenia prenent o familiar que pagués el dret a sortir a rotllo recorria a tot per aconseguir-ho.

Els joves que s'usen ara
Se volen fer respectar
Jo en sé d'una que va dar
Perquè la fessin ballar:
Set llençols, es porc i s'ase.

(Ensenyat 1975, p. 70)

A la novel·la *La llar dels Avis* de Jeroni Pons⁶³ (1921), en el context d'una conversa entre els amos de Son Ginebró —possessió senyorívola de la muntanya a la banda de ponent— parlen sobre el que pot pensar la gent sobre es seu estament en relació a la seva filla Magdalena. Parlen de les joies que llueixen unes i altres al·lotes per les festes de Santa Margalida. Amb pretensions de lluïment cap a la seva filla diuen:

I reprenent tot seguit la paraula, l'amo, amb la veu resolta i tot d'una tirada, cosa q'era contra el seu costum, digué:

-¡I que balli sa primera, si ella e-hi consent, costi lo que costi!

I mentres passejava una mirada damunt elles, digué amb agudesesa, salpresa d'intenció:

-No era així qu'e-hu volieu?...

L'amo n'estava complascut del bon efecte que ses paraules produïen en el cor de la mare i de la filla. Totes dues ho feren ben coneixedor; i l'amo que no les llevava els ulls de damunt, les sorprengué una mirada que per ell era tota una revelació...

I per acabar de confitar la cosa, l'amo en Bernat, acalant la mà que tenia alçada, amb to de veu solemne, que traslluïa lo molt que li havia entrat aquella glopada de'encens de sa dona, digué:

-¡Paraula d'homo!

I s'aixecaren tots tres, alegres i somrients, en comptes d'enllestir-se, i elles...satisfetes també de no haver perdut el temps.

⁶³ Jeroni Pons (1889-1954). Prevere. Autor de la novel·la costumista *La llar dels avis* (1921), en la que es descriu una ballada en la que queden molt ben reflectides les pretensions de lluïment.

Na Magdalena restà un poc empagueïda i se'n anava ulls baixos; però la seva cara no mentia; estava tan satisfeta qu'el cor no li cabia dins el pit. ¡Havia sentides paraules que l'umplien tant d'alegria! Feia tant de temps qu'esperava les promeses qu'ara li havia fetes son pare! No és que fos vanidosa na Magdalena, però era jove i, per un sentiment noble de cor, li sabia greu quedar darrera. Moltes vegades havia sufrít veient ses amigues, enllestides i enjoiades, qui la miraven amb despreci, fent cruixir ses sedes i lluïnt ses joies d'or...

Ara, al menys, seria com elles; i això li donava una alegria de no dir... (pp. 30-35).

Una recreació d'aquest moment de la festa major la tenim reflectida en textos com el d'Andreu Estarellas (1985, p. 82), l'Arxiduc (1985, IV, pp. 580-582), o Juan Cortada (2008, p. 115) en el poble d'Alaró. Interessant fer-ne una lectura per comparar les distintes visions dels autors. De manera esquematitzada, i analitzant aquestes i altres descripcions consultades de les ballades, es contemplen alguns elements característics dignes de remarcar, com poden ser l'escena on es duïen a terme les ballades —ubicació, bancalades, il·luminació, músics, instruments emprats, elements i figures del costumari com la canya enramellada; la importància de les figures del batle, el rector, l'obrer, la revetlera i el revetler; la subhasta, amb el seu procediment i la destinació del fos recaudat, així com les quantitats pagades; «sa dotzena»; «sa des batle i sa des rector», «sa primera» i «sa darrera»; les maneres d'esbucar el ball, etc. A continuació s'entrarà una mica més en detall sobre aquestes qüestions.

Quant a l'escena que envoltava el ball, s'ha de parlar de les bancalades del ball. Això és, que es formava un cercle amb bancs rodejant el lloc on s'havia de ballar. Tot el poble era confrare, pagant totes les setmanes de l'any una petita quantitat amb dret al lloc a les bancalades pel ball dels vespres. Alguns segles endarrera els balls tenien lloc dins el mateix temple en les festes assenyalades, fins que degut als abusos, foren proscrits. Després, si bé és veritat, ja no es ballava dins el temple, ho feien en els afores tot junt a l'església on les places públiques solen estar no molt llunyanes. Les bancalades del temple eren tretes a la rotllada del ball amb el beneplàcit del cap de parròquia, com si es digués: «Si no ballau dins l'església, surtin els bancs per fer rotllo pel ball». (Estarellas, 1985, pp. 80-85). Com a curiositat, en la parla mallorquina es troben refranys i versos de cançons tradicionals que fan referència als bancs i el ball, com ara: «aquest s'enriuria dels bancs i dels que ballen»; «te farien creure que els bancs ballen»; «a falta de ballador, ballaria

amb el banc». Per a la il·luminació de la plaça, quan encara no hi era present la il·luminació elèctrica, s'empraven un o dos grossos festers, que venien a ser una espècie de brasers o argrellats corbs de ferro —d'unes dues senalles de llenya, olivera o teia de cabuda—, sostinguts per un barrot de fusta d'uns dotze pams d'alçada. La teia o llenya de pi resinosa era força utilitzada perquè donava una llum molt clara. Un home llogat a l'efecte cuidava d'alimentar-lo amb dit combustible. Aquest objecte es pot observar reproduït en una de les pintures a l'oli ja esmentades de Salvador Maiol. (Estarellas, 1985, p. 84). «Es revetler» era la persona que antany organitzava les parelles del ball a les revetles mitjançant l'encant, és a dir, rifant o subhastant el ball. El nom de revetler deriva del mot revetla, la nit que precedeix una diada assenyalada de festa grossa. Ell era qui encantava el ball. Posteriorment, apart de la tasca organitzadora, tenia l'honor de ballar el primer ball de la vetlada. Havia de ser una persona balladora i que entengués el ball i havia d'estar disposat a ballar en qualsevol moment per tal que aquest no mancàs. També era compromís seu ballar amb les mitges balladores o al·lotes que no en sabien gaire. Als balls de fora vila, si l'amo era ballador, ell mateix feia de revetler. Si volia moure ball a ca seva i no sabia ballar, n'havia de cercar un. Només ballaven al mateix temps una o dues colles i la seva feina consistia en donar el torn a qui havia de ballar. Aquesta figura començà a desaparèixer amb la proliferació d'escoles de ball. La gent es volia integrar ràpidament a la festa i era més important la participació i popularització que no l'exhibició d'una o dues colles de bons balladors. La figura del revetler ja no tenia raó de ser. De fet, el darrer revetler documentat fou en Tomeu (*Ferrino*) de Manacor. «Sa revetlera», per altra banda, era l'al·lota agraciada amb ballar sa primera mateixa. Es podria dir la reina del ball. Es tractava d'un gran honor per a ella i la família. Massot i Muntaner (1999) la defineix com la «balladora escollida pel que s'ha ofert el preu més elevat al primer grup de danses en el Ball pagès. Mallorca». (p. 323).

Abans de ballar «sa primera» subhastada, com honorífiques es ballaven «sa des Batle» i «sa des Rector». Es ballen amb joves prèviament escollides entre les famílies de la seva amistat o parentesc. (Estarellas, 1985, pp. 84-85). Un cas concret, potser un poc específic i diferent, però també digne de mencionar, és el que descriu L'Arxiduc (1985) el dia de la festa del Puig de Pollença:

Una fiesta muy concurrida tiene lugar, como ya hemos dicho, en el Puig de Pollença. Y volvemos sobre ella precisamente porque es marco de un baile particularmente curioso, el último de los que se celebran en estas efemérides y conocido como la “Mateixa del

Batlle” (la pieza del Alcalde) porque la muchacha a quien es adjudicada le cabe el honor de ser acompañada a casa, junto con su novio, por el Alcalde, una vez descendidos del Puig. Además son escoltados por todas las bailarinas y novios respectivos, y precedidos por la comitiva de xeremiers a la luz de hachones (faies) de carrizo (càrritx). En la oscuridad de la noche, esta larga procesión que desciende serpenteando por la ladera de la montaña produce un efecto muy espectacular. Llegados a la población, se reúnen todos los habitantes para admirar a las bailarinas, que se dirigen a la casa de la muchacha especialmente honrada por el Alcalde con la mateixa que lleva su nombre, donde todos son agasajados por los familiares de aquella con un copioso refrigerio. Por último, las muchachas son devueltas a sus respectivos hogares por los miembros del Ayuntamiento componentes del comité de festejos. (IV, pp. 641).

Ballar «sa primera» era tot un privilegi. Era costum en els balls públics encantar «sa primera» o sia subhastar per puges, el producte de la qual servia per engrossar el fons de la festa. Es subhastaven pel mateix «sa segona» i «sa tercera». És a dir, que es subhastava el dret de ballar-hi. Els preus més alts es donaven al primer ball, considerat el més honorífic i sempre era una mateixa: «Després de la primera es balla la segona i la tercera pel mateix subhastades a bon preu. Els demás balls ja no es subhasten: però tenen un preu fixat que els joves pretendents cuiden de comprar els balls per fer-los ballar a les joves.» (Canyelles et al., 1993, p. 173).

A Fornalutx sa primera,
Per dotze duros va anar
Sabeu qui la va ballar?
Na Llucieta Verdera.
En Macià de Menut
I llavors Na Garrovera
Varen ballar sa primera
A sa vuitada de Lluc.

(Ensenyat, 1975, p. 70).

Ballar «sa darrera» també tenia la seva importància. Es subhastava si bé amb menys postors. En el cas de que la balladora elegida no es trobés dins la rotlada, partia una comissió a tò de xeremies cap a casa seva: «No rebutja l’honor; va a la Plaça acompanyada de sa mare o persona major delegada en el cas de que sia fradina. (Pot no ser-ho; «sa darrera» és generalment en to de berba)». (Estarellas, 1985, p. 84).

A tot això, cal tenir present totes les expressions generades a partir del ball o, més concretament de les ballades. Així tenim per exemple que «demanar o tirar mateixa» equivalia a ballar (Mulet, 1953, p. 34); l'expressió «venga música i volta copeo» era utilitzada pels bons balladors que volien presumir i estaven segurs de quedar bé; «va de mateixa!» s'utilitzava, i encara avui és així, per informar als balladors que a continuació es sonarà una mateixa. Quant a les balladores, havia les «balladores d'anomenada» que eren reconegudes per tot arreu, però també algunes d'elles eren assenyalades amb el dit i tractades de toreres i noningunes.⁶⁴

Si vols cançons de picat

Només te'n cantaré una;

Si no fossis noninguna

No te'n cantaria cap.

(Ensenyat 1975, p. 147).

Pel que fa als costums, era freqüent entre els joves el fet d'esbucar es ball, que consistia en desfer la festa utilitzant múltiples i enginyoses tàctiques. A vegades es presentaven joves no convidats que volien forçar la seva admissió al ball, mostrar el seu desengany per la pèrdua de l'estimada, o per divertir-se entre bàndols rivals. Altres vegades es tractava d'enamorats gelosos. Els sistemes utilitzats per esbucar es ball eren diversos. En són un bon exemple els següents: llançaven una partida de fulles de moro per fer que el rotllo quedés inútil; els joves, dissimuladament, passaven manats d'ortigues pels braços i mans nus de les al·lotes, pels turmells i, fins i tot per la cara; tiraven cigrons per terra, perquè fos impossible ballar; alguns joves sortien al rotllo simulant una brega, empenyent als balladors i pegant-se; amollaven mosques d'ase; apagaven el llum; amollaven dues o tres coa-roges dins el ball, que envoltaven el llum d'oli o de carbur i l'apagaven amb el volateig; tallaven la coa a les al·lotes, etc.

Poc més o manco la cosa anava així: quan un estol de joveçans havien ensumat que havia ball a part o banda, parlam quasi sempre de foravila, allà es plantaven fosqueta negra; fulla de moro als llums, i ja a les fosques bones tisoires per tallar alguna coa a les fradines de la rotlada per molt que escainassin els més vells i si s'enverinava, tocs a rompre amb

⁶⁴ Noningú defineix a una persona mancada de formalitat, de caràcter, de moralitat i que no mereix més que menyspreu.

garrots d'ullastre, camelles de jou i fins i tot mànecs de xapeta o l'arquet del carro, i si en sortien guanyadors no els faltava llengua per contar com s'havien divertit. (Julià i Maimó, 2008, p. 20).⁶⁵

Sobre la subhasta i les quantitats pagades a les ballades en parla Antoni Noguera (2005, pp. 56-57) fent al·lusió als elevats preus i a com afectava la recaptació al lluïment de la festa. Hi ha suficients referències sobre els preus que es pagaven durant la subhasta dels balls en les distintes fonts per fer-se una idea del que volia dir Antoni Noguera. Aquí en tenim alguns exemples:

- Un duret d'or ⁶⁶ (Bota, 1978, p. 60)
- Déu lliures donen per la dotzena de mateixes-. Hala qui més hi diu! (Estarellas, 1985, p. 101).
- 12, 50 o cent lliures (Bota, 1978, p. 629).
- centenares de libras (Noguera, 2005, p. 57).
- mitja unça per començar sa puja (Estarellas, 1985, p. 83).
- 11 unces
- 1 ½ fr., 1 fr. o ½ fr. per les següents després de la tercera. (Arxiduc, 1985, IV, p. 581).
- 50, 60 i, fins i tot, 80 francs per «sa primera» i «sa darrera». (Arxiduc, 1985, IV, p. 581).
- 20 o 30 lliures mallorquines (equivalents a 65 - 100 francs) per «sa primera» recollint a l'al·lota els cossiers i els xeremiers (Alaró) (Arxiduc, 1985, IV, p. 629).
- 50 pessetes per «sa primera» en Establiments (25/07/1845) arribant a 4 reials o menys per les altres. (Cortada, 2008, p. 38).
- 9, 9 ½, 12, 13, 16 reials. Revetla a final del segle XIX. (Artigues, 1982, p. 122).
- 8 sous, passant a 20 i acabant en 30 sous equivalents a un duro a Artà. (06/08/1845, per al culte del patró) (Cortada, 2008, p. 70).
- 12 duros. Per sa primera a Fornalutx (Ensenyat, 1975, p. 156).
- 64 duros o quatre unces per sa primera. Meitat del segle XIX (Estarellas, 1985, p. 83).

⁶⁵ Miquel Julià i Maimó (Felanitx, 1945-2017). Membre fundador de l'entitat cultural s'Estol des Gericó, que des de l'any 1964 es dedica a la investigació i la divulgació de la música, la dansa i la indumentària mallorquina. Ha participat en congressos, jornades i fires de cultura popular a Mallorca i fora de l'illa. El 1994 fou ponent a les Jornades de Cultura Popular celebrades a Ciutadella amb: Danses i balls populars. Immobilitisme i evolució. (Edicions del Consell de Menorca). I el 1996 a les de Manacor, amb: Danses rituals a Felanitx. (Edicions de l' Ajuntament de Manacor).

⁶⁶ Miquel Bota Totxo (Pollença, 1920-2005). Literat, poeta, periodista, cronista, autor de teatre local, bibliògraf de temes mallorquins i locals i difusor de la cultura de Pollença.

Dues gloses il·lustratives que reflecteixen el dispendi d'aquestes subhastes:

De lleugé, sabeu que hi balla,	Una amiga vertadera
Sabeu que hi balla d'airós,	A un ball me convidà
Un bergant amb ses butxaques	Sabeu ane què em posà?
Buides, ben buides de tot.	A catorze, sa dotzena.

(Ensenyat, 1975, p. 71).

(Gili, 1995, II, p. 183).

Havia alguns bons balladors que s'hi dedicaven i ensenyaven als joves que es volien lluir en els balls de les festes patronals. També solien anar les ballades d'altres pobles i a actes en què es sol·licitava algun bon ballador. Com a cas singular, potser repetit a altres indrets, tenim aquest testimoni d'un ballador que ensenyava a ballar a les al·lotes i després el contractaven per ballar amb elles si aconseguien la subhasta. Es tracta de l'amo en Roig d'Algaida (*El Mallorquinito*):⁶⁷

Com deu saber, els balls s'encantaven. En moltes ocasions tant el pare com l'enamorat de la que havia conseguit l'opció de la primera dansa, me contractaven perquè jo ballàs amb ella. Aquest ball primer només el conseguïen els que tinguessin bona bossa. A mi, perquè acompanyés a la balladora me solien donar cinc, sis i fins vuit duros. Tot amb el ben entès de que jo procuràs fer lluir a sa balladora. (Mulet, 1953, p. 12).

Sobre la simbologia que acompanya el ball de les mateixes, es poden distingir dues vessants. Per una part, i donant per fet el caire festiu que les acompanya, se'ls atribueix per lo general l'atribut intrínsec del galanteig, malgrat sobre aquest aspecte es qüestiona si són recatades, i fins i tot pudoroses, o més bé es tracta de balls picarescs i enganyadissos. Aquesta darrera idea es pot associar de forma més precisa amb els copeos, i potser la primera tingui més a veure amb les mateixes. Diversos autors tracten d'alguna manera l'aire o sentit religiós present en els balls mallorquins, trobant-se certa dualitat. Els solen atribuir un fons de religiositat, d'honestitat i de propietat (Mulet, 1956, p. 56-57), que a la vegada contrasta amb la gran quantitat de lletres picaresques que apareixen sobretot en els copeos i les mateixes de llevant. Les gloses de picat que s'utilitzaven, i que encara avui s'utilitzen, sobretot a la part corresponent al copeo, amb contraposició a aquesta idea de religiositat són les responsables de preguntes com aquesta: «¿És acaso posible en un mismo acto, bailar a Dios y cantar al diablo?», recollida al llibre de

⁶⁷ Andreu Roig López (ca. 1901). Natural de la vila d'Algaida, on passà la seva joventut. Resident a Sóller. Conegut amb el sobrenom de (*El Mallorquinito*) per haver provat fortuna com a torero tant a Mallorca com per la Península.

Bartomeu Ensenyat (1975, p. 84). Potser sí, les mateixes de la part de tramuntana tinguin aquest aire més recatadet, però no així les de llevant i els copeos, que són molt més picarescs.

Què son aquestes montanyes

Què duus davall es gipó

Oh, gran cara de coió

Què no veus que són ses mames?

Així ho reflexa també Rubén Darío⁶⁸ al seu poema *Danzas Gymnesianas*:

Danzar veo a una pareja

Él danza como los majos

Ella està toda bermeja

Y tiene los ojos bajos

Luego va una adolescente

Calpigia y de ojo brujo

Con una cara inocente

De hacer pecar a un cartujo!

Los mozos están gozosos

Las niñas tienen ojeras

Y hay indicios voluptuosos

En esas graves boleras

¡Ya no hay buenos feligreses,

Ya no hay Beatas Catalinas!

Danzan, danzan los payeses

Las boleras mallorquinas.

(Ensenyat 1975, p. 147).

No són poques les referències a les mateixes que es poden trobar a obres no específiques. Altres poemes com *Eu Cellé* de Ramon Picó i Campamar⁶⁹, *l'Espigolera* de Gabriel

⁶⁸ Félix Rubén García Sarmiento (Nicaragua, 1867-León, 1916), conegut com *Rubén Darío*, poeta nicaragüenc i màxim representant del modernisme literari en llengua espanyola. Va fer dues estades a Mallorca, el 1906 i el 1913. Autor del poema *Danzas Gymnesianas* en el que descriu els balls mallorquins. En la seva darrera etapa va intentar escriure una novel·la autobiogràfica inacabada, que va aparèixer per entregues el 1914 a *La Nación* i es titulava *El oro de Mallorca*. En la novel·la es reconeixen personatges i situacions reals de l'estada del poeta a Mallorca. Va freqüentar la companyia del poeta Gabriel Alomar i del pintor Santiago Rusiñol.

⁶⁹ Ramon Picó i Campamar (Pollença, 1848-Barcelona, 1916). Escritor i poeta. Fill il·lustre de Pollença. Presidí el Centre Excursionista de Catalunya (1900-1902) i l'Ateneu Barcelonès (1902). Autor de *Eu Cellé*. Dins (Bota M., 1978, p. 49), i (Ensenyat, 1975, pp. 73-74)

Maura⁷⁰, o fins i tot rondalles mallorquines com *Madò Fenoïassa i los seus, Es Fustet* o *En Juan des fabiolet* en fan al·lusió directa o descripcions detallades, malgrat en aquestes darreres, segons Jasso et al. (1998), les descripcions de les danses que es donen no són del nostre país. I entrant ja en el tema del sentiment ètnic, existeix la voluntat ben patent de conèixer l'heretat cultural, amb una important defensa de valors i afirmació de la cultura pròpia. Es pot veure un clar intent de garantir identitat i idioma sempre present, especialment emmarcat dins els anys 60 i 70 del segle XX. Es tracta de prendre consciència de poble i protegir de l'exotisme invasor i de l'oblit. La música i el ball, mitjançant un procés d'assimilació i transformació semanticomusical, han esdevingut signes d'identitat cultural i per tant, part del patrimoni cultural.

Quant a la localització geogràfica i diferències comarcals implícites en els balls tradicionals, dir que les mateixes eren més pròpies de la zona de Llevant, entesa com Artà, Capdepera, Son Servera, Manacor, Sant Llorenç, Felanitx, Petra i Vilafranca, si bé, es podien trobar també a la resta dels pobles de Mallorca, malgrat presentant altres característiques. Actualment, els cinc primers pertanyen a la comarca de Llevant, Felanitx a la comarca de Migjorn i Petra i Vilafranca a la comarca del Pla de Mallorca. Tots ells són municipis que han conservat una personalitat pròpia quant al ball que els diferencia de la resta de l'illa, i que estan marcats per tres característiques fonamentals (Canyelles et al., 1993, pp. 171-174):

- El conservadorisme: Es conserven els copeos, i juntament amb Pollença és a on es conserven més temps els fandangos.
- Segueixen una evolució pròpia.
- La influència de les noves modes que entraven per Palma arribaven tard o bé no arribaven.

Aquests balls, que no tingueren contacte amb escoles ni agrupacions, conservant-se lliures dels seus efectes distorsionadors i que es ballen a les festes públiques i privades, es diuen al llevant «balls de pagès». Tenen, per tant, una denominació pròpia, i dins aquesta terminologia s'inclouen jotes —també anomenades cotes—, mateixes i copeos i la Balanguera antiga. El fandango probablement també formés part del ball pagès del segle XIX, però en va desaparèixer a finals del s. XIX/principis del s. XX. Tal com apunten els membres del grup Es Revetlers (Adrover i Trujillo, 2010, p. 89), avui en dia les mateixes i copeos han arrelat per tot arreu de l'illa de Mallorca, però antigament aquests

⁷⁰ Gabriel Maura i Muntaner (Palma, 1842-1907). Autor de l'Espigolera.

balls es conservaven a S'Alqueria Blanca, Calonge, Vilafranca, Felanitx, Cas Concos, Manacor, Son Macià, Sant Llorenç i Artà. Fins i tot davant la introducció dels boleros, les mateixes es van mantenir millor al pla de Mallorca. El bolero no es va arribar a estendre per tota l'illa i encara actualment, per la banda de Llevant, a les ballades populars, segueixen amb les mateixes, copeos i jotes. (Domènech, 1990, p. 20). Anant més enllà, unes manifestacions de Guillem Bernat (1993, p. 10) arrel d'un treball d'investigació sobre el bolero que va fer amb Aires Sollerics, en el qual participaren gent de Castella, Múrcia, Castelló, Sant Cristòfol —de Menorca— i, Sant Llorenç, Muro, Felanitx i Bunyola —de Mallorca—, deixen veure que no és veritat que el bolero fos un ball espontani. A més a més, la gent que vivia dins la vila freqüentava més ballar els boleros, mentre que la de fora vila es decantava per les mateixes, jotes i copeos. De tota manera, no eren pocs els pobles que, en un principi, no anava de boleros i els rebutjava per ser una cosa vinguda de Ciutat. També comenta Guillem Bernat (1993, p. 9) que probablement hi va haver una escola localista i que, d'un poble a l'altre, hi havia prou diferències a l'hora d'executar un ball. Tot això és bo d'entendre si pensem que el desplaçament d'un poble a l'altre podia tenir fins a sis o més hores de durada, i era molt poca la gent que tenia possibilitats de fer aquest tipus de desplaçament, sobre tot, si era per ballar. Per això, cada poble es va fer el ball a la seva mida, això sí, partint d'un punt comú. La diferència es nota, sobretot, a l'hora de fer els diferents puntejats. Dir també, que els balls amb guitarra eren propis del pla i especialment de llevant. En aquests llocs mai no es prescindia de la guitarra i escassament faltaven el guitarró i el violí. Amb aquests instruments es ballaven amb preferència dos balls: les jotes i els copeos, els quals es diferenciaven pels detalls rítmics de l'acompanyament i pel dibuix de la melodia. (Noguera, 2005, pp. 61-62).

Per tant, la zona del llevant mallorquí pareix destacar per la seva singularitat quant al ball i la música popular i tradicional. No és aquesta una concepció moderna, sinó que ja l'Arxiduc ho va poder apreciar i ho comenta en alguna ocasió. Aquest trets diferenciadors són avui en dia encara vigents, i segueixen caracteritzant al llevant dins la seva particularitat. Són bàsicament els següents:

- Sempre eren balls de parella home/dona.
- Els instruments fonamentals utilitzats eren: guitarra, guitarró i violí.
- Musicalment eren extraordinàriament senzills.
- Es botava molt poc.

- Els braços no acompanyaven els moviments dels peus, sinó que l'home posava els braços ben oberts, pràcticament en creu, i la dona els tenia una mica més tancats, però sempre a l'altura de les espatlles, sense alçar-los massa amunt.
- Els balladors es limitaven a fer esclafits i rars vegades a tocar castanyetes — preferentment l'home—



Fig. 4. Ball de mateixes a l'aire lliure. Fotografia de la família Adrover i Adrover.

També les jotes d'aquesta zona, segons l'Arxiduc, presenten unes diferències observables específiques ja que mantenen una estructura única, amb tornada de vuit compassos i cobla de dotze, seguint l'esquema (b a b a) amb una petita introducció instrumental que pot allargar-se en cas que hi hagi violí (habitualment quatre compassos) i que finalitza amb els dos alens, dos cops finals en dominant i tònica. A diferència d'altres jotes, tant la tornada com la cobla són sempre cantades.

Segons converses amb xeremiers recollides per Toni Artigues (1982), es té constància de balls encantats i mateixes a principis del s. XX a Llubí, Maria, Santa Margalida —Pla—, Calonge i Santanyí —Migjorn—, entre d'altres, i encara aporten dades més concretes quan diuen que per Calonge, S'Alqueria Blanca i a S'Horta, ballaven amb ses xeremies,

però a Campos i Santanyí ballaven amb el que ells diuen «sa música», referint-se a l'agrupació de guitarra, guitarró i violí.

Tot i aquesta situació, fer incidència en què, tractant-se de mateixes, es pot parlar de varietats o variants, malgrat que per treballar aquest tema s'ha de començar introduint els copeos, doncs mateixes i copeos estan totalment relacionats, i les seves diferències venen marcades essencialment per qüestions geogràfiques. Així, es poden trobar diferències comarcals entre les zones de Tramuntana, Pla i Llevant de Mallorca. S'ha de dir que a la part de Tramuntana hi trobem unes mateixes totalment diferents a les de Llevant, pel que fa a la música i al ball. La música de les mateixes de tramuntana té una part més alegre i al final de cada tornada una part més pausada. Tenim com a exemples la Mateixa de primavera, la Mateixa des figueral, la Mateixa de collir olives o bunyolina, la Mateixa des vermar, etc. Actualment hi ha grups que anul·len les diferències rítmiques que tenen aquestes músiques, fent-les totes iguals. Un exemple de mateixa típica de la zona de Tramuntana podria esser la Mateixa des figueral. L'estructura d'aquesta mateixa es troba detallada a continuació en la següent imatge en la que venen detallades les distintes parts en diferents colors representades per una lletra, el tipus de compàs, la tonalitat, el número de compassos i la lletra.

Tra la ra la ra la ra.

Sa vida d'es figueral

és vida molt devertida,

cuint figues tot lo dia

i es vespres un bon ball.

cuint figues tot lo dia

i es vespres un bon ball.

Tra la ra la ra la ra.

Mateixa d'es figueral

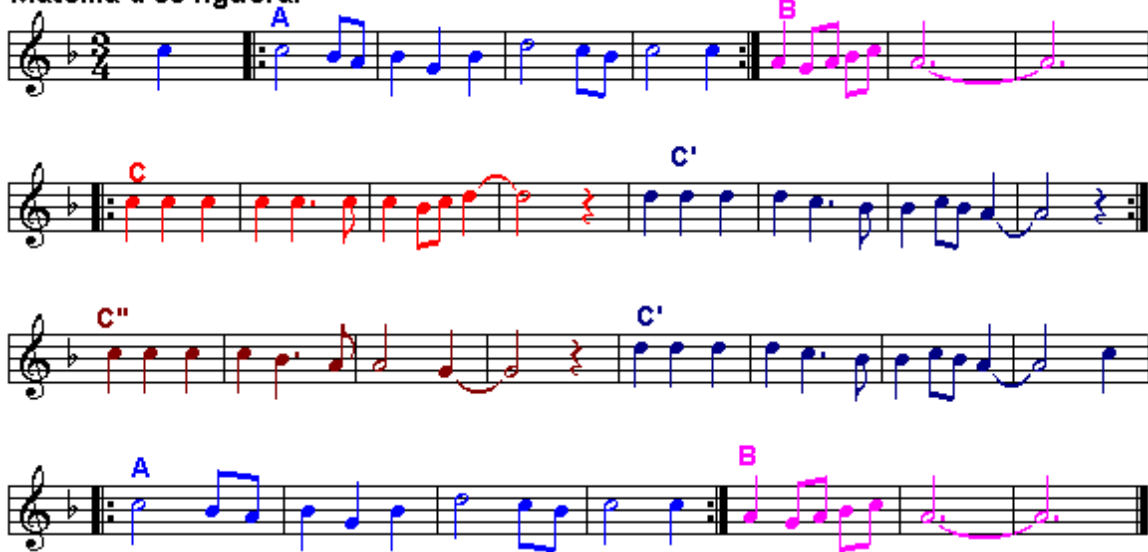


Fig. 5. Mateixa d'es figueral, en compàs de 3/4, tonalitat de FaM, 46 compassos. Estructura amb les seves repeticions: (AABCC'CC'C''C'AAB). Las canciones del pueblo español. Juan de Águila (Unión musical española, p. 166). Recuperat 10 maig 2015, de <http://www.xtec.cat/monografics/rtee/europa/122es/lletra.htm>

Antoni Noguera (2005) marca clarament les diferències musicals i instrumentals entre pla i muntanya:

Los instrumentos músicos exclusivamente empleados en el baile popular son la gaita, caramillo y tamboril en los pueblos de la montaña y en algunos otros inmediatos a ella; y la guitarra, guitarró, bandurria, violín, triángulo y castañuelas en los pueblos del llano (...)

En los pueblos de la montaña rara vez se ejecuta para los bailes otra música que la de las xeremías (gaita), fabiol (caramillo) y tamborino (tamboril) (...).

En los pueblos del llano y especialmente en la región N.E de la isla, la orquesta de los bailes suele componerse de guitarras, guitarrons, bandurrias, violines, triángulo y castañuelas. En algunas ocasiones no es tan completa, aunque nunca se prescinde de la guitarra y rara vez faltan el guitarró y el violín. Al conjunto de instrumentos mencionados hay que añadir la voz humana; las jotas y los copeos se cantan generalmente en alguna de sus partes. (pp. 57-61).

Esquematzant les dues tipologies observades, que s'anomenaran de tramuntana o de la serra indistintament i de llevant, únicament per diferenciar-les de qualque manera, a grans trets, tenim que:

A Tramuntana:

- A finals del s. XIX se'n troben partitures i referències escrites.
- Els braços es duen més elevats. Hi ha diferències en la postura i el moviment del cos.
- Musicalment tenen una part més alegre i al final de cada tornada una part més pausada.

A Llevant:

- Ja es ballaven a la primera part del s. XIX.
- Els braços a Llevant tenen una tendència més caiguda
- A Manacor és habitual ballar «en mirall».
- Els balladors fan esclafits.

Domènech (1991, p. 22) també veu diferències essencials entre muntanya i pla, i posa com exemple la mateixa Una rosa en cada galta, dient que les mateixes de la zona de tramuntana presenten, generalment, una estructura de tres estrofes, de versos de set síl·labes. No tenen estrofes de versos de cinc síl·labes, típiques dels copeos. Aquesta podria ser la raó per la qual molts de balladors confonien les mateixes amb les jotes.

Taula 4. Mateixa una rosa en cada galta. (Mulet, 1956, p. 54).

Una rosa en cada galta	Anant a Lluc vaig passar	Que hi ballen de curios
Un clavell en cada mà	Per sa parròquia de Selva	En Jaume i na Margalida
Quan ella surt a ballar	Solament per poder veure	També hi ballarem jo i vós
Senyal que no està malalta	Sa gran escala que hi ha	Estimat meu, qualche dia.

Realment pareix que les mateixes de la zona de Tramuntana tenen l'estructura més similar a la de la jota, malgrat presenten un caràcter més assossegat. Les mateixes de llevant, en

canvi, tenen una estructura totalment diferent, a la vegada que són més ràpides i que com s'ha dit abans, són el que diríem copeos vocal-instrumentals, els quals inclouen dins la seva totalitat una estrofa de mateixa, i d'aquí pareixen haver agafat el nom de mateixes.

En canvi, Bartomeu Ensenyat (1975) no hi està d'acord:

Pese a las afirmaciones de ciertos autores, que quieren diferenciar las danzas que bailaban los pueblos del llano con los de la montaña, hemos podido comprobar que no ha existido jamás tal diferencia.

Lo mismo ocurre con los instrumentos, que fueron igualmente usuales y corrientes en las dos zonas. Detalle, éste, confirmado por otros autores, por los testamentos consultados y por las personas sometidas a nuestra encuesta.

Las danzas calaron muy hondo entre las gentes del pueblo, llegando hasta los últimos rincones de la isla. Y, sin excepción, de una a otra parte se interpretaban los mismos ritmos, los cuales se moderaban o avivaban, según el ambiente, el calor de la fiesta o la destreza de sus intérpretes. (p. 209).

La següent imatge podria servir per il·lustrar aquest fet, ja que malgrat la posició dels braços podria fer pensar que es tracta d'una mateixa, resulta curiós que es tracta d'un dibuix fet per Maurici Sand —fill de na George Sand— sobre un ball a una cel·la de Valldemossa l'any 1839.



Fig. 6. Ball a una cel·la de Valldemossa 1839. Maurici Sand. (Bibiloni et al., 2009, p. 88).

Sí que és veritat que Bartomeu Ensenyat tenia tendència a unificar el ball i la música, i potser les seves afirmacions van en la mateixa línia, existint la possibilitat de què el seu condicionament polític es reflectís en dites afirmacions. Xavier Domènech ratificava en certa mida aquesta idea en l'entrevista personal duta a terme dia 19 de març de 2013.

La mateixa opinió pareix compartir Eugeni Canyelles (2001, p. 213) qui tampoc està d'acord amb la divisió geogràfica dels conjunts instrumentals. Comenta que en algunes descripcions històriques s'insisteix en una divisió geogràfica dels conjunts instrumentals pròpia de finals del s.XIX i principis del s.XX, en què la colla de xeremiers tendria el seu àmbit a la zona de muntanya i l'agrupació a la zona del pla, i que actualment no presenta cap explicació versemblant. Tot i això, és possible que antigament tots aquests balls s'assemblassin més entre ells del que pensem i per aquest motiu donaren lloc a certes confusions. El fet és que així com s'anaren adaptant als diferents indrets de l'illa anaren també adoptant característiques pròpies, que a uns llocs es pogueren conservar i a altres van sofrir més transformacions.

Com a varietats de mateixes, musicalment parlant, suggerides per distints autors, tenim:

- Parado de Valldemossa (Domènech, 1990, p. 20).

- Revetla —ball de fileres a Inca i a Selva—. Varietats melòdiques de mateixes (Ensenyat, 1975, p. 130).
- El Ball del Nevater (Ensenyat, 1975, p. 131).

Una altra diferència entre les zones del Llevant i Tramuntana, parlant ara del ball, és la manera de moure el cos i especialment els braços. A Tramuntana, i també a l'interior de Mallorca, els braços es duen més elevats, mentre que a Llevant tenen una tendència de més caiguda. Antoni Galmés (1951) explica aquestes diferències a partir de la teoria de les danses obertes o d'expansió i les danses tancades: la dansa a la part de Tramuntana s'executa botant i la posició dels braços és aixecada. Es ballen així boleros, copeos i fins i tot mateixes. És un tipus de dansa més propi de pobles de muntanya més dedicats a la ganaderia que a l'agricultura. A les zones de Migjorn i Llevant, predominen copeos, mateixes i jotes sense bots i braços caiguts, començant quasi tots amb lleus moviments de balanceig. Són danses tancades, predominants als pobles més dedicats a l'agricultura que a la ramaderia. Aquesta idea compta amb el suport de Maria Xesús Castro et al. (1995, pp. 18-21), que en donen la mateixa explicació reafirmant la idea de que els balls mallorquins segueixen el mateix cicle tipològic. Per tant es pot dir que les diferències comarcals són totalment reals, i de fet, no són pocs els autors que les posen de relleu.

A més a més de la variant de Llevant, de la que hem parlat durant tot el treball, s'ha trobat constància de dues variants més en relació al tipus i número d'estrofes que formen la mateixa:

- A la banda de Lluçmajor se solen cantar dues o tres estrofes de versos de set síl·labes i una estrofa de versos de cinc síl·labes o copeo.
- A la banda de Maria de la Salut, Sineu, Muro, Llubí i Santa Margalida, les mateixes es distribueixen de la següent manera: dues estrofes de versos de set síl·labes, que també es diuen de pas llis, i dues de versos de cinc síl·labes o copeos.

Taula 5. Exemple de mateixa amb l'estructura usual als pobles de Maria de la Salut, Muro, Llubí i Santa Margalida.

S'Estel de la matinada No dóna tanta claror Com vós donau resplendor Es dia que 'nau mudada	Ses cases de Son Reial Tenen quatre cantonades Jo totes les he 'planades De tant d'haver-les ullades Des que vós hi habitau	Tira-li cossetes An es davantal No'ls hi tiris fortes Que li faràs mal	Ja pots estar alerta Que t'enganaré Que si no t'atures Jo m'aturaré
---	---	--	--

Aquesta informació la va facilitar l'amo en Xesc de Son Cloquis, excel·lent sonador i cantador de Maria de la Salut, quan tenia 75 anys.⁷¹

Per tant, com a variants de les mateixes quant a l'estructura de la peça s'han localitzat quatre formes distintes:

1. Una estrofa de mateixa, una de copeo i acabatall.
2. Una estrofa de mateixa, dos copeos i acabatall.
3. Dues estrofes de mateixa i dues de copeo —copeo i acabatall—
 - Maria de la Salut
 - Sineu
 - Muro
 - Llubí
 - Santa Margalida
4. Tres estrofes de mateixa i una de copeo.
 - Lluçmajor

Per acabar l'assumpte de la localització geogràfica, es parlarà aquí també sobre la presència de les mateixes a Ciutat. Res no indica que a Ciutat no es ballessin mateixes. Si bé aquestes eren més usuals a les zones rurals. De tota manera, fins i tot en aquestes emplaçaments es produïen diferències. Abans era tan clara la diferència entre fora vila i vila que la gent de camp no sabia ballar boleros i la gent de la vila no sabia ballar jotes.

⁷¹ Es pot escoltar aquesta mateixa al CD de Música Nostra *De Dia i de Nit* (1996). Pista nº13. Mateixa l'amo en Xesc de Son Cloquis.

A Ciutat era més comú ballar altres danses més de moda que s'anaven introduint per distintes vies, com els boleros i els posteriors balls d'aferrat, així com també danses més aristocratitzades dins els locals de moda segons la classe social a la qual es pertanyia. L'Arxiduc Lluís Salvador (1985, IV, p. 594) explica que a Ciutat i als pobles més grans com Felanitx, Manacor, Sóller, Inca i Artà, etc. es celebraven balls moderns amb orquestra i, en cercles més exclusius també amb acompanyament de piano com s'acostumava a fer a la resta d'Europa entre les classes més acomodades. Les societats més actives en aquest sentit eren el Casino Palmesano, on es reunia la classe més alta, seguit del Círculo Mallorquí amb la classe mitja i distintes societats formades per la classe treballadora. En l'època de carnaval també era habitual celebrar balls de màscares, principalment a la Llotja de Palma. No s'han trobat referències de ballades populars als carrers de Palma, però no es descarta. Així i tot, hi ha algun autor que les cita, com Antoni Mulet (1953), malgrat no en dona cap descripció del ball: «En Palma por las fiestas de barrio, igualmente, había baile típico con puerta abierta, últimamente, a las innovaciones...» (p. 13). També disposem de documentació com la *Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars als voltants de Palma de Mallorca*, duita a terme per Dolors Porta i Bauzá.⁷²

5.1 ANÀLISI COMPARATIVA.

Diferenciar correctament els balls tradicionals a partir de les distintes fonts, com s'ha vist, resulta força complicat. Si bé actualment, a simple vista, és fàcil reconèixer el ball que s'està executant en un moment determinat, no és així quan es duen a terme lectures d'èpoques anteriors en les que la disparitat d'opinions condueix a desorientar a qui intenta aclarir idees. Una segona qüestió que requereix clarificació i, per consegüent, anàlisi, és la de la classificació dels balls, doncs apareix una complexitat afegida amb el fet de que a un mateix ball se'l nomenés de distintes formes, quasi sempre en relació amb els balls peninsulars d'origen. Bartomeu Ensenyat, a tall d'exemple, ofereix igual tractament a fandangos, jotes i mateixes, que són principalment els tres més problemàtics quant a

⁷² Hi ha una breu referència a aquesta missió en Història de l'Obra del Cançoner i complement a l'inventari de l'arxiu, 226 i 227, en agost - setembre de 1935, II^a tanda, conservada a l'arxiu de L'Obra del Cançoner. C-172 (cf. Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, II, p. 474).

possibles confusions. I un altre exemple es pot trobar també en la figura de l'Arxiduc, qui també els mesclava en alguna de les seves descripcions. El que queda clar amb tot això és que no tothom anomenava els balls de la mateixa manera i probablement d'aquí derivi tota la confusió que encara avui en dia hi ha entre jotes i mateixes, sobretot pel que fa a la part musical. A manera de síntesi, es veuen a continuació algunes tendències de tractament a l'hora d'equiparar o diferenciar jotes i mateixes. S'agrupen els distints autors de manera aproximada segons aquesta variant per tenir una visió més general:

En primer lloc està qui considera que jotes i mateixes són el mateix. Dins aquest grup es pot incloure a Bartomeu Ensenyat i a Josep Massot i Planes. Ensenyat (1975, pp. 71-90), per la seva part, mostra una tendència a unificar o simplificar els balls en tres úniques opcions: boleros, jotes i copeos. De fet, a la mateixa la identifica amb la jota i al copeo en algun moment també l'arriba a considerar com una jota més ràpida. No té en compte emperò, que els punts i les evolucions o desplaçaments són molt diferents en els tres balls que ell unifica. Tampoc mostra cap interès en donar importància ni cap tipus de protagonisme a mateixes, copeos i fandangos, ni tan sols valora les seves peculiaritats. Per tant, ho deixa en una qüestió que afecta únicament a la nomenclatura:

Tres son las denominaciones sustanciales de los bailes mallorquines: BOLEROS, JOTAS i COPEOS. Los Boleros se conocieron también con los nombres de Seguidillas, Boleras y Sevillanos. Las Jotas, denominadas a su vez Fandangos o Mateixes. Los Copeos: con los de «Bailar o Matar la Araña» ⁷³ (Ensenyat, 1975, p. 107).

Aporta algunes entrevistes a balladors en les que es parla sobre aquesta qüestió. Es reproduïx en particular, com a mostra, la realitzada a Antoni Martí Suau (Bunyola, 1900), conegut com a l'amo en Toni (*Xinga*) el 1958:

Una mateixa? Què vol que li digui? Una mateixa és Sa Jota. No sé perquè li han de voler dir mateixa. Jo sempre m'he tengut per es millor balladó de Mallorca. A mi no hi ha hagut cap balladora que m'hagué fet fracassà ballant. Jo sempre he sabut seguí es punt i les he sabudes seguí per moltes voltes i traves que volguessin fer-me. Tant m'és ballar jotes, com boleros, com copeos. Això de ballar Copeo, no era molt corrent, sobretot enmig de plassa, ja que se ballava molt rabiós i ses dones mostraven un poc més amunt i això era molt criticat pes clero. Moltes vegades per ses festes, es capellans intentaven fe suprimí es balls, empero es poble en massa duïen ses mel·les fortes i se feien tant si volien com si

⁷³ D'aquesta nomenclatura es pot trobar una equivalència en les jotes botades i vives del Centre i Alt Aragó.

no. A ses cases particulars es feien tots es balls que es volien. Lo essencial per un bon ballador, és no perdre mai es punt d'es ritme i no perdre de vista qualsevol moviment de sa balladora, Només amb l'insinuació del punt, ell ja hi ha d'esser, i fer lo mateix que faci ella. (1975, pp. 151-153).

Josep Massot i Planes (1984, p. 89), coincideix amb Ensenyat i també amb l'Arxiduc en què les mateixes són una reunió de jotes, però així com aquest darrer les relaciona també amb els fandangos, com es veurà més endavant, Josep Massot sí que diferencia el fandango com un ball distint de les mateixes:

Els noms d'aquests balls típics⁷⁴ de Mallorca són el copeo, el fandango, el bolero i la jota mallorquina. Hi ha també l'anomenada mateixa, però aquest ball no és diferent dels altres i consisteix únicament en la reunió d'unes quantes jotes mallorquines.

Un segon grup el compartirien els qui pensen que mateixes i jotes no són el mateix, però que les mateixes són una variant de les jotes. Aquí es pot incloure a Antoni Noguera, Guillem Bernat, Andreu Ferrer Ginard, Antoni Martorell i Miralles, i Pujol i Amades. Guillem Bernat (1993, pp. 7-9) pensa que no es pot dir de cap manera que les jotes i les mateixes siguin una mateixa cosa, ben igual que el que passa amb els boleros i les boleres, que tenen el mateix ritme però s'executen de forma diferent. Són distintes, però amb una important relació. D'altra banda, Andreu Ferrer Ginard (1927, pp. 44-45), considera la mateixa una variant de la jota, malgrat en la seva exposició del tema és l'expressió: «cada distint pas o variant de la jota mallorquina» la que no queda massa clara. Quant a Martorell i Miralles (2008, pp. 95-96), diu de les mateixes que són una dansa idèntica a la jota, amb variants i que, segons afirmen les persones grans, la paraula deriva del fet que els músics, quan s'acabava de dansar una jota, en haver de passar al ball següent, preguntaven al capdavanter: de què va?, i aquest responia: de la mateixa; és a dir, de la mateixa dansa que l'havia precedit, que era la jota. Aquest concepte també és compartit o al menys tingut en compte per moltes de les fonts entrevistades. No obstant això, Martorell i Miralles es decanta per conservar aquesta nomenclatura degut a que en general el poble coneix aquestes danses amb el denominatiu de mateixes i, a més, porten uns matisos particulars que acrediten que es puguin classificar com a grup independent. La mateixa té un caràcter senyorial i elegant; a voltes s'executa de forma pausada, però

⁷⁴ «Típic» és un adjectiu molt utilitzat quan es parla de balls tradicionals o mateixes i copeos en particular. El significat d'aquest és el de: pertanyent a un tipus, és a dir, que presenta les característiques essencials d'un grup. Per tant, no és un terme conflictiu quan al seu significat, doncs no té connotacions inapropiades i només expressa que mateixes i copeos són ballats a Mallorca, sense més implicacions.

normalment tendeix a assumir l'aire alegre de la jota. No es retura molt Antoni Martorell i Miralles en l'estudi d'aquesta dansa, definint-la de manera massa genèrica i sense detalls. Dóna per vàlida la seva equivalència amb les jotes, sense reparar en el distint puntejat del ball i en la també distinta estructura de la música, si bé sí que aprecia cert caràcter que les diferencia. Així i tot, en certa manera, sembla referir-se a les mateixes que es ballen a la zona de Tramuntana més que a les de Llevant, per aquest caire senyorial i elegant que menciona.

Un tercer grup estaria format per qui pensa que jotes i mateixes són totalment diferents, almenys pel que fa al ball. Aquí es podria incloure a Miquel Àngel Grimalt, Antoni Artigues i Xavier Domènech. Concretament, la teoria de que les mateixes venen de les jotes troba una accentuada oposició en les paraules de Miquel Àngel Grimalt (1990, p. 22), doncs ell explica que no és cronològicament possible que les jotes arribin a Mallorca a finals del s. XVIII/principis del s. XIX i que a mitjans del s. XIX ja estiguin documentades com a ball independent i deslligat de la jota, i que encara resulta més incompreensible el fet que la mateixa sigui un ball en retrocés, que només es conservi a la regió més conservadora i arcaïtzant de l'illa mentre que «sa mare» encara regni per tot. A més, que les mateixes estan documentades de principis del s. XVIII.

Antoni Artigues (1982, p. 121) opina que actualment la diferència entre jota —o cota— i mateixa és pràcticament nul·la musicalment, mentre que quant al ball, a una mateixa tocada, uns xeremiers li diuen mateixa i uns altres jota, i per tant sí que hi veu diferències quant al ball. Xavier Domènech. Domènech (comunicació personal, 19 març 2013) considera les mateixes un ball per sí mateix i diu que, en allò que pertany als moviments, les diferències són totals entre les mateixes i les jotes. La primera definició de mateixa que ofereix en xarxa el cercador de google —concretament a la viquipèdia⁷⁵ — té molt a veure amb la que Xavier Domènech inclou al seu llibre *Història i Manual per Aprendre els Balls Mallorquins* (1990). Domènech és el que presenta una concepció més allunyada de la resta d'autors. Com s'ha assenyalat abans, ell pensa que les mateixes són balls antics que afortunadament encara es conserven a Mallorca, i que es remunten a les courantes de la cort francesa, balls en els quals les parelles s'esquivaven en un moviment de ziga-zaga, moviments que aquest autor compara amb els desplaçaments característics de les

⁷⁵ S'ha volgut tenir en compte aquesta definició pel motiu que aquesta pàgina és àmpliament consultada i és important tenir coneixement de què transmet a la societat exactament. Definició de mateixa a la wikipedia. Recuperat 21 setembre 2017, de <http://ca.wikipedia.org/wiki/mateixa>».

mateixes. Amb tot, es pot veure que a la citada viquipèdia la definició comença de la següent manera: «La mateixa o copeo o “ball de pagès” o “ball de per llarg”, és un dels balls tradicionals més antics de l'illa de Mallorca...»⁷⁶. Llavors veiem que s'utilitzen distintes denominacions per a un mateix ball, a vegades per confusió i a vegades segons la zona geogràfica. Es fa intencionadament al·lusió a la viquipèdia per la seva importància divulgativa que pot tenir dins la societat actual, la qual influirà evidentment en la manera de pensar del poble.

Continuant amb el tema, parlen de mateixes, malgrat sense definir-se, altres autors com per exemple Antoni Mulet o Antoni Galmés, qui només les mencionen o toquen altres qüestions. Mulet, en el seu llibre *Mallorca. Foment de Turisme* (1943), amb un caire romàntic, diu: «... de la expresión folklórica de las “danzas del país” (Copeo-Parado-Boleras-Cossiers-mateixas) que en las añaceas patronales de pueblos, villas y ciudades de Junio a Septiembre, dan a la isla el aspecto de una estampa antigua.» (p. 1). I Antoni Galmés (1950) dins la mateixa línia també en fa una descripció:

MATEIXES. En sus melodías están captados el susurro de los encinares de Lluch y Valldemossa, de las fuentes de la cordillera y de las suaves olas de las calas encantadas de Mallorca. Hay gaitero que en alguna de sus improvisadas introducciones, teje todo un poema musical: lo atestigua una de ellas, recogida por D. Antonio Noguera en Lluch, el siglo pasado, que se transcribe. En cada región de la isla su melodía es parecida, pero en ninguna igual habiendo por lo tanto gran diversidad. El baile tiene dos tiempos, o mejor dicho, varios compases de enlace entre el mismo tiempo que se repite. Durante el primero, o sea la copla, el mozo se separa de la pareja para acercarse a ella, marcando un paso determinado y durante los compases de enlace bailan separados. Son notables en estas danzas los puntos⁷⁷ que con los pies ejecutan las parejas, mozo y moza, puntos que señala todo el cuerpo y rematan en armoniosas cadencias los brazos. En las regiones del centro, norte y poniente de la isla se bailan con castañuelas y en las demás haciendo chasquidos con los dedos, «esclafits». (pp. 106-113).

⁷⁶ Ballar de per llarg és sinònim de mateixa; ballar de per curt és sinònim de jota.

⁷⁷ Un punt és una combinació de moviments bàsica i elemental del ball. És un moviment de dansa, ja sigui fet amb els braços, les cames, els peus o qualsevol altra part del cos. A partir d'ells es formen la resta de combinacions, que es poden arribar a complicar molt més. Per tant, puntejar és l'acció de marcar amb el peu un moviment de dansa, l'acció de picar amb els peus a terra, ja sigui amb la punta o el talò, ja sigui completament pla, o com si rellisqués, o bé saltant. I el puntejat és el conjunt de punts característics d'un ball.

Per últim, alguns autors relacionen les mateixes amb el fandango. Maria Xesús Castro et al. (1999, p. 21) comenten que a Capdepera, per exemple, anomenen fandango a les mateixes. Xavier Carbonell «veu en la música de la mateixa i sobretot del copeo una evolució autòctona de les músiques d'antics fandangos peninsulars.» (Grimalt, M. A., 1990, p. 22). I també comptem amb el cas de L'Arxiduc (1985), un poc especial, doncs malgrat feia distinció entre la jota i el fandango,⁷⁸ no aprecià diferències essencials entre aquests dos balls. Únicament diu que es ballava més la jota i que era més ràpida, malgrat les cançons i els moviments els veu molt similars. Mes, quan l'Arxiduc parla del fandango, és curiós que a la dansa li diu fandango, però la descripció que fa dels moviments es correspon més amb les mateixes —amb desplaçaments laterals—. Afegeix després que tres estrofes juntes formen el que es diu una mateixa i en dona una explicació detallada, en la qual ja no es torna anomenar per res el fandango:

Apenas iniciada la canción, la mujer aviva sus movimientos en consonancia con el tiempo de la música, dando breves pasos a izquierda y derecha, y una vuelta al finalizar cada estrofa. El bailarín no hace sino repetir los movimientos de su pareja, aunque con mayor vivacidad. En los momentos de gran entusiasmo, o hacia el final, se incluyen algunos saltos que, lógicamente, adquieren más amplitud por parte del hombre. Cumplida la primera estrofa, y después de que el resto de los participantes hayan realizado su «rodada», recomienza el baile con la segunda estrofa, a la que sigue una tercera, en modo alguno distinta de las anteriores por lo que se refiere a la ejecución. El conjunto de estos tres bailes se conoce con el nombre de mateixa. Idéntico procedimiento se sigue en los bailes públicos, aunque, como ya hemos dicho, carecen éstos de acompañamiento vocal. Cada baile consiste de tres estrofas musicales y sus correspondientes repeticiones «rodades», después de las cuales vuelve la bailarina sola a su sitio, siendo despedida por su pareja con una simple inclinación de cabeza. (IV, p. 586-591).

És aquest un text mal d'entendre ja que no deixa molt clar a què es refereix quan parla de «ball», «estrofa» i «rodada». Defineix la mateixa com un conjunt de tres balls —això dona sentit a què s'anomenin en plural—. Però no s'entén molt bé si cada un d'ells està format per una estrofa i les seves corresponents repeticions o rodades, o per tres estrofes amb les seves rodades. Tampoc especifica el que entén per rodada massa bé. En principi

⁷⁸ Quan l'Arxiduc parla de fandango és bò sempre aturar-se un moment en les seves paraules amb intenció d'analitzar si realment parla de fandangos o si parla de mateixes, doncs existeix la possibilitat de que anomenés fandango a la mateixa, segons s'ha vist abans.

pareix que sigui una repetició o tornada de la música, però un poc abans parla de que la resta de participants fan la seva rodada abans de canviar d'estrofa. Els conceptes són molt confusos i dificulten extreure conclusions del fragment que podrien resultar d'interès. Les explicacions de l'Arxiduc quant al ball i la música no sempre se'ns presenten massa clares i fan pensar que potser no estaven massa ben informats al respecte i es confonien, però es té coneixement de que no treballava tot sol, sinó que tenia assessorament musicològic: la part musical, recollida i transcripció fou encomanada al grup de músics mallorquins format per G. Amengual, F. Frontera de Valldemossa, P. Martorell, A. Torrens i Vila Sabater, així que és improbable que això succeís.

Altrament, no es poden deixar de banda algunes hipòtesis plantejades amb diferents punts de vista un poc més allunyats de la tònica general com les declaracions de Maria Adrover i Cándid Trujillo (2010) en el seu article Un poc d'història de les mateixes i els copeos, on introdueixen algun concepte qüestionable i del que no s'han trobat més referències:

Pel que contenen Joan Amades i Antoni Noguera entre altres, la mateixa és un ball propi de l'illa de Mallorca i fou, antigament, una de les danses més practicades. És un ball de síntesi, mescla de jota amb certa forma de caràcter de seguidilla (ball propi de Castella la Manxa, de ritme ternari, emprat com a model pel bolero), més arrelat a la part del llevant mallorquí. (p. 89).

Sobre les seguidilles es poden trobar alguns punts de referència en relació als boleros, però aquesta és l'única que fa relació a les mateixes, i no explica el motiu. Contactant directament amb un dels autors de l'article (Trujillo, comunicació personal, 27 agost 2014) per intentar comprendre la relació entre les mateixes i les seguidilles, comentà que actualment no pensa d'igual manera, així que quedava oberta una via d'investigació en aquest sentit. Quant a documentació escrita, no s'ha trobat res més al llarg d'aquesta investigació, però cal fer especial referència a un enregistrament en concret: les Seguidilles Torraes amb guitarró valencià,⁷⁹ per la seva gran similitud amb el ritme de guitarró que acompanya a les mateixes. Per tant, no és descartable per el moment aquesta teoria. Tampoc és el primer autor que diu que les mateixes són un ball propi de l'illa de Mallorca. De fet, coincideix amb Domènech. Però aquesta paraula implica propietat i exclusió i, si bé és cert que fins el moment no s'han trobat equivalents del ball a altres indrets, s'ha d'utilitzar el terme amb cura.

⁷⁹ Seguidilles Torraes amb guitarró valencià. Recuperat 01 agost 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=RhFhvDPdeaw>.

En últim terme, i tenint en compte totes aquestes apreciacions dels distints autors, es considera necessari deixar clar els conceptes dels distints balls més propensos a crear confusions. Es comparen a continuació els mateixos cinc punts, molt elementals, que permeten clarificar diferències entre jotes, mateixes i fandangos.

En primer lloc es concretarà el concepte de jota:

1. La jota té una estructura en la que es van alternant les parts cantades amb les tornades instrumentals —jota, tornada, jota, tornada—. També poden ser totalment instrumentals, substituint la jota cantada per una part instrumental, però l'estructura és la mateixa.
2. És de compàs binari d'agrupació ternària (6/8) molt viu.
3. La seva tonalitat sempre major, salvat d'alguna excepció recent. Cadascuna de les parts està organitzada en grups de dos compassos, alternant tònica i dominant. La tornada sol ser de vuit compassos i la cobla de dotze, malgrat que la seva durada és irregular.
4. Igualment, la jota té un ritme d'animació d'esperit, amb moviments saltats.
5. Puntejat de ball específic de jota.

Artigues (1982, p. 125) diu que «harmònicament considerada, la jota és una alternança contínua, de quatre en quatre compassos generalment, dels acords de tònica i dominant. Quan se toca amb guitarra, guitarró, bandúrria violí i ferreguins, alterna la música i la veu. (p. 125). I Martorell i Miralles (2008) no s'allunya massa en la seva definició:

La forma general de la jota s'estructura en dues parts: una de tipus exclusivament instrumental i l'altra vocal, bé que sempre acompanyada d'instruments. Cada part és formada de dues o més frases de vuit compassos, en ritme ternari i subdividides en incisos de quatre compassos, que conformen una fórmula unitària i compacta. L'estructura harmònica de la jota té com a element predominant l'alternança dels ambients harmònics de dominant-tònica. Aquesta dansa es desenvolupa sempre en tonalitat major i el ritme, que com hem dit és ternari, juga a qui en pot més amb la gràcia de la síncope. (p. 95).

En el cas de les mateixes contemplem els mateixos cinc punts:

1. Estructura de la mateixa:
 - a. Introducció —instrumental—
 - b. Mateixa —una o més cobles amb estructura de jota aragonesa—
 - c. Copeo —dues, tres o més cobles—

- d. Estrivillo⁸⁰ —una sola cobla o fórmula de salutació final—
2. Compàs de $\frac{3}{4}$.
3. Tonalitat major.
4. Ritme d'esperit més assossegat i moviments plans.
5. Puntejat específic de mateixa amb punt bàsic de rossegueta lateral.

Es pot dir que la major diferència es troba en l'estructura, en el puntejat i que és d'esperit més assossegat i moviments més plans. Hi ha més matisos diferenciadors que no s'inclouen amb motiu de simplificar.

Els mateixos cinc punts per al fandango, tercer ball en discòrdia:

1. Estructura: 4 cobles en què es fa un punt i 5 tornades.
 - a. Tornada
 - b. Cobla
 - c. Tornada
 - d. Cobla
 - e. Tornada
 - f. Cobla
 - g. Tornada
 - h. Cobla
 - i. Tornada
2. Compàs $\frac{3}{4}$.
3. Tonalitat menor. L'alternança és inversa a la jota: dominant-tònica.
4. Ritme assossegat i senyorial.
5. Puntejat específic de fandango mallorquí amb passejos frontals.

Martorell i Miralles (2008), en el seu llibre *Des des meu balcó* fa una aproximació al fandango definint les principals característiques:

El fandango (mot d'origen incert que Corominas fa derivar de fandango que, al seu torn, deriva de fado, ball portuguès) és una dansa de procedència andalusa que, al segle XVIII, és força divulgada a la península ibèrica. És una dansa de ritme ternari, en mode menor,

⁸⁰ Malgrat la paraula correcta seria «tornada», es mantindrà aquesta forma —estrivillo—, per ser la que habitualment s'usa a l'hora de referir-se a aquesta part de la cançó, i per distingir-la de la part musical que sol haver entre dues cobles i que també agafa aquest nom.

vesteix un aire senyorial i galant, s'executa quelcom més tranquil·lament que la jota i es caracteritza sobretot:

- a) pel grupet de corxeres (o semicorxeres) que afecten al segon i el tercer temps del compàs i
- b) pel tipus de frase de dotze compassos (4+4+4) de la part instrumental, en contraposició al fraseig de la jota (4+4), tot i que hi ha algun fandango que segueix el cànon de la jota.

La pauta harmònica del fandango procedeix inversament al de la jota: tònica-dominant, si bé, al final, pot fer una cadència sobre tònica. Quant a la part vocal (cobles), l'esquema fraseològic coincideix amb el de la jota (frases de vuit compassos subdividits en 4c+4c. Executa el fandango una parella sola, que mai no es toca, ni àdhuc les mans. (pp. 96-97).

La dansa del fandango, com el bolero i la jota, es ballava a tot el territori espanyol des de mitjan segle XVIII. Artigues (1982, p. 129) comenta que a les Missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, segons Pujol i Amades, es van trobar persones d'edat que la recordaven i cobles de sonadors que la sabien, així que aproximadament sobre 1900 aquesta dansa encara era ballada a Mallorca. Es tractava d'un ball pausat i senyorívol, de caire elegant, que només solien ballar els bons balladors i qui es tenia per persona distingida, doncs presentava un aire aristocratitzant. (Grimalt, M. A., 1990, p. 24). Dues possibles raons de la seva desaparició són:

- Que simplement passés de moda.
- Que propiciés el seu desús la major complexitat de la seva execució musical, ja que requeria que un violí o un llaüt marqués la melodia. Quan a finals del segle XIX les classes més il·lustrades i urbanes adapten els nous balls que els arriben d'Europa —polques, masurques,...— els balls tradicionals només es conservaran entre la gent del camp. I rarament els pagesos disposaven de violí o el sabien tocar. Aquesta mateixa teoria és la que es va utilitzar a les Jornades de 1993 per explicar l'origen de la mateixa com acompanyament del copeo.

És important comentar que les mateixes tal com les coneixem avui —parlant del ball— són totalment diferents als fandangos, no només en la base del puntejat que és la «rossegueta», sinó també en les evolucions que segueix el passeig del ball — que és executat durant la part instrumental— ja que en les mateixes són laterals i en el fandango mallorquí frontals. En el cas dels fandangos menorquins, les evolucions del passeig també són laterals, però de puntejat molt diferent a la «rossegueta» de les mateixes. Les comparatives entre el fandango mallorquí i menorquí requereixen un estudi apart, doncs

essent tots dos fandangos, han evolucionat de distinta manera i són molt diferents quant al ball.

En quant a la utilització de la paraula «fandango» usada per l'Arxiduc, diu Domènech (1990, p. 20) que la substitució del nom de mateixa per la de fandango es va deure a la forta moda imperant des de mitjan del s. XVIII, i que una vegada passada la moda enlluernadora d'aquest, torna a dir-se mateixa i desapareix de Mallorca el fandango. Aquestes paraules es podrien interpretar com si el fandango no hagués existit mai a Mallorca i a les mateixes se'ls nomenés fandangos. No és així. Precisament els fandangos han sofert també un procés de recuperació, doncs quasi s'havien perdut a Mallorca. La regressió i quasi pèrdua del fandango ja era patent durant les missions de recerca del Cançoner Popular. Ja se'n trobaven pocs exemples, i Samper (1997) ho explica amb aquestes paraules:

A la major part dels pobles del pla de Mallorca es ballen «Mateixes i Copeos», jotes i, rarament ja, «Fandangos». A altres llocs, sobretot a la part de muntanya, es conserven els «Boleros». Les «Mateixes» són pròpiament «Jotes». El «Copeo» sembla una derivació de la «Jota», però apareix ja amb caràcter propi. (p. 167).

Tant ell com Ramon Morey (1997) n'eren ben conscients i així en deixaven constància, a la vegada que comencen a introduir les diferències del ball entre comarques:

Els balls eren mateixes, copeos, boleros, jotes i fandangos; aquests ja no es ballen actualment, però fa seixanta anys que es veien als pobles del redol de Manacor. Avui per la muntanya i la part del pla pròxim a la serra es ballen boleros i jotes, i a l'altra part, mateixes, copeos i jotes. (p. 172).

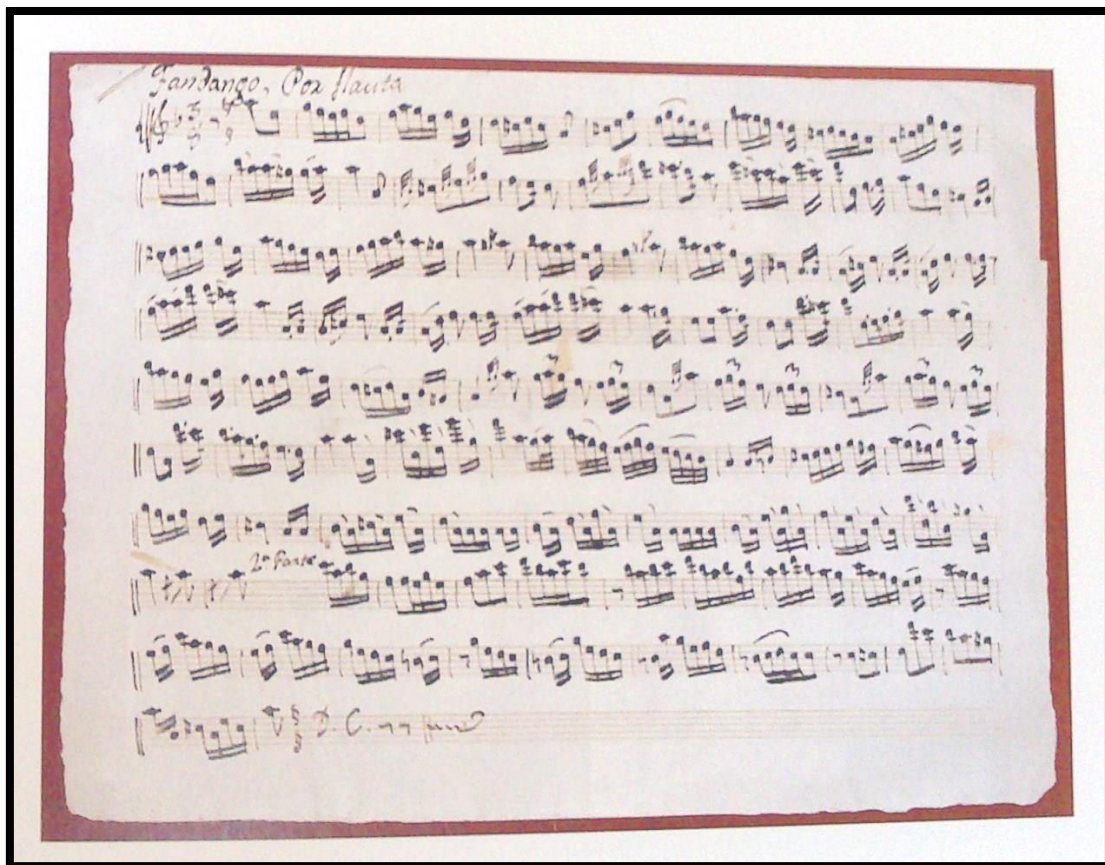


Fig. 7. Partitura d'un fandango —per flauta— conservat a l'arxiu del convent de Sant Felip Neri a Ciutat de Mallorca, possiblement de principis del segle XIX. Fotografia de Joan-Ramon Bonet.

(Canyelles et al., 2001, p. 209).

Els llocs, classificats per comarques, on es conservaren durant més temps van ser:

- al Llevant: Artà, Capdepera, Sant Llorenç i Son Servera;
- al Pla: Petra i Vilafranca;
- a la zona de Migjorn: Felanitx
- a la zona de Tramuntana: Pollença.

La seva recuperació va partir de dues ubicacions molt concretes: Pollença i el terme municipal de Felanitx i, actualment, tornen ser presents a les ballades populars.

Tot i aquesta situació, s'ha de dir que a dia d'avui s'utilitza el nom mateixa tant per parlar de la música com del ball: se sona «una mateixa» i se balla «una mateixa». I, també a dia d'avui, quan parlem de mateixes, parlem de «les mateixes de llevant», malgrat l'existència d'aquest segon grup mencionat anteriorment, de caràcter més pausat i cerimoniós, i no sempre acabades amb un copeo de caire sempre més viu, que mereixerien

un tractament diferenciat. De fet, és freqüent trobar aquestes darreres amb distint nom segons el lloc o l'agrupació que les interpreta, no és difícil trobar la partitura i, indistintament, són anomenades mateixes o jotes. També és habitual trobar-les incloses dins les coreografies de la major part d'agrupacions folklòriques.

Les mateixes de llevant, per tant, com s'ha indicat abans, són les que en el *Diccionari de la Dansa i dels Entremesos* de Pujol i Amades (1936, p. 193) venen definides per el nom de Copeo vocal-instrumental. Ells parlen de les mateixes com una aplega de danses, entre les quals figura el copeo i la mateixa i, per tant, parlant de mateixes, no podem obviar els copeos, doncs en són una part inseparable. Així doncs, partim de que les mateixes de llevant són l'equivalent als copeos vocal-instrumentals de Pujol i Amades o als «copeos/mateixes» o «mateixes/copeos» i nomenclatures similars que puguem trobar al llarg del document.

5.2 ANÀLISI HISTÒRICA

La primera referència que es té sobre el ball de les mateixes és una glosa⁸¹ datada aproximadament a l'any 1706. Eugeni Canyelles (2001) parla sobre ella en la nota n. 26 amb aquestes paraules:

Hi ha una referència literària que fa menció al ball de la «mateixa». Es tracta d'uns versos extrets d'una composició anomenada Conversació de dos cotxers, Raphel i Bernat, publicada a l'Almanaque de las Islas Baleares del *Diario de Palma* de 1879, que tracta sobre la Guerra de Successió i que diu: «Han ballada una meteixa/molts botiflers est any/ Y perquè no'ls fassan dany/han donada molta xeixa». En una nota a peu de pàgina, el redactor de l'Almanaque data aquesta composició a l'any 1706, basant-se en els fets que descriu, concretament la mort del cap dels partidaris de Felip V (botiflers), que fou aquell mateix any. Com a referència és, de llarg, la més antiga que coneixem, però la inseguretats de la datació i, sobretot, l'absència d'altres referències que poguessin confirmar aquesta data obliguen a ser prudents a l'hora d'acceptar-la. (p. 227).

⁸¹ La glosa completa es presenta com annex al final del document.

S'ha parlat fins el moment sobre la procedència, etimologia i origen i del ball de les mateixes, així que resta veure el seu procés evolutiu fins a dia d'avui, el qual passa malauradament per un període de decadència —amb la seva quasi desaparició de la realitat cultural viscuda a Mallorca, inclosa la memòria col·lectiva dels pobles—, i per un procés afortunadament de recuperació que desemboca en un estat de pervivència dins la societat mallorquina.

Un dels factors que van provocar, segons Xavier Domènech (1990, p.16), unes conseqüències històriques adverses va ser la derrota de la Guerra de Successió i el consegüent Decret de Nova Planta de 1714, el qual prohibia qualsevol manifestació cultural pública a teatres o al carrer. Així, amb la pèrdua de les llibertats nacionals, la cultura es va veure sotmesa a un procés de marginació i consegüentment els balls es van veure afectats. Durant el segle XIX el ball de parella va passar a un primer pla, mentre que el ball coral o col·lectiu va anar afeblint-se progressivament. L'arribada a Mallorca dels balls d'aferrat centreeuropeus del segle XIX: valsos, polques i masurques, i la seva progressiva generalització durant la segona meitat del segle XIX a les àrees urbanes, especialment entre les classes benestants, va fer que gradualment el ball de bot quedés reduït a les zones rurals.



Fig. 8. «mateixa» (ball de la). Grup de parelles dansant. (Mallorca).

(Pujol i Amades, 1936, p. 323).

En la il·lustració es pot observar un ball al primer terç del segle XX⁸² dins un entorn rural. Les posicions dels balladors, sobretot les dels braços, que es duen molt baixos, fan pensar que es tracta de mateixes.

Durant els anys vint fins al seixanta del segle XX, els balls tradicionals, queden un poc oblidats davant els nous ritmes americans i anglosaxons —xarleston, foxtrot, tango, txa-txa-txa, etc.— A les primeries de segle, encara es ballaven mateixes de forma espontània a festes i/o esdeveniments socials, però començaven a compartir espai amb el ball d'aferrat. Un document gràfic de caire audiovisual datat entre els anys 1915 i 1917 i conservat a l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca, evidència aquest fet de manera clara.⁸³ L'església, que abans criticava els balls tradicionals, passa a defensar-los, doncs els considera menys perillosos que els moderns balls d'aferrat. Així, el ball de bot deixa de formar part de la diversió de la majoria dels joves, i passa a ser considerat un ball del temps passat, de vells, cosa de padrins. Es tracta de l'entrada de noves tendències, altres músiques, la industrialització, els mitjans de comunicació, els transports, etc. La ràdio i la televisió també proporcionen nous entreteniments i, poc a poc, van minvant les reunions familiars i amb els veïnats. A més a més, la introducció de les bandes de música per acompanyar els balls desvirtuaven el seu caràcter, anul·lant la fantasia dels músics i, la improvisació:

Sembla qu'antany les coses no anaren bé. Els fadrins, esburbats i amics de la disbauxa, volgueren fer de la festa camperola i típica una festa ciutadana. Mal aconsellats, llogaren una xaranga mal trempada, i el so de la xeremia melangiós, però que tant d'encant dona a les festes pageses, fou enfengat amb ignonímia. Per això les joves esquivaren el ball, acostumades com estaven an el ball de boleros i mateixes. Se coneix qu'enguany els fadrins han presa la lliçó i, segons diven els sobreposats, no hi haurà res foraster, tot serà del agre de la terra. (Pons, J., 1921, p. 42).

És aquest un tema sempre present al llarg de la història. La mateixa qüestió: innovar o conservar les tradicions. Un altre element que va ser criticat en aquest aspecte, concretament per Noguera (2005, p. 70), va ser la influència negativa que va tenir

⁸² La fotografia fou publicada a l'*Obra del Cançonero*, l'any 1936 i posteriorment a: Rubí, A. (2001). *En aquell temps...La Vila Abans de 1925 (I)*. (p. 249).

⁸³ Existeix un enregistrament titulat *La Fiesta del Pedal* (1915), en suport de videocasset [VHS] (12 min): b/n, mut. Còpia restaurada 35 mm pel CIM. (V-72) . Es tracta d'una filmació realitzada l'any 1915 en la qual es recullen imatges d'una excursió ciclista a s'Arenal. En ella es pot apreciar com aquest ball era usual en aquest tipus de festes i convivia amb el ball d'aferrat. L'enregistrament es pot consultar a l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca.

l'anomenat «género chico» en el gust artístic del poble. Aquest gènere se caracteritzava per l'escassa transcendència del seu contingut, la senzillesa del seu argument, i la seva escassa duració, amb pocs personatges i un sol decorat, i amb temàtica generalment de caire costumista. Hem de dir, doncs, que aquests balls van perdre molta vigència amb l'arribada del ball d'aferrat i que, amb la irrupció dels ritmes moderns, van estar en perill de desaparèixer totalment. Alguns escrits deixen veure com es vivia aquest moment. Mentre que alguns eren partidaris d'aportar novetats, altres ho veien com un atac a la seva identitat i manera de fer, rebutjant de forma rotunda aquelles innovacions. Ramon Morey (1970) fou un d'ells: «Gràcies a Déu, encara són molts els pobles en els quals no s'és permès que aquests es ballin en llocs oberts, altres en què no els deixen ballar per les festes patronals, i a qualcun encara no s'han ballat mai». (VII, 170-172).

Certament tot aquest assumpte mantenia en suspens als folkloristes del moment. Antoni Artigues (1981), conjuntament amb Gabriel Oliver, va escriure un article en el què parla de la introducció del ball d'aferrat a Mallorca i tota la problemàtica que comportà. En ell explica que aquesta entrada no fou totalment pacífica ni es va produir de sobte, sinó que fou fruit d'anys de bregues entre classes socials a causa de la convivència dels dos tipus de balls a les vetllades populars. Balls de saló introduïts per les classes dominants i d'altres introduïts per gent que havia viscut a fora de Mallorca, a causa de la forta emigració de finals del segle XIX i principis del segle XX, feren que els balls de bot fossin substituïts per aquests. Tot això, amb el fet de què les parelles es poguessin aferrar públicament, implicà un canvi de mentalitat que trobà una resposta reaccionària en l'església i en les classes hegemòniques. A principis del segle XX, el ball d'aferrat ja substituirà més massivament al ball de bot i es comencen a fer les primeres audicions de gramòfons pels pobles, que aniran substituint els sonadors de jotes i boleros i es comencen a ballar les peces dutes de fora gravades als discs, moltes de les quals ja quedaran incorporades als repertoris dels sonadors. Un altre esdeveniment important — també comentat en aquest article— és la incorporació de les verbenes o revetles . La primera fou a Felanitx el 1925, any en què comencen a aparèixer les primeres agrupacions folklòriques. En un primer moment conviuran amb les revetlles, però acabaran essent substituïdes. Mulet (1953, p. 12) explica aquest moment de transició amb les paraules: «Acaecía antiguamente, y para puntualizar diremos a finales del siglo XVIII, todo el XIX, y principio del actual, que solamente la gente del pueblo bailaba al uso del país según la tradición transmitía de generación en generación.»

Un dels llocs en què el ball popular va desaparèixer molt aviat, segons Bernat (1993, p. 7) va ser Sóller, degut al seu caràcter industrial, on el ball no hi tenia cabuda, a més de la influència francesa i altres costums de fora. Qui va retornar la ballera a aquest poble va ser Madò Joana Vila, nascuda a Valldemossa l'any 1918 i resident a Sóller. Ella aprengué a ballar quan tenia 11 anys del seu pare *el Sen Caló* (B. Vila) i des *Sabateret*⁸⁴ (Joan Mercant Deyà), el qual, quan n'hi va mostrar, tenia vuitanta anys, i tota la vida havia ballat d'aquella manera —això fa pensar que a principis del segle XIX els balls ja es ballaven composts o al menys, amb unes normes a seguir, encara que hi hagués una certa espontaneïtat.

Després de la guerra civil, la postguerra, i fins els anys vuitanta del segle XX — temps de la democratització del país— es pot dir que pràcticament desaparegué la tradició dels balls i les sonades. S'entrà en un període de decadència dels balls tradicionals on sols hi havia agrupacions folklòriques de mostra. És en aquests moments quan apareix la denominació de «ball de pagès» que s'usa en alguns llocs per referir-se al ball tradicional i comencen a haver reaccions en la seva defensa.

Al Llevant s'anomenen «ball de pagès» aquells balls que, sense haver tingut contacte amb cap escola ni agrupació, es ballen a les festes públiques i privades. Encara avui podem trobar gent, sobretot pagesa, que ha après a ballar de veure-ho als seus parents o coneguts més grans (a la manera tradicional des de fa generacions). Aquesta és la particularitat més important (i la més valuosa) dels balls de llevant: es conserven lliures de l'efecte distorsionador de les agrupacions o escoles. Això implica que no es balla com a mostra o espectacle sinó com a simple manifestació lúdica. (Canyelles et al., 1993, p. 172).

El 1920 es creà l'associació Amigos del Arte Popular. Gràcies als seus esforços van néixer les primeres agrupacions folklòriques de ball a l'entorn de balladors de prestigi, com per exemple el Parado de Valldemossa (1925) o Aires de Muntanya de Selva (1930). Aquestes agrupacions ja van néixer amb la intenció de conservar una forma de ballar que es perdia, malgrat poc després començaren a innovar i inventar coreografies per tal de fer mostres de ball. També van començar a posar nom a les músiques i als balls, segons tres elements principals que van ser utilitzats habitualment amb aquesta finalitat: la procedència, l'autor i la temàtica.

⁸⁴ El Sabateret va morir l'any 1938 amb 81 anys.

Antoni Mulet (1953) parla sobre el tema de la desvirtualització dels balls, mostrant els seu desacord amb la manera de fer del moment:

Parece como si no fuese suficientemente expresivo el acervo de nuestros bailes populares y se tuviera que recurrir a escenificaciones de dudoso gusto y a desvirtualizaciones inaceptables. Aún suponiendo que los danzantes de hoy superasen en gracia y extensión a nuestros mayores, tratándose de continuar la tradición en los bailes populares, resulta paradójico salirse de ella y despreciar con esta conducta una riqueza que se ha debido guardar en toda su pureza para retransmitirla a las generaciones venideras. Al falsear algunas agrupaciones el presente, comprometen el mañana. (p. 10).

I continua dient ...

... En Palma por las fiestas de barrio, igualmente, había baile típico con puerta abierta, últimamente, a las innovaciones, a tal punto que en el último tercio del siglo pasado, dos maestros de baile, Leandro i Agustinet, y casi seguido Nicolau, formaron cuadrillas para explotarlo, estableciendo el denominado baile de enseñanza por ser el resultado de las academias que dirigían, en las cuales se cultivaba, además de la modalidad indígena más o menos modernizada, lo que por su carácter exótico fue causa de cierta reacción, no lo suficientement fuerte para evitar el daño que con el verbenismo posterior habían de debilitar la tradición, al extremo que aún la payesía se resintió de ello, y por el año 20 de este siglo ya no parecía la misma, languideciendo también las romerías de San Marcial, San Bernardo y la Bonanova. La degeneración casi general, duró algún tiempo y se agravó en el primer año de la República. Ya antes unos cuantos enamorados de lo nuestro habíamos emprendido una campaña a favor del baile mallorquín, que pudo profundizar y extenderse más a medida que ganó colaboradores. Valldemossa y Binisalem alentaron otros núcleos como los de Son Rapinya y Génova⁸⁵. Después se sumaron tantas adhesiones que la porfía pareció ganada, y en los últimos años, empleando la hipérbole, ha parecido que toda Mallorca fuese una agrupación folklórica, tantas han sido las agrupaciones formadas cuyos nombres es difícil recordar, y de cuya utilidad, desaparecida la intervención directa del pueblo, no es posible dudar, pese al afán de competencia de muchas que las ha llevado a mixtificar y hasta inventar bailes, motivando una campaña de depuración a la cual no he podido sustraerme con varios entendidos y muy cerca D. Andrés Estarellas. (pp. 13-14).

⁸⁵ Entre les agrupacions del Parado de Valldemossa i el de Gènova va existir una harmonia exemplar que es traduïa en el fet de compartir el repertori d'alguns balls escollits, i així els genovesos van aprendre, per exemple, el copeo i el parado, i els valldemossins, el Bolero de la Paloma. (Mulet, A., 1953, p. 24).

L'escola d'en Leandro i n'Agustinet al igual que seguidors, també tenia detractors. A finals del segle XIX va entrar el bolerisme⁸⁶, i aquests mestres de ball, a més a més d'altres balls més moderns ensenyaven boleros en la seva escola a partir de coreografies, perdent la llibertat de moviments de que gaudien els altres balls.

Es pot contemplar una crítica d'aquesta escola inclosa dins un poema de Pedro Alcántara Peña en el que els dos mestres són citats directament. Es reproduïxen a continuació dues estrofes:

Ja veurem que bé que ballen

Na Bet i na Catalina

Sa placera, i na Francina

D'en Nofre de s'Hostalet.

N'han après amb en Leandro

I s'altra amb n'Agustinet.

Convé que a ca seva seguin

Les joves quan són fradines

I si volen ballarines

Que se'n vagin de bracet

A cercar-les per ses festes

En Leandro i n'Agustinet

⁸⁶ Moda que es va estendre des de l'epicentre de la cort madrilenya en els darrers anys del s. XVIII.

Al principi, les agrupacions tingueren molta força —Antoni Mulet⁸⁷ en comptabilitzà unes 30—, però moltes d'elles desaparegueren, quedant entre els anys 55 i 60 una mitja dotzena, de les quals el 2018 queden El Parado de Valldemossa, Aires de Muntanya de Selva, Aires Mallorquins del Pont d'Inca, La Revetla d'Inca i poques més. No han evolucionat gaire, però permeten recordar una època determinada. Del text d'Antoni Mulet acabat de citar, es pot rescabalar també l'existència d'escoles de ball dins Palma, que a finals del segle XIX, en certa mida contribuïren a aquesta, es pot dir «recuperació», un tant desvirtuada i innovadora dels balls. I és a partir d'aquest moment en què la controvèrsia entre la dualitat conservar o innovar comença a cobrar força. Una de les reflexions sobre la que incideix Carbonell (comunicació personal, 5 febrer 2014) és la de marcar la distinció que s'ha de fer entre pervivència folklòrica i pervivència fòssil. Com a pervivència fòssil entendríem tots aquells elements que han perdurat de manera natural entre la gent, amb una transmissió espontània i generacional. La pervivència folklòrica en canvi, presenta una intencionalitat de recuperació i una segona intencionalitat de demostració que incorpora una sèrie de modificacions a tal efecte, i que desvirtuen, per dir-ho de qualche manera, en certa mida l'original. Aquest fet no s'ha de jutjar com a bo ni dolent, senzillament s'ha d'acceptar com a representatiu de distints moments històrics del fet cultural en qüestió. Un bon exemple de la pervivència fòssil el podem trobar a la comarca del llevant mallorquí amb les mateixes i copeos, doncs aquests es van mantenir com anys enrere.

En nuestros días aún se conservan en algunos lugares de la isla las costumbres de nuestros antepasados y los bailes populares, que alegran cualquier acontecimiento o fiesta; tal vez en el lugar que más sucede es en la barriada de Son Macià, entre Manacor y Felanitx, hacia el Levante. (Galmés, 1950, pp. 22-23).

Quant a la pervivència folklòrica es pot dir que aquesta va quedar en mans de les agrupacions. Aquestes associacions tingueren poc suport oficial durant la Segona República (1931-1939), ja que es consideraven tradicionalistes i vinculades a l'església. Després de la guerra i durant els 40 anys de dictadura, fins el 1977, les més elementals formes d'expressió, inclosos els balls i les agrupacions folklòriques, foren controlades a través de la *Sección Femenina*, fundada el 1934 per Pilar Primo de Rivera. Però aquestes

⁸⁷ Antoni Mulet, molt aficionat també a la fotografia, publicà dins els seus llibres nombroses imatges de la seva autoria, dels balladors i balladores, així com de les distintes agrupacions del moment. El fons original en plaques de vidre i suport plàstic es troba a dia d'avui en procés de catalogació a la UIB en bon estat de conservació. En els peus de foto publicats es poden consultar alguns dels noms dels balladors.

agrupacions rebran una forta empenta durant la primera dècada de la dictadura franquista, ja que el règim, identificat totalment amb la moralitat de l'ultra catolicisme, promourà aquests balls en comptes del ball d'aferrat. De fet, la major part de les agrupacions folklòriques d'aquells anys estaven directament vinculades amb la Secció Femenina i, sovint, dirigides per feixistes reconeguts. En aquest moment el ball deixa de fer-se per diversió i esdevé un espectacle. Les agrupacions que es crearen van prioritzar el fet de poder guanyar concursos per damunt del manteniment del ball de bot en la seva puresa. Per aquest motiu es van estilitzar els moviments, es van fixar els balls per a que tots els balladors fessin els mateixos punts alhora i fins i tot es van introduir noves coreografies que resultaven més vistoses que les tradicionals. A tot això, s'hi ha d'afegir la influència del turisme i la seva repercussió, sobre el que Mulet (1953) comenta:

A causa de la gran corriente de turismo que desfila por Valldemosa se organizaron desde 1940 exhibiciones para gente distinguida, y después éstas, a partir de 1944, tienen lugar bisemanalmente o más, para turistas y por iniciativa del Sr. Bauzá de Mirabó, en el edificio real antes ocupado por el patricio del buen gusto y de la erudición artística D. Juan Sureda Bimet. (pp. 23-24).

Les agrupacions folklòriques foren el punt de partida de la difusió del ball popular, i en certa mida les que van fer possible que aquest tornés al poble, sobretot a molts indrets de l'illa on el ball popular s'havia perdut. A alguns pobles del centre i llevant de Mallorca, en canvi, encara es conservava per la gent major el ball a les festes. En els seus inicis potser les agrupacions tenien la intenció de recuperar i mantenir viu el ball al «estilo del país» per fer front a les noves modes que es començaven a introduir fortament a l'illa, però després es començaren a dedicar més al turisme i, com s'ha dit, ho convertiren en espectacle, aportant certes innovacions que potser desvirtuaren en certa mida el ball popular, així com la creació de noves cançons. Les agrupacions, per altra banda, assumiren un caire tancat i de difícil accés i, amb la mesura que el ball es convertia en un espectacle per contemplar, la participació popular va anar desapareixent, excepte a algunes contrades com Sant Llorenç, Muro, Felanitx i alguna més que sí varen saber mantenir la popularitat del ball amb les mateixes, copeos i jotes, encara que alguns d'ells van introduir de manera tímida boleros i boleres, una variant d'aquests.⁸⁸ El fandango ja

⁸⁸ L'entrada aproximada dels boleros a Felanitx es va produir entre els anys 1947 i 1950, provinent de dues vies. Per una banda, a la zona del llogaret de Son Negre, una al·lota que n'aprenué a Palma. I per l'altra, a través d'una al·lota de Sóller — na *Xerrai*— qui es casà amb un felanitxer i ensenyava a ca seva a les joves del poble. Informació obtinguda en les entrevistes orals mantingudes amb Antònia Oliver, Margalida Rigo, Simó Adrover i Tià (*Guingaia*) (comunicació personal, maig 2013)

desapareixia. L'únic que es va conservar a Mallorca de manera ininterrompuda fou el Fandango pollencí.

L'organització nacional espanyola, fundada el 1939 dins la Secció Femenina del Moviment Nacional Franquista, Coros y Danzas de España, es dedicà a recollir i conservar el folklore, especialment els cants i balls en perill de desaparició a molts de llocs, procurant la seva rehabilitació i arrelament en la seva forma més pura i original. Així i tot, van influir en la seva forma de presentació, distorsionant en cert grau l'autenticitat de les peces. Així es contempla el moment, a través de l'arribada d'Alan Lomax⁸⁹ a Mallorca, el 1952.

La Mallorca d'avui en dia, turística i sobreexplotada, és un lloc molt diferent en què Lómax inicià el seu viatge el 1952. Llavors es tractava d'una societat predominantment rural, empobrida i amb una vida cultural totalment ofegada per la censura i la repressió. L'ús públic del català, la llengua local, estava completament prohibit. Des del Decret de Nova Planta i encara més durant la dictadura de Franco, el govern espanyol havia exercit un control rígid i incessant sobre les cultures no castelles de l'estat, fet que fan palès les manifestacions folklòriques de l'època. Sovint, organitzacions com ara la Sección femenina de la Falange Española organitzava i promovia espectacles de música i danses populars convenientment "arreglades" per a consum del turisme i del públic fidel a la dictadura, malgrat que en realitat es tractava d'espectacles que, en general, distaven molt de les manifestacions folklòriques originals. (Pizà, 2007, p. 40).

Però tot aquest moviment agrupacional, teòricament, no va afectar massa a les mateixes, que potser per la complexitat del puntejat o perquè no devien interessar massa de cara a l'espectacle es varen deixar un poc de banda, tot i que, recercant un poc més, sí que es té constància de que les agrupacions ballaven mateixes i copeos. Es pot testimoniar aquest fet a partir d'un document conservat a l'Arxiu del Regne de Mallorca,⁹⁰ en el que hi ha

⁸⁹ Alan Lomax (Austin, Texas, 1915-2002). Fou un etno-musicòleg nord-americà. Treballà arreu del món enregistrant música, incloent Catalunya i les Illes Balears. El Festival de Folklore de 1952 va ser el trampolí per al viatge de l'enregistrament de sis mesos d'Alan Lómax a través d'Espanya. Mallorca va ser inclosa en aquests enregistraments, dels quals alguns són inèdits. Existeix una gravació de l'any 1952: Lomax, A. (1952). *The Balearic Islands*. Enregistrament sonor. Ed.: Manel Frau. Lletres, transcripcions, introducció i notes: Manel Frau. Recuperat 07 juny 2013, de http://www.culturalequity.org/pubs/ce_pubs_cds_spanishrecordings.php. Per ampliar informació sobre la seva tasca es pot consultar la pàgina web: http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_index.php, i escoltar les gravacions a l'enllaç: <https://itunes.apple.com/us/album/the-spanish-recordings-mallorca-the-balearic-islands/286801968>.

⁹⁰ ARM. MOV-202, s/f

constància d'una relació d'algunes mateixes i copeos ballats pel grup de dansa de Felanitx l'any 1973, dins el marc de la «Sección Femenina», en la que hi figura el títol de la peça ballada, la duració, el ritme i el tipus de ball.

Taula 4. Repertori del Grup de Dansa de Felanitx (1973). Sección Femenina.

SECRETARIA GENERAL DEL MOVIMIENTO			
DELEGACIÓN LOCAL DE SECCIÓN FEMENINA			
GRUPO DE DANZAS DE FELANITX			
27/6/73		FELANITX	
TÍTULO	DURACIÓN	RITMO/MODALIDAD	
Copeo de Muntanya	1:30	rápido	copeo
Mateixa des Figueral	3:15	lenta	mateixa
Una rosa en cada galta	2:00	lenta	mateixa
Mateixa amorosa	2:10	lenta	mateixa
Mateixa de Primavera	2:15	movida	mateixa
Mateixa de Felanitx	1:30	rápida	mateixa
Copeo des Pla	1:15	rápido	copeo
Cançó i ball des Cambuix	2:15	movida	copeo
Ball de sa Neu	2: 15	rápida	copeo
Sa Ximbomba	1:30	lenta	copeo
Copeo Matancer	1:30	lenta y rápida	copeo

Evidentment, no es tracta de les «mateixes-copeos» analitzats fins el moment, sinó d'aquell altre grup o modalitat citat en el principi del document tan divergent del que avui en dia s'anomena mateixes a les ballades populars, i que són els copeos vocal-instrumentals descrits per Pujol i Amades. El que sí es pot apreciar, és el caràcter lent de

la mateixa i el ràpid del copeo — i, ni amb això, segueix sistemàticament uns patrons—, però són balls per sí mateixos, no són una composició de mateixa i copeo com al llevant. Malgrat tota aquesta problemàtica, difícil de resoldre, s'ha de reconèixer la tasca conservadora de les agrupacions, així com la transmissió de valors i divulgació de les tradicions. Una de les objeccions que es pot atribuir al seu mode d'actuació es la de que es produïa una certa pèrdua de valors mals de recuperar. Segons explicà Bernat (Lladó, C., Bezares, M., 1990) durant una entrevista realitzada a Aires Sollericis: «pujar el ball a un cadafal i mostrar-lo com un espectacle li llevava espontaneïtat: es creava un ball i es representava.»

Reconeix també Antoni Galmés (1950) la important aportació de les agrupacions folklòriques, a la vegada que critica també, en certa mida, la manera de fer d'algunes d'elles:

Pero quienes han resucitado, en verdad, nuestros viejos bailes y los han nuevamente popularizado, han sido estas beneméritas agrupaciones: El Parado de Valldemossa,⁹¹ y después el Tall de Vermadores de Binissalem, el grupo de Selva, cimientos de la actual Aires de Montanya, y el incansable animador D. Antonio Mulet, sin olvidar tampoco otras agrupaciones de la actualidad, aunque algunas de ellas en su afán de recreación, presentan como tales bailes, danzas buenas o malas, pero que no son ni tradicionales ni mallorquinas. (p. 23).

La manipulació de la cultura popular durant la dictadura franquista —durant la qual es va fer una triadella de valors— és un fet històric que deixà la seva empremta. Però no tot es va perdre, i, com diuen Adrover i Trujillo (2010), sempre hi ha qui encara conserva les tradicions: «En temps de la dictadura es ballava a les cases particulars. El ball no va perdre del tot el caràcter popular, i per això, la gent sabia on es feia una ballada i tots hi acudien.» (p. 90). L'inici del turisme de masses a partir de la dècada dels 50 suposarà una empenta per aquests grups, els quals troben a les actuacions als hotels i restaurants el lloc idoni per dur a terme la seva activitat. De fet, entre els anys 55-65 hi hagué un buit molt gros, amb molt poca presència i participació al carrer. Això començarà a canviar a partir dels anys 60 i 70 del segle XX, moments de la transició política cap a la democràcia, on la forta

⁹¹ El Parado de Valldemossa va ser la primera agrupació folklòrica que va facilitar que es filmessin els balls populars. El fet va tenir lloc a Can Mulet de Gènova l'any 1934 a càrrec de la productora Ulargui-Films, com a part d'una pel·lícula musical. També es varen enregistrar dos discs per la casa Juncosa representant de *La Voz de su amo* (His Master's Voice HMV) — important companyia discogràfica del Regne Unit. Aires de Muntanya va participar també en la filmació d'unes escenes de ball per una pel·lícula a Valldemossa. (Mulet, 1953, pp. 21-22).

activitat de l'Obra Cultural Balear⁹² a favor de la llengua i la cultura pròpies, farà que molta gent s'inscrigui a cursos de ball tradicional, tant a la part forana com a Palma. Entre 1977 i 1990, en plena transició democràtica, es produirà una autèntica explosió de grups i escoles de ball,⁹³ també en part propiciada per la innovació didàctica introduïda per l'Escola de Música i Danses de Mallorca (EMID) dirigida per Bartomeu Ensenyat, la qual primarà l'ensenyament del ball a partir de punts o mudances de lliure execució en comptes de fer-ho sobre la base de balls coreografiats. La música també es veurà fortament afectada per la influència de la Nova Cançó, que apostarà per la revaloració de la cultura tradicional pròpia sota un prisma de renovació. Per uns, la música tradicional serveix d'inspiració per fer noves cançons, i altres les inclouen en els seus repertoris. En els anys 80 del segle XX apareixen dos grups mítics que faran que les places s'omplin de balladors: Sis Som (1978)⁹⁴ i Música Nostra (1981),⁹⁵ dos grups compromesos amb aquesta tasca en uns moments en què va resultar essencial per a la seva supervivència. Hi havia una nova intenció de popularitzar altra vegada el ball tradicional amb la voluntat de recuperar l'espontaneïtat que havia perdut. Aquestes iniciatives foren imitades i continuades per altres formacions com Aliorna (1987) i algunes escoles de ball de bot, les quals també contribuïren a ampliar el panorama de les ballades populars, recuperant-se així el ball a les places, que en un principi fou assolit majoritàriament per les dones. El fet de facilitar l'aprenentatge sumat al de la poca participació per part dels homes i la manca de parelles, podria ser el motiu pel qual es va començar a ballar en rotllo a les places. Afortunadament, això va canviant i s'està produint una molt lenta incorporació d'homes a les ballades populars, possibilitant així la recuperació del ball de parella. També sorgiren altres nomenclatures com ball de bot, ball mallorquí, i nit mallorquina o festes

⁹² L'Obra Cultural Balear (OCB) és una entitat fundada l'any 1962 per promoure la llengua i la cultura pròpia i defensar el dret de les Illes Balears al ple autogovern.

⁹³ Veure annex: Relació d'agrupacions i grups de música tradicional ordenats per comarques.

⁹⁴ Sis Som neix l'any 1978 en reunir-se músics de diverses tendències amb la finalitat d'investigar i repopularitzar la música pròpia de Mallorca. La formació inicial del grup fou Francesca Adrover, Eugeni Canyelles, Joan Guasp i Toni Peralta. Es sisè component ho deixaren obert a la participació de col·laboradors i del públic. El grup dirigí els seus treballs envers la pervivència de músiques de tradició oral, les més amenaçades d'extinció, col·laborant en l'enregistrament de diversos discs.

⁹⁵ Música Nostra va sorgir l'any 1981 amb l'objectiu de recerca i montatge de la música mallorquina com a part de la cultura i amb la finalitat de donar-la a conèixer per mantenir-la viva. També ha contribuït a la recuperació del ball de bot com a element viu d'expressió. La seva tasca de recuperació ha continuat amb l'aportació de temes de creació pròpia amb caràcter renovador, utilitzant instrumentació i harmonitzacions més actuals, sense desmerèixer l'essència i les arrels pròpies d'aquest tipus de música.

mallorquines, per reforçar l'esperit ètnic. A partir d'aquestes iniciatives el ball popular torna a sorgir amb molta més força i tothom aprèn a ballar de bell nou. Així, «la música i el ball populars passaren a ser concebuts com una vivència personal i col·lectiva, i en cap cas com un espectacle que un públic distant havia de contemplar passivament.» (Pons, 2005, p. 3). Tota aquesta nova situació generà certa polèmica entre els balladors de mostra⁹⁶ i els defensors de les ballades populars, fet que dugué a organitzar les Primeres Jornades de Debat sobre el Ball de Bot a 1982. Aquestes jornades es dugueren a terme a l'ermita de la Victòria, a Alcúdia, i d'allà va sorgir el primer manifest a favor de les incipients ballades populars, subscrit per Escola Card (Sant Llorenç), Marjal en Festa (sa Pobla), Aliorna (Ciutat), Escola de Balls de Campanet i també Sarau Alcudienc, redactor del manifest, que fou publicat al diari *Baleares* amb el títol: Ball de bot o bailes típicos? dia 7 de setembre de 1982, i va generar notable controvèrsia. Deu anys després, el 1992, es creà la Federació de Música i Ball de Mallorca⁹⁷ amb la intencionalitat de fer-se sentir davant les institucions. També comencen a sortir en aquell moment entitats com «Defesta» (1996)⁹⁸ i publicacions com *M'han Dit* (1993), *Agenda de ballades i altres saraus* i *Agenda balla i bota*, que mantenen informats a balladors i sonadors, multiplicant-se el nombre de noves formacions musicals i escoles de ball arreu de l'illa. Actualment el nombre d'escoles de ball de bot, agrupacions de sonadors i balladors i gent interessada en aquest tema ha augmentat notablement, així com la participació en les ballades populars que es fan arreu de l'illa, la qual és cada vegada més nombrosa. De fet, el ball mallorquí ha reprès amb força i, amb l'ajuda de les nombroses escoles, agrupacions, balladors de plaça i grups de sonadors, tornen tenir un lloc destacat en les festes majors dels pobles i han esdevingut una diversió normal del cap de setmana i altres festes de tot l'any. Per altra banda, el moviment que a Ciutat començà anomenant-se ball a sa plaça, es va estendre a la part forana amb el nom de ball obert. La melodia i el ball

⁹⁶ Balladors de mostra: amb vestimenta tradicional i balls coreografiats.

⁹⁷ La Federació de Música i Ball Mallorquí (FMBM) és una entitat formada per grups i associacions culturals que es dediquen al ball, la música i la indumentària tradicional i popular de l'illa de Mallorca. Es va constituir com a instrument de coordinació, d'investigació, de representació, gestió, foment i defensa de les associacions de ball i música popular.

⁹⁸ Amb Toni Roig —Antoni Roig Sierra (Palma, 1946-2007)— com un dels elements destacats, l'any 1996 es funda el Centre de Difusió de Cultura Popular «Defesta», amb la finalitat de mantenir viva la cultura popular, per enfortir així la nostra personalitat com a poble i posar els mitjans necessaris per a la transmissió d'aquest llegat a les generacions futures. Es creen escoles de ball de bot per tota Mallorca, prioritzant pobles i barriades on no n'hi havia hagut mai i es creen les primeres escoles d'instruments tradicionals a Binissalem i Maria de la Salut.

de les mateixes i els copeos es comença a recuperar gràcies a la memòria col·lectiva. Sonadors i balladors de la zona de Llevant s'activen de bell nou, i comencen a transmetre a les noves generacions el que havien après dels seus avantpassats de forma totalment intuitiva i per imitació, a través de la transmissió oral. Es comencen a reunir per fer ballades familiars i, poc a poc, es torna reactivar també el ball de pagès. En realitat, es conserven vius ritmes, tonades i punts, però tot aquell costumari que les envoltava només queda en el record.

Una altra qüestió és la de que quan el ball es torna a popularitzar troba algunes reticències en aspectes com la de no anar vestits a l'antiga. Es volia dur el ball al carrer d'una forma natural i es comença a utilitzar la vestimenta a l'antiga únicament per les mostres de ball, mentre que a les ballades populars no s'utilitza. Però a molts els costava separar el vestit de pagès del ball, acostumats a veure als integrants de les agrupacions sempre vestits a l'antiga i amb una vestimenta molt estereotipada. Aquesta situació, emperò, que en principi podia parèixer problemàtica, desembocà en una profitosa recerca més seriosa sobre vestimenta antiga que va permetre tenir una panoràmica molt més àmplia sobre aquesta qüestió.

6 LES MATEIXES. UNA PROPOSTA DE CHARACTERITZACIÓ.

Com a fonament o hipòtesi de partida per a l'elaboració d'aquesta proposta de caracterització del ball de les mateixes s'utilitzaran les transcripcions de les veus de «mateixa» i «copeo» establertes al *Diccionari de la dansa, els entremesos, i els instruments de música i sonadors* a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, de Pujol i Amades de 1936. A partir d'elles, però sense deixar de banda les distintes visions de la resta d'autors consultats, s'intentarà donar forma al ball de les mateixes deixant clara la seva estructura a nivell musical i coreogràfic passant per tot un procés d'anàlisi de les seves característiques principals. Posteriorment, s'entrarà en detall, també de manera analítica i comparant les fonts que aporten una informació més clara, en un element d'importància cabdal per a la comprensió del costumari que envolta les mateixes: ses dotzenes.

Malgrat la llarga extensió del text que a continuació defineix i explica mateixes i copeos, s'ha considerat adient la seva inclusió en el present treball. Està tret del *Diccionari de la dansa, els entremesos, i els instruments de música i sonadors* a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, de Pujol i Amades (1936):

«Mateixa» (Ball de). És propi de Mallorca i és un dels més populars. És ball de parelles i la seva coreografia consisteix actualment en unes imitacions molt gracioses de la jota, de la qual segurament és derivat tal com ara es balla, però amb moviments més suaus i reposats i no tant saltat com la jota aragonesa.

Tal com diu Noguera en “Memoria sobre los cantos, bailes i tocatas populares de la Isla de Mallorca”, les tonades de mateixes constitueixen la major part del repertori de ball de les cobles formades per xeremies (cornamusa), flabiol i tamborí, de manera que en els balls fets al so d'aquestes rústegues cobles instrumentals, pròpies de la muntanya mallorquina, les mateixes amb el complement obligat del Copeo són les danses més practicades. En el pla, les cobles de ball que executen les mateixes estan formades per un violí, un guitarró, una guitarra, triangle i castanyetes, amb intervenció, algun cop, de bandúrries també.

En parlar del Copeo, que es balla sempre a continuació i com a complement de les mateixes, hem explicat alguns detalls referents a aquestes darreres danses, detalls que ara estalviarem de repetir. (Vid. Copeo (Ball del)).

Les mateixes, després de la introducció instrumental que les precedeix, són unes cobles a manera de corrandes per una sola veu amb acompanyament instrumental; alternen generalment en el cant d'aquestes cobles els músics que sonen la guitarra i el guitarró. L'estructura que prenen els quatre versos⁹⁹ d'aquestes cobles en esser cantades és la mateixa o semblant a la de la jota aragonesa, com es pot veure per les que inserim a continuació...

Me'n vaig anar no sé avon,

Me'n vaig anar no sé avon,

Vaig encontrar no sé qui,

Ell me va dir no sé què,

⁹⁹ Les cobles són de quatre versos. Es presenten en negreta el versos de repetició per ajustar el cant a la música.

Jo no sé què li vaig dir

Te deus pensar, perquè ets rossa,

Te deus pensar, perquè ets rossa,

Que tothom te vulga bé;

Jo de com tu en trovaré

Amb sos doblers dins sa bossa;

Amb sos doblers dins sa bossa;

Te deus pensar, perquè ets rossa.

Ses espatles m'has girades;

Com m'has vist enamorat,

Ses espatles m'has girades;

Poré dir que están tancades

Ses portes de pietat,

Ses portes de pietat,

Com m'has vist enamorat.

Les mateixes són ballades per sèries de dotze, i és aquesta la causa d'ésser invariablement anomenades en plural. El clavari o encarregat d'organitzar la festa encanta les ballades de mateixes, les quals són concedides al millor postor; aquest convida sovint els seus amics i coneguts i moltes vegades paguen entre tots el preu ofert pel postor. Com a final de cada sèrie de dues, tres o més mateixes ballen un Copeo.

La coreografia de la mateixa no segueix cap pla preestablert; es desenrotlla lliurement, sempre, però, dins uns certs límits i emprant els passos, evolucions i punteigs peculiars a aquesta dansa.

La balladora és lliure de fer aquests passos, evolucions i punteigs en l'ordre, direcció i disposició que més li plagui; i el ballador, tot encaçant-la, s'ha de moure i evolucionar seguint els moviments que fa la balladora d'una manera improvisada; no sap mai, quan

fa una evolució, què haurà de fer tot seguit, puix està enterament supeditat als moviments de la balladora.

En les col·leccions de cançons i músiques populars mallorquines recollides per Mn. Antoni Pont trenta o quaranta anys enrere, hi ha tonades de mateixes de caràcter molt diferent de les tonades amb acompanyament instrumental recollides darrerament pels missioners de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Així com aquestes darreres són manifestament derivades de la jota, les tonades de Mn. Pont tenen ben marcat el caràcter de tonades catalanes de dansa; n'hi ha que recorden molt tonades de ballet típicament catalanes. Això permet suposar que així com hi ha encara un Copeo exclusivament vocal, ultra el Copeo vocal instrumental, també deuria haver-hi una mateixa vocal que utilitzarien per a ballar, com fan amb el Copeo, en defecte de sonadors. Possiblement aquesta mateixa vocal era la dansa primitiva d'aquest nom, la qual ha estat adulterada ja fa anys, com el mateix Copeo, sota la influència de la jota aragonesa en introduir-se i expandir-se aquesta per l'illa. (p. 323).

A més a més, Joan Amades escriu (1936):

El copeo insular de les ballades solemnes, fetes amb sonadors professionals, que nosaltres anomenarem vocal-instrumental, no és mai ballat sol, sinó que va precedit de la mateixa (...); abans de la mateixa els músics sonen una introducció, i després del copeo hi ha una mena de coda terminal que és anomenada estrivillo. La mateixa, el copeo, i l'estrivillo són cobles a manera de corrandes cantades per una sola veu... (p. 324)

Aquest concepte de mateixa coincideix amb les mateixes de llevant. La mateixa està formada per les següents parts: introducció, mateixa, copeo i acabament —anomenat també acabatall, final, sa darrera o estrivillo—. Així queda estructurada de la següent manera:

1. Introducció: part instrumental, sempre amb un número indeterminat de compassos fins que entra el cantador, que és lliure d'entrar quan vulgui.
2. Mateixa: entra el cantador. S'anomena mateixa per distingir-la de les demés parts. Consta de set versos de set síl·labes cadascun —igual que la jota.
3. Introducció A: a partir d'aquesta part instrumental s'afegeix el quart grau de la tonalitat, és a dir, la subdominant, que sonarà fins al final.
4. Copeo 1: entra el cantador i consta de set versos de cinc síl·labes cadascun.
5. Introducció B
6. Copeo 2
7. Introducció C

8. Acabament: vers que serveix per avisar de què s'acaba el ball. És una cobla final. No és ni mateixa ni copeo. Sol ser més curt, bé perquè és més curt en sí mateix o perquè no es fa repetició. La lletra avisa de que s'acaba. No es fan els dos alens finals de la jota.

Les cobles o corrandes són cantades pels músics que sonen el guitarró i la guitarra, alternant una cobla cadascun.

Com s'acaba de veure, per tenir una informació completa s'ha d'explicar també el copeo, ja que és una part inseparable de la mateixa. Pujol i Amades, com s'ha mencionat a l'estat de la qüestió, als anys 20 del segle XX distingeixen entre dos tipus de copeo:

1. El copeo vocal-instrumental, que és el que es coneix actualment com a mateixes de llevant.
2. El copeo vocal, sense la mateixa al començament, darrer vestigi de l'antic copeo, que ja es cantava sense instruments i només en privat, al camp.

És remarcable la diversitat de caràcter que separa les tonades dels dos copeos. Les del vocal són generalment molt senzilles, i sense que arribin a una semblança extremada, evocuen de manera indubtable el caràcter de les tonades de dansa catalana, especialment del ballet. Les tonades del copeo vocal-instrumental no poden amagar la influència de la música peninsular no catalana; les inflexions cadencials, els melismes ornamentals, el dibuix melòdic general, la tendència a binaritzar el ritme ternari (manllevada a la jota aragonesa i a altres danses de terres no catalanes), tot contribueix a fer ressaltar l'exotisme característic d'aquestes tonades. Si el copeo, com diu Antoni Artigues (1982, p. 126), se balla al so de xeremies, no se canta, però si l'acompanyament és de guitarra, guitarró, violí i ferreguins, després d'una introducció instrumental se canten cobles (mateixes, copeos i estrivillo). Hi ha també un copeo exclusivament cantat: el canten i el ballen la gent del poble quan no tenen a mà els sonadors professionals; el ritme d'acompanyament el produeixen picant amb les mans damunt una taula, o bé, simplement picant de mans. Els autors del *Diccionari de la Dansa* diuen que a Felanitx després de cantar les mateixes i el copeo amb cobles en mallorquí, acabaren la dansa amb el següent estrivillo molt malmès:

Strabillo baila

Baila strabilló;

Dama bailando

L'amor me quitó.

Dama bailando

L'amor me quitó

Strabillo baila

Baila strabilló

A l'igual que s'ha fet amb la veu «Mateixes» de la citada obra, es transcriu a continuació la veu «Copeo» de la citada obra:

Copeo (Ball del). És propi de Mallorca, on està molt estès. També és conegut per terres valencianes, encara que en un sol poble, segons les dades que tenim.

A MALLORCA. COREOGRAFIA.

És ball de parella i el ballen enfrontats la balladora i el ballador. La coreografia consisteix essencialment en graciosos moviments de translació i ràpids giravolts, la iniciativa dels quals és enterament a l'albir de la balladora; aquesta es pot moure en el sentit i en l'interval que vulgui, sense més subjecció que la mètrica i rítmica que la música imposa. El ballador està completament supeditat als moviments i evolucions de la balladora, els quals ha d'imitar amb tota la llestesa possible a mida que ella els va produint, però en sentit oposat, o sigui: que si la balladora fa un moviment de translació vers la dreta, el ballador ha de fer el mateix moviment així que ella l'inicia, però vers l'esquerra; si la balladora inicia un giravolt vers l'esquerra, el ballador ha d'imitar-lo tot seguit, però vers la dreta; si la balladora recula, el ballador ha d'avençar, i si ella avença, ell ha de recular. Aquesta és la manera de ballar el copeo a Mallorca. (Pujol i Amades, 1936, pp. 192-199).

Antoni Mulet (1956) analitza i valora les distintes especulacions sobre l'origen del copeo sense arribar tampoc a cap conclusió clara, si bé, el considera genuïnament mallorquí i planteja la hipòtesi —que comenta haver compartit amb Baltasar Samper en diverses ocasions— de què la mateixa i el copeo van aparèixer a la vegada, malgrat el fet de que el copeo fos un ball acoblat al de la mateixa per la vivacitat del seu moviment, com el seu final, va motivar que el seu nom no es conegués fins a finals del segle XIX, mentre que el nom de mateixa ja es coneixia abans, i per aquest motiu pugui parèixer més antiga que el copeo. Quant a l'etimologia de la paraula, comparteix l'opinió de que no es coneix amb certesa, malgrat la seva interpretació de la paraula copeo, que considera castellana a l'igual que la de parado, és la de cop de força aplicat a la major vivacitat del ball.

Más bien diría que es derivación de cop, golpe; que indica abundancia, como en «cop de música», «cop d'alatxa», «cop de febre». Por lo tanto, «cop de ball», copeo, que, al unirse antiguamente a la mateixa como final, venía a establecer, en la modalidad de los giros de ésta, un golpe de entusiasmo fuerte por lo vivo, alegre, repiquetón que es el copeo, de compás ternario. (p. 56).

Aquesta vivacitat i el caire alegre i festiu del copeo són interpretats per Castro, Plaza i Serrano (1995, p. 21) com un element que simbolitza el festeig. El copeo presenta habitualment una lletra de caire picaresc i la dansa en sí, té un aire una mica agosarat per part de l'home, per la qual cosa és considerada una dansa de festeig.

A les Jornades de 1993, sobre el copeo, es va dir que pareix ésser un ball genuí, format a Mallorca, però que de moment no es podia dir ni quan sorgeix, ni a on, ni a partir de què. Es pensa que en el segle s. XIX devia estar més estès i que es va anar replegant cap al lllevant. En els pobles de muntanya no es ballaven copeos perquè l'instrument predominant en totes les ballades eren les xeremies i amb aquestes no es toquen copeos. Confirmen la idea que el Copeo de muntanya i el Copeo matancer són invents molt recents de les agrupacions folklòriques i que de copeo només en tenen el nom. (Canyelles et al., 1993, pp. 178-179). Sobre aquests dos copeos parla també Martorell i Miralles qui, al igual que Domènech, consulta a Curt Sachs¹⁰⁰ cercant referents en la seva recerca de més informació al respecte.

El copeo (mot que etimològicament sembla derivat del castellà copeo, ir de copeo, anar a fer la copa, que, al seu torn, deriva del llatí cuppa; no és improbable que pugui derivar del llatí copa, “tavernera”, que a les tavernes romanes dansava i invitava a beure i al joc) és una dansa típicament mallorquina, molt alegre i vivaç, amb un text picardiós i pillet, i va acompanyada dels acostumats instruments populars que hem esmentat per als altres balls, però no hi han de mancar mai les castanyoles. El copeo és, per definició, una dansa força abrivada i moguda; tot i així, presenta moltes diferències segons la regió o les circumstàncies en què s'executa. És nota comuna dels copeos (i sovint també d'altres danses) que la joveçana que guia el ball jugui a embullar la parella tant com pot, amb giravoltes insidioses i ràpides, acompanyades de cobles malicioses i ambigües. Tots els copeos tenen una vertebració més o menys igual i són dotats d'un esperit i nirvi força

¹⁰⁰ Curt Sachs (Berlín, 1881-Nova York, 1959). Musicòleg alemany. Va destacar especialment pels seus estudis sobre els instruments musicals, dels quals va elaborar un catàleg principal utilitzat internacionalment. A més, va aportar al món de la música importants estudis antropològics sobre la història de la dansa i la teoria dels cicles culturals, va realitzar estudis sobre la música no occidental, va ser pioner en la etnomusicologia i va escriure àmpliament sobre la música del món antic. Així mateix, va desenvolupar nombrosos estudis sobre el ritme, el tempo i la relació de la música amb altres arts.

característics, però, adesiara, depunten singularitats remarcables i curioses. Per exemple: l'anomenat Copeo de muntanya —de lletra: tira-li cossetes en es davantal— tot de ritme veloç i joguiner, en què la parella executa els punts, bé un enfront de l'altre, bé lluny de l'altre, amb gran varietat de moviments, el cant ataca ja de bon començament i, al final, apareix aquella coda “ai sí, ai no!” que, com recorda el gran etnomusicòleg Curt Sachs (1944), en la seva *Història Universal de la Dansa*, té una màgica coincidència amb la cobeva brasileira, que reporta una frase similar. El Copeo matancer es destaca perquè segueix una estructura particular, que consisteix en dues parts rítmicament diferents: la primera part en ritme binari i pausat; la segona, en ritme ternari, en què pròpiament es desplega la dansa ràpida i lleugera.

L'esquema general del copeo és, més o menys, el de les altres danses: dues parts temàticament diferents i contrastades, constituïdes per frases d'incisos emparellats (4+4=8, etc.) (Martorell, 2008, pp. 98-99).

Com a copeos més coneguts, no lligats a les mateixes i transcrits en partitures, comptem amb el Copeo des Pla, el Copeo de Muntanya, el Copeo de Manacor, el Copeo de Sineu, el Copeo Matancer i el Copeo des Gallet Jove. Igualment, es poden trobar 56 cançons de copeo recollides per Antoni Gili (1995, II, pp. 155-158) en la seva *Aportació al Cançoner Popular de Mallorca*. Altres autors afirmen que antigament el copeo es coneixia amb el nom de «l'aranya». De fet, aquesta és la definició que podem trobar al *Diccionari de la Dansa* (Pujol i Amades, 1936, p. 15): «Aranya: Nom donat antigament al ball del Copeo. (Mallorca)», i a Ferrer Ginard (1927, pp. 41-45), qui també esmenta aquesta nomenclatura utilitzada antigament per anomenar el copeo. S'ha de fer incidència per altra banda en el significat de la paraula «genuí» utilitzada per Eugeni Canyelles en la seva definició de copeo, doncs això comportaria que és pur, sense mescles, propi —amb caràcter exclusiu—, natural i legítim. Moltes connotacions no demostrades fins el moment. De tota manera, Canyelles no assegura res, ja que introdueix la frase amb: «Pareix ésser...». Es tracta de paraules a vegades utilitzades de manera àmplia, sense tenir en compte els detalls que poden comportar.

Vists els aspectes essencials de mateixes i copeos i les distintes concepcions que aporten les fonts, s'ha de remarcar que el fet de ballar les mateixes en sèries de dotze està ratificat per tots els autors consultats, si bé existeix un poc de confusió en l'estructura i ordre del ball quan es fa referència a aquest tipus d'agrupació per dotzenes, motiu pel qual es treballarà aquest punt de forma diferenciada per comparar les diferents descripcions.

6.1 SES DOTZENES.

Fins el moment, s'ha vist que les mateixes són ballades com a tandes de balls, i que aquestes tandes són anomenades «dotzenes». Però, aquest terme requereix aprofundir un poc més en el seu significat, ja que, partint de les distintes lectures dutes a terme, s'ha detectat que l'estructura de la dotzena no presenta la mateixa forma en totes les descripcions que s'han pogut analitzar. Per tant, apareix una nova qüestió a resoldre: què era concretament «sa dotzena»? Les dotzenes es subhastaven o encantaven abans o durant les ballades i, en principi, es pot entendre que una dotzena està composta per dotze mateixes, però analitzant el que diuen els distints autors, es pot comprovar que tampoc coincideixen quan utilitzen aquesta terminologia. Seguidament es reproduïxen les distintes percepcions del terme.

Pujol i Amades (1936) diuen que les mateixes són ballades per sèries de dotze, i que com a final de cada sèrie de dues, tres o més mateixes, ballen un copeo. Parlen de la dotzena, però el concepte de mateixa encara no està clar. Té a veure amb la jota? amb el fandango? és qualsevol ball? Sí que queda aclarit, amb aquest comentari, que se'n ballen varies seguides — dues, tres o més— i després ballen un copeo. Però com s'estructura «sa dotzena»? No surten els comptes fins que s'analitza el següent fragment:

Dotzena: Tanda de dotze cançons que balla cada al·lota. Es divideix en dues parts: 1^a mateixes i 2^a copeo. Les mateixes són tres, de dues cançons octosil·làbiques cadascuna. Fent una returada entre i entre per donar respir a la jove, i en la que ordinàriament es canvia el ballador. El copeo se compon de sis cançons hexasíl·labes seguides i estrevillo (qui no compta com a cançó) i les balla l'al·lota amb un mateix jove, per lo general l'enamorat qui paga la dotzena. (p. 324).

La definició del concepte dotzena queda aquí bastant clar i, a més a més, es pot deduir que el copeo el formen sis cançons—estrofes— i estrevillo o tornada, i les mateixes es componen de dues cançons cada una, i se'n ballen tres, amb una returada entre elles.

El fet més important radica en què això ja no existeix a Mallorca. S'ha perdut. Ja no es ballen les mateixes per dotzenes. I una mateixa ja no són dues estrofes. El concepte de mateixa ha canviat. I així com ens han arribat les mateixes —formades per una part de mateixa, d'una estrofa, i dos o tres copeos, cada un d'ells també d'una estrofa, a

continuació, i formant un tot, impedia la comprensió d'una estructura que no coincidia amb res amb els coneixements previs i amb un format que es viu avui en dia d'una altra manera.

A l'*Alcover Moll* (DCVB, 1975) es dóna per bona la definició anterior, citant a Galmés i a Sancho (1910), qui aporta, a més a més, una ubicació concreta:

Dotzena|| 2. En la festa major de Sant Llorenç des Cardassar (Mall.), tanda de dotze cançons que balla una al·lota, composta per tres «mateixes» de dues cançons cada una en què l'al·lota sol canviar de ballador i un copeo de sis cançons que les balla amb un mateix jove que ordinàriament és el seu promès i el qui paga el ball. Els dos enamorats eren en el ball. Encantaven una dotzena. — Nou reials a la una! (Galmés, 1910, p. 80).

De fet, Salvador Galmés i Sancho¹⁰¹ (1949), en la seva novel·la *Flor de Card*, de 1910, en fa una descripció sobre com s'encantaven les dotzenes el dia de Sant Llorenç. Anaven encantant —o subhastant —les dotzenes durant el ball. I quan ballaven el copeo, ja havien d'anar lliurant qui ballaria la següent.

...N'Angelina s'assegué a un dels bancs que enrevoltaven interiorment el quadro. Ningú l'acompanyava; no tenia mare, ni germanes tampoc!

En Jaumet era romàs fora del quadrat amb los altres fadrins. Volia fer una homenada.

—Nou reals i mig! —digué baixet al revetler que passava.

—Nou reals i mig a la una! ... Nou reals i mig a les dues! Nou reials i mig...

Sa veu aguda dominava la bronidissa renouera de la festa, com el cant del gall sobre l'escainament del galliner.

Qualcú tenia interès a treure aquella dotzena. De cop i bolei la pujaren a dotze reials.

En Jaumet agosarat la posà a tretze; però al cap d'un moment la veu aguda del revetler l'encantà a setze reals. La bossa d'En Belluguins era més lleugera que la d'aquell desconegut.

¹⁰¹ Salvador Galmés i Sancho (Sant Llorenç des Cardassar, 1876-1951). Escriptor característic de la narrativa rural modernista a Mallorca. Participà activament en nombroses activitats culturals de caràcter nacionalista, lluità contra el centralisme i féu una defensa contundent de la llengua catalana i del patrimoni històric. La repressió política i cultural posterior a la Guerra Civil va fer minvar la seva activitat en aquest sentit. En les seves obres cobren importància la ruralia mallorquina, la gent i els paisatges, amb extraordinària capacitat evocativa i simbòlica.

Ja ballaven el copeo: era cosa de lliurar la dotzena encantada.

—Lliura!—ordenà el clavari.

I el revetler amb sa veu aguda, vibrant irònica, la lliurà:

—Setze reals a la una!...Setze reals a les dues!...Setze reals a les tres!—

i amb veu més baixa, jocosa, sense solemnitat, afegí:

—Bon brou faça pel qui és!... (pp. 77-83).

Continuant amb aquest tema, encara es pot rompre qualche motllo més. Veiem el que diu Estarellas (1985) en dos distints paràgrafs:

El nom mateixes ve precisament de cada ball, sia el subhastat o el comprat, i que es balla per una mateixa parella dotze vegades podent-lo cedir, quan estiguin retuts, a altres parelles que ja no paguen; i com que cada un dels balls és el mateix, d'aquí «ses mateixes»... (p. 84).

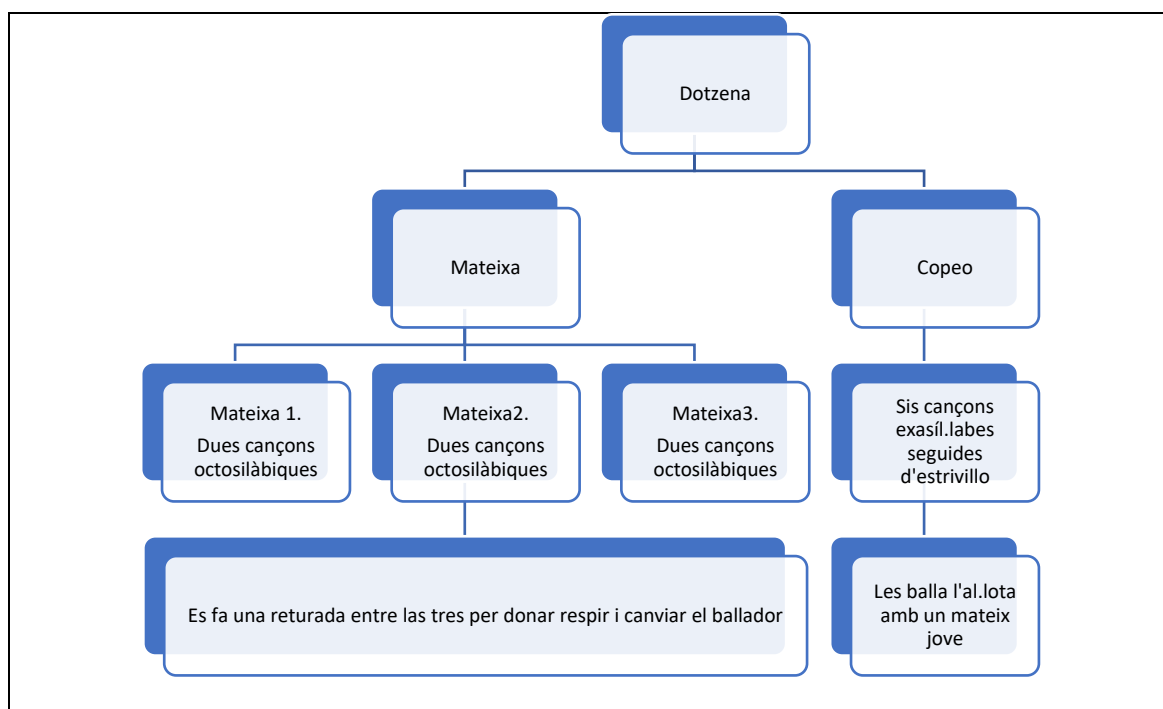
En parlar de mateixa es diu «Ses mateixes» pel motiu que en les Festes Majors s'encantaven per dotzenes ballant dotze mateixes la mateixa parella o dues parelles en conjunt. Com a final de cada sèrie de dues, tres o més mateixes, ballen un copeo. (p. 153).

Els dos fragments ofereixen informació sobre el concepte de dotzena, i pareix coincidir amb el que s'ha dit fins el moment, però no parla d'un canvi sistemàtic de ballador entre mateixes. Sí que indica que es pot cedir el ball a altres parelles si els balladors es cansen i, afegeix una variant, que és la possibilitat de ballar dues parelles en conjunt. Estarellas també parla d'una sèrie de mateixes, si bé no concreta quantes, ni si es refereix a una estrofa o dues per cada mateixa, i d'un copeo, que tant es podria entendre com una estrofa sola, com pel conjunt de sis estrofes que s'ha mencionat abans. No queda massa clar, doncs no entra en més detalls descriptius o aclaridors.

L'aportació al tema per part de Ferrer Ginard (1927) es pot afegir, per coincidència al que fins ara s'ha descrit.

Les cançons solen anar a dotzenes, una darrera l'altra i a qui fa dotze solen cantar-ne una d'apropiada que se'n diu de despedida. La dançada acaba amb la "dotzena de cançons", i aquest nom se dona també a la serie de dançades que balla cada parella, que de vegades ja no són tantes. Així al encantar se diu que s'encanta la dotzena. (IV, pp. 41-45).

D'aquesta manera, i en virtut del que aquí s'ha descrit, es pot esquematitzar la descripció obtinguda per visualitzar millor l'estructura de la dotzena:



Gràfic 1. Estructura de la dotzena segons Pujol i Amades.

Tanmateix aquestes diferències, així com la disparitat d'opinions es fan evidents entre les distintes fonts. Vegem unes paraules de Ramon Morey¹⁰² (1997) parlant d'«El ball de la Festa» l'any 1926.

Encara hi ha pobles que conserven el costum: encanten les ballades al mig de la plaça per dotzenes que es paguen immediatament. Als pobles que ballen mateixes i copeos la dotzena ve a esser quatre balls, compostos cada un d'una mateixa, tres copeos i el parado; als que ballen boleros, solen esser tres grups de tres boleros cada un, acabant amb un grup de jotes. (VII, p. 171).

Vet aquí altres dues variants de les dotzenes. Aquesta explicació que fa Morey no concorda amb res del que s'ha explicat fins el moment. Concreta la dotzena en quatre balls, composts cada un per una mateixa, tres copeos i un parado, i dóna una altra definició pels pobles que ballen boleros. Sembla que aquest costum d'encantar ja s'ha perdut en el

¹⁰² Ramon Morey Antich (Palma, 1885-1944). Col·laborador de Baltasar Samper en les Missions de Recerca a Mallorca (1926-1928; 1930; 1932).

moment en què ho explica (1926) i aquestes siguin de les darreres formes conservades a alguns llocs. Si analitzem aquesta descripció, es pot veure com es pot fer coincidir en certa manera¹⁰³ amb les mateixes de llevant. També fa una diferenciació clara entre els pobles que ballen mateixes i copeos i els que ballen boleros.¹⁰⁴

Així doncs, estem veient les dotzenes com a quatre mateixes de llevant o tres boleros seguits, estructuralment parlant.¹⁰⁵

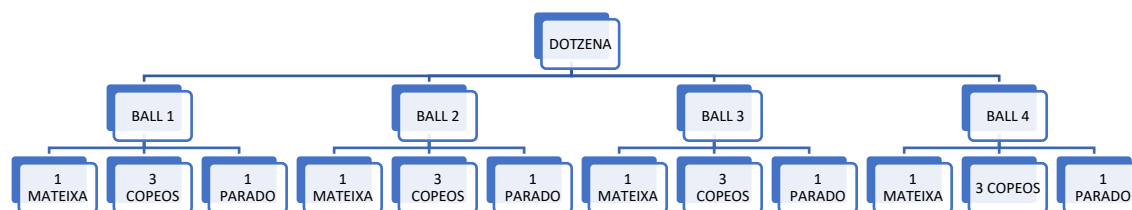
Aquestes dues concepcions tan distintes, ambdues dins la mateixa franja cronològica, del que seria la dotzena fa patent els distints processos evolutius que van anar condicionant el costumari tradicional quant a la manera d'encantar els balls, possiblement molt lligats al context geogràfic. Vegem, per tant, com quedarien els esquemes:

¹⁰³ Cada un dels balls està format per una part de mateixa, una part de copeo i un acabatall, malgrat en aquest cas es parla de tres copeos.

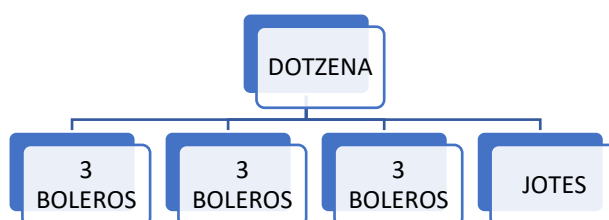
¹⁰⁴ Veurem que sobre aquesta qüestió també hi ha desacord entre els autors.

¹⁰⁵ Dels tres boleros seguits en tenim un exemple molt clar en el Bolero de Ciutadella. Hi ha una altra menció a aquest fet explicada per en Guillem Bernat quan diu que «abans el bolero es ballava tres vegades, amb tres passades iguals cadascuna, que en deien els primers, els segons i els tercers. Les agrupacions dels anys vint, dels tres boleros agafaren una part de cadascun i crearen el que actualment tenim amb tres parts diferents». (Bernat, 1993, p. 130)

Dotzena: Quatre balls, cada un compost d'una mateixa, tres copeos i un parado.



Dotzena: Parlant de boleros, tres grups de tres boleros i un grup de jotes



Gràfic 2. Estructura de la dotzena segons Ramon Morey.

Andreu Estarellas (1985) també deixa constància de la presència dels boleros a l'hora d'encantar els balls, remarcant, en certa manera, les diferències de costums existents entre els diferents pobles.

«Ell», mentre balli «ella», es mantindrà en el seu lloc i rebrà d'«ella» el ventall i el mocador que li deixi mentre balli les dotze mateixes o els tres boleros que li pertanyen ballar. Deim dotze o tres, segons el costum dels pobles. (p. 83).

Tot això demostra que no sempre les mateixes s'utilitzaren per encetar els balls. Potser en un principi sí, però quan entraren els boleros, es produí un altre canvi dins el costumari, i les dotzenes es transformaren segons el lloc i la manera de fer de cada poble. Per tant, les paraules de Canyelles (2001, p. 210) en aquest sentit, quan diu: «...aquest primer ball sempre era una dotzena de mateixes seguides ballades per una mateixa parella; a continuació s'anaven encantant els balls següents...», tenen també una temporalitat concreta.

Així doncs, durant els anys 20 i 30 del segle XX queden recollides documentalment dues formes distintes de mateixa:

1. La formada per dues estrofes —ballada en sèries de tres i seguida de sis copeos i estrivillo.
2. La formada per una estrofa sola de mateixa, seguida d'un o dos copeos i estrivillo, anomenat mateixa tot el conjunt.

No es troben referències sobre quan i com es va produir aquest canvi, si coexistien a un mateix lloc o si ho feien per zones. És aquest un punt clau en el procés evolutiu de les mateixes en què es perd un poc la pista del que va passar. Pareix que la primera opció va anar desapareixent i la segona va seguir viva.

6.2 ANÀLISI MUSICAL

Juan Cortada (2008) escriu sobre la impressió que li provocà la música en la seva visita a Mallorca el 1845. Presenta la música com a intolerable, estrident, i tocada en distints tons i en distints compassos a la vegada: «...la música, una repetición de cuatro compases, que hace cinco siglos son los mismos y que en una hora se oyen muchos millares de veces...». (p. 119). La música de les mateixes és molt simple i molt repetitiva. No és d'estranyar que se'n dugués aquesta impressió. Està fonamentada en un ritme percutiu, necessari per el ball, sobre el que es recolza l'acompanyament fet per guitarres i guitarrons —no puntejat sinó rascat—. La melodia la marca la veu, recolzada per el violí quan aquesta calla. I les distintes melodies són molt semblants entre elles. Quant a l'estructura formal, s'inclou a continuació una bàsica analítica musicològica. En qualsevol cas, seria interessant un estudi més ampli des de les capacitats pròpies de quelcom especialitzat en la matèria, contemplant aspectes tals com:

- Ordre d'intervenció de les parts: cobles, tornades, respostes, tonades, repeticions, execució.
- Claus o transports.
- Íncipits. Primer mot que encapçala una obra i la identifica davant la manca d'un títol específic.
- Modalitat. Mode de la composició.

- Compàs. Accentuació de les composicions. Recursos tals com hemidies, polirítmies, ennegriments, síncopes.
- Àmbits de les veus i dels instruments per determinar-ne la seva extensió. Característiques vocals. Veus doblades instrumentalment.
- Figuració. Recurrència i determinació en el ritme. Funció melòdica i harmònica.
- Alteracions —accidentals, pròpies del mode o estranyes—, jocs cromàtics.
- Ritme i melodia. Progressions harmòniques. Seccions melòdiques. Relació música i text. Recursos retòrics. Ajustament de música i text.

D'altra banda, cal fer especial referència a l'estructura musical de les mateixes —copeos vocal-instrumentals— que sonen amb preferència a la zona de llevant. Aquestes consten de tres parts: la mateixa, el copeo —que es pot repetir dues vegades depenent del lloc— i l'acabament, acabatall o estrivillo a manera de coda final. La part de mateixa pot anar precedida per una introducció de violí de durada irregular, o d'unes quantes rodades amb la guitarra i el guitarró, passant a continuació a la mateixa cantada, que té una durada que oscil·la entre els vuit i els catorze compassos, agrupats de dos en dos alternant tònica¹⁰⁶ i dominant¹⁰⁷ —de la mateixa manera que la jota—

A continuació comença el copeo cantat amb una durada de deu compassos, precedit d'una introducció de violí o de guitarra i guitarró. En aquesta part l'acompanyament canvia afegint la subdominant¹⁰⁸, encara que es mantenen els grups de dos compassos.

Entre les dues repeticions del copeo hi ha una frase, amb violí o sense, que no excedeix dels quatre compassos, repetida en finalitzar el segon copeo per donar entrada a l'acabatall, també cantat, d'entre quatre i vuit compassos, que acaba sobre la veu, sense marcar els dos «alens»¹⁰⁹ típics de les jotes. El compàs és binari d'agrupació ternària (3/8) o (6/8), el ritme molt semblant al de la jota i la tonalitat sempre major.

De manera més esquemàtica, la seva estructura és la següent:

- Compassos no cantats introductoris —de duració variable—
- La mateixa (compàs 3/4) —3 negres per compàs—

¹⁰⁶ Primer grau d'una tonalitat (T)

¹⁰⁷ Cinquè grau d'una tonalitat (D)

¹⁰⁸ Quart grau d'una tonalitat (S)

¹⁰⁹ Les jotes solen acabar amb una cadència de dues notes (dominant-tònica)

- Estrofa cantada de 7 versos de 7 síl·labes.
- Blocs de quatre compassos de tònica i quatre de dominant —8 compassos—

T T T T
D D D D

- Fragment instrumental no cantat que serveix per encetar el copeo.
- Copeo (compàs 3/8) —3 corxeres per compàs—
 - Estrofa cantada amb versos de 5 síl·labes.
 - Es produeix un canvi d'estructura. Al copeo són grups o blocs de dos compassos amb la següent estructura:

-Primer compàs: tònica.

-Segon compàs: tònica/subdominant/dominant

T TSD / T TSD
T TSD / T TSD

Canyelles (2001, p. 215) aporta una segona forma d'aquesta estructura:

TTT TSS / TTT TDD

En qualsevol cas, el fet diferencial entre la part de mateixa i la de copeo és la incorporació de la subdominant.

- Compàs : 3/8 o 6/8 . Molt viu i ràpid.
- Els copeos acaben en sec, sobre la veu i sense els dos «alens» finals de la jota.
- A Sant Llorenç, Son Servera i Artà fan dos copeos i acabament¹¹⁰.

En relació al ritme, les mateixes presenten ritme ternari de 3/4 — tres negres per compàs—¹¹¹. Quant a la part de copeo, hi ha distintes versions. Alguns autors parlen de

¹¹⁰ Antigament a l'acabament l'anomenaven estrivillo i estava format per un copeo. A la zona entre Manacor i S'Alqueria Blanca sonaven un copeo més l'acabatall. Trobaven que es feia massa llarg sonar dos copeos. En canvi, a la zona de Sant Llorenç, Artà i cap al nord, sonaven dos copeos més acabatall, cosa que segueixen fent agrupacions com Tramudança. (Adrover i Trujillo, 2010, p. 90).

¹¹¹ Domènech (1991, p. 39) a l'hora d'explicar les passes del ball el subdivideix en 6/8, insistint en que els instruments marquen amb claretat els sis cops del compàs.

3/8 —tres corxeres per compàs— i altres de 6/8 —sis corxeres per compàs—. Les dues opcions de transcripció són igualment vàlides, ja que bàsicament afectarien a la posició dels accents, que en el 3/8 seria cada tres corxeres i en el 6/8 cada sis. Igualment, s'ha de dir que és molt més habitual trobar documentada la de 3/8. El que sí confirma això és la major vivacitat de la part de copeo. Per altre banda, actualment hi ha tendència a unificar el ritme durant tota la mateixa.

Ensenyat (1975, p. 108) sintetitza els ritmes de boleros, jotes i copeos com figura a continuació, on es segueixen les següents equivalències: (+) = negra; (-) = corxera.

Bolero	+ - - +
Jota	+ + +
Copeo	- - -

Ja s'ha comentat abans que la part de mateixa la considera jota. I diu: «El ritmo en 3/8 del copeo se corresponde al de la Jota solo que, del 3/4 pasa al 3/8, o sea del Andante Allegretto pasa al Allegro.» (p. 108). Noguera (2005, p. 62) comparteix aquesta idea: «En el copeo, por el contrario, todo se vuelve animación, que se traduce en el pentagrama en un 3/8».

És important ressaltar un aspecte notable en els copeos vocal-instrumentals. Es tracta d'una independència rítmica entre el cant i la música. Pujol i Amades (1936) ho expliquen així:

És curiós observar en aquest copeo, com a cas notable d'independència rítmica, que mentre l'acompanyament instrumental es desenrotlla sempre amb una gran precisió, tal com exigeix la dansa, en mesura ternària simple, la cobla és cantada gairebé tota ella en un ritme binari ben franc; és a dir, que mentre l'acompanyament executa tres corxeres o la seva equivalència, la veu n'executa quatre o la seva equivalència, sense que d'aquest dualisme resulti cap xoc ni pertorbació, ans al contrari, amb una perfecta coincidència d'accents principals i de cadències, malgrat la lliure volada de la veu. Cal afegir que cada cantaire té una fórmula melòdica pròpia, la qual ve a ser com un brodat lliure que té per fons un esquema comú de tots.

És d'un efecte bellíssim i sorprenent la juxtaposició, tan naturalment agençada, dels ritmes binari i ternari en les cobles. El fet comprovat que hi hagi cantaires que emprin el ritme binari amb més abundor que d'altres, fa pensar que aquesta binarització de la cobla, que en alguns casos comprèn gairebé tota la melodia, no és consubstancial amb aquesta,

sinó que és deguda potser en part petita al caprici dels cantaires, però en part molt més grossa a necessitats fonètiques que no s'avenen amb el ritme ternari que originàriament degué tenir la melodia.

Aquest mateix cas de binarització, el trobem en la major part de versions de la jota aragonesa, en les quals cada vegada que en un compàs de tres per vuit s'han de cantar quatre síl·labes, cosa que s'esdevé cada quatre compassos i obliga a subdividir en dues semicorxeres una de les corxeres del compàs si hom vol respectar el ritme ternari, el cantaire salva la dificultat d'haver de pronunciar precipitadament les dues síl·labes que coincideixen amb les semicorxeres, allargant-les i escurçant les altres dues síl·labes, de manera que les quatre que han d'entrar dintre d'un compàs de tres per vuit resten igualades de valor i converteixen el compàs en un dos per quatre. Aquest fet acaba de confirmar la influència peninsular no catalana que ofereix el copeo vocal-instrumental, influència que hom descobreix tot seguit pel caràcter de la seva coreografia, pel de la seva música i de l'instrumental que l'executa generalment i per l'enorme abundor de cobles castellanes que hi canten. (p. 194).

En relació als sonadors i als instruments, en parlar dels instruments es fan notòries tres classes d'agrupacions predominants—que no vol dir úniques— en les que el nombre de sonadors i el tipus d'instrument és variable.

- Les colles de xeremiers formades per: xeremia, flabiol i tamborino
- Les agrupacions de corda formades per: guitarra, guitarró i violí. Són característiques del ball de pagès —jotes, mateixes i copeos— localitzat majoritàriament, com s'ha dit abans, en el llevant mallorquí.
- Grups i agrupacions de música tradicional que cerquen noves sonoritats. Les darreres tendències apunten a la introducció de tot tipus d'instruments, fins i tot no tradicionals. Ja és habitual veure alguna bateria, clarinets, flautes travesseres, baixos. Aquest fet comporta disparitat d'opinions entre els defensors de la innovació i els més conservadors de les formes tradicionals.



Fig. 10. En Marxando i en Barceló. Sonadors de Petra. (Samper, 1926, VII).

Els instruments emprats per acompanyar els balls eren, segons els pobles i les ocasions, guitarra, guitarró i violí, o xeremies, fabiol i tamborino; les mateixes i copeos sempre era amb instruments de corda. (Morey, 1997, VII, pp. 170-172). Canyelles (2001, p. 213) aporta una distinta classificació, incloent les colles de jotes i mateixes dins el primer grup — malgrat en fa una referència especial—. I, per altra banda, afegeix com a tercer grup les bandes de música, alegant que fa un temps — no precisat— acompanyà el ball de bot. Avui en dia ha perdut aquest caràcter, emperò conservant dins el seu repertori algunes peces. George Sand (2011) en la seva estada a Mallorca l'hivern de 1838, parlava així de la formació musical:

La orquesta, compuesta de una guitarra grande y una pequeña, una especie de violín agudo y tres o cuatro pares de castañuelas, empezó a tocar jotas y fandangos indígenas, que se parecen a los de España, pero con un ritmo más original y aún más atrevido. (p. 192).

I Miquel Julià i Prohens (1998) comenta al respecte dels instruments tradicionals i dels sonadors:

Els instruments més antics i típics per acompanyar musicalment els balls mallorquins són les xeremies, el flabiol, el tamborí i les castanyetes; els altres instruments típics i propis, avui tant o més usuals, són les guitarres, bandúrries, guitarrons, violins i altres. En general, els qui tocaven aquests instruments no eren músics tradicionals, sinó persones sense estudis de música, que tocaven de sentit, d'instint i per intuïció, conservant sempre un compàs i un ritme perfectes. (p. 83).

Canyelles (2001) parlant dels distints tipus de conjunts instrumentals, i concretament de les agrupacions fa especial referència a:

...la colla de jotes y mateixes, pròpia del llevant mallorquí, formada bàsicament per guitarres i guitarrons i, ocasionalment, el violí; és característic d'aquesta colla que les melodies siguin cantades, que el violí faci una mena de contrapunt florit i el reduït del seu repertori dedicat només a les jotes, les mateixes i, en alguna ocasió, al ball de la balanguera. (p. 212).



Fig. 11. Una colla de jotes i mateixes a Felanitx en una fotografia de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. L'integren guitarra, guitarró i violí. Els mateixos sonadors canten alternant-se. Foto de Josep Parer (reproducció). (Canyelles et al., 2001, VI, p. 212)



Fig. 12. Sonadors del ball de Manacor. (Samper, 1926, VII).

Els instruments utilitzats pels sonadors els podem agrupar en famílies:

1. Vent: flauta, xeremies, i flabiol.
2. Corda: violí, guitarra, guitarró, bandúrria, i llaüt.
3. Percussió: tamborino, ferreguins, canya, canyís, ossos, guitarreta d'ossos, rasquet, ximbomba, botella, pandero, i castanyetes.

La xeremia, el flabiol i el tamborino eren més habituals a la serra, mentre que a la part de llevant els instruments predominants i essencials eren la guitarra, el guitarró i el violí. La bandúrria i el llaüt els podien complementar. Quant a la percussió, es pot dir que era més improvisada segons els materials o instruments específics dels que es podia disposar en el moment i no tenia tant que veure amb la zona en què es trobaven, excepte les castanyetes o els esclafits, doncs al llevant eren aquests els predominants, però no per part dels sonadors, sinó dels balladors, que en són els executants d'aquest tipus de percussió. De vegades, amb intenció de que el so fos més fort, fregaven els dits per la sola de les sabates o per la pols del sòl. Quant a les castanyetes, no eren habituals a la zona de llevant. De fet, les sabien tocar molt pocs, i quasi sempre eren dones que n'havien après de la

mare. Recentment s'ha introduït una manera de sonar castanyetes compassada —amb estil d'Aragó, molt compassat— quan abans era descompassada. Encara hi ha pobles en que les toquen a contratemps i es pot ballar perfectament. Si bé, no és habitual tocar les castanyetes quan es ballen mateixes. Aquestes s'acompanyen fent esclafits amb els dits. Les castanyetes en canvi, s'utilitzaven més a la serra.

Com a noves incorporacions a través dels anys, es poden trobar també la flauta dolça, el bombo i altres instruments de tot tipus en els grups més recents, que contínuament cerquen la manera de ser més actuals o de distingir-se de la resta de grups d'alguna manera que els ajudi a crear un tipus de so més propi i característic de cada un d'ells. Molt habitual era tenir una guitarra entre els habitants de Mallorca, així com també existien nombroses colles de xeremiers. Els sonadors aprenien de forma autodidacta, escoltant als seus majors i intentant imitar a altres músics. Abans, la invenció i l'aportació personal de cada un era molt important i la improvisació hi tenia bona cabuda. Avui en dia, la música està molt més unificada. Samper (1926, p. 167) observà que els sonadors no sabien de solfa i que tocaven d'esma els instruments, però van ser testimonis durant les missions d'exemples d'intuïcions verament extraordinàries.

Com a curiositat, es pot veure una relació dels preus dels distints instruments utilitzats en temps de l'Arxiduc Salvador (1985, p. 578) dins la seva obra. Els preus aproximats en francs en el segle XIX rondaven les següents quantitats: guitarra (10 -13); guitarró (4 – 5); bandúrria (7.50 – 12); xeremies (45 – 50); flabiol (5); tamborino (10); castanyetes (2 – 3); pandero (3 – 3.50); ferrets (2.50 – 3); ossos (1.50 – 2). Resulta interessant veure la relació entre els preus dels instruments. Un flabiol podia costar igual que un guitarró, i tant un com l'altre, la meitat d'una guitarra o del tamborino. Sí que resulta ben important la diferència entre el preu de les xeremies amb la resta d'instruments.

Pel que fa a l'evolució de la formació instrumental diu Estarellas (1985, p. 77), referint-se als canvis produïts en l'ús dels instruments habituals a les festes majors: «Sonen tota casta de balls ja que antigament aquests es feien a so de xeremies; actualment, ja no: els instruments de corda i de buf les han suplantades». Actualment, s'ha de dir, emperò, que la formació habitual per a sonar mateixes i copeos al llevant no ha canviat : violí, guitarra i guitarró fonamentalment, malgrat el nombre de sonadors és variable.

Sobre l'aspecte harmònic, Pujol i Amades (1936) comenten que l'acompanyament de les parts cantades segueix fórmules harmòniques i rítmiques invariables, damunt les quals

entona la veu quan s'escau la fórmula propícia. El violí, que va fent el que podríem dir-ne una mena de contrapunt florit, també formulístic, abans de les cobles i entre cobla i cobla, no dobla mai la veu quan aquesta canta, sinó que o calla o continua fent dibuixos independents, per tal de no ofegar el cant. (pp. 193-194).

La música es fonamenta en l'alternança de dos acords, malgrat també hi influeix l'habilitat del sonador, que farà per ornamentar la melodia segons les seves possibilitats tant rítmica com harmònicament. Per sonar una mateixa amb la guitarra es solen utilitzar dues posicions:

1. Primera posició, dalt del mànec, amb els acords de Re i La7 (subdominant: sol).
2. Segona posició, enmig del mànec, amb els acords de La i Mi (subdominant: re).

La tonalitat és relativa. S'afina sobre un dels instruments o sobre una veu. I dues peculiaritats de la manera de sonar, distintives del ball de pagès i que no hi poden mancar, són:

1. «Es batut de sa guitarra», que es tracta d'un tipus de ritme percutiu que es fa donant copets a la caixa de ressonància de la guitarra amb un o dos dits, al temps que sona l'acord o just després¹¹².
2. «Es borino» consisteix amb un repic continuat del guitarró que es fa raspant les cordes amb el dit polze. D'aquesta manera és més agressiva la rascada, ja que no cerquen una sonoritat nítida. La rascada del guitarró és diferent en la jota i en la mateixa.

Aquests elements tan característics de la manera de sonar mateixes i copeos en el llevant mallorquí són, en última instància els que permeten percebre les equivalències quant a la música amb altres pobles. Exemples molt significatius per il·lustrar aquest concepte en són els que segueixen a continuació, juntament amb el que s'ha adjuntat sobre les seguidilles en l'apartat d'anàlisi comparativa:

Exemple de mateixes de llevant. *L'amo en Miquel Vent*. Recuperat 26 juliol 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZbUkQ4TK0lg>

Es Revetlers. Mateixa Polissona i Mateixa Felanitxera. Recuperat 26 juliol 2018, de

¹¹² Informació aportada en les entrevistes orals mantingudes amb Joana Domenge (comunicació personal, 14 gener 2013) i Simó Adrover —component del grup de jotes i mateixes Es Revetlers— (comunicació personal, 03 maig 2013).

<https://www.youtube.com/watch?v=A7R1Q8tA56w>

Exemple de Cuadrilla de Torreagüera (Múrcia)¹¹³. Recuperat 26 juliol 2018, de

<https://www.youtube.com/watch?v=eFVHqqrph8BY>

A continuació es reproduïx un fragment d'una entrevista realitzada a Tomàs Nicolau Barceló,¹¹⁴ juntament amb Alberto Pol Rosselló¹¹⁵ i Antoni Juan Morey¹¹⁶ —tots tres sonadors— el 8 de gener de 2012 per Antoni Riera i publicada al blog *L'Estenedor*, en la que expliquen la manera de sonar, la formació dels sonadors i detalls com la importància del batut de la guitarra, baix el títol de: *Amb Sant Antoni, si no ets de caramutxa, t'has d'emocionar*.

Quina diferència hi veis amb els joves d'avui, en la manera de sonar?

TNB: Quasi tots els qui hi van ara, van amb solfeig, i això fa que tothom soni igual. Primer que no anàvem amb solfeig, anàvem per uns altres camins.

Els sonadors de guitarra pagesos fan el batut. Els joves ja no el fan.

APR: Cosa que a mi no m'agrada. Però cada qual és cadascú.

L'haurien de fer, els joves?

TNB: Jo dic que sí, perquè des que era ben petit he sentit a dir sempre que el batut és el que fa el ball pagès.

APR: És el que fa el compàs.

AJM: Un sonador de guitarra, ha de tenir bon sentit, ha de saber remenar els dits, de la mà dreta i l'esquerra.

APR: Però ara parlem del batut, que és molt diferent. El batut a mi em fa molta de falta. Un ballador, quan s'escolta el so, quan sent el batut sap que és un punt de mudança. I si només rasques, sempre li dones el mateix... Cosa que no comprenc. El batut és l'important...

TNB: Nosaltres, per dir una cosa més que no és de Sant Antoni, ensenyàrem quatre joves quan ens retiràvem perquè deien que no ens podíem retirar... perquè érem els darrers que tocàvem ball pagès autèntic. Ensenyàrem quatre joves, dos de l'Alqueria i dos de Cala d'Or.

¹¹³ Els músics de La Cuadrilla de Torreagüera varen ser convidats per Tià (*Guingaia*) i foren capaços de sonar i cantar amb els sonadors d'aquí. S'avenien perfectament: coincideixen en la manera de sonar, fan el batut amb la guitarra i el borino amb el guitarró, i toquen «por arriba» (Re, La) i «por abajo» (La, Mi) com els sonadors del llevant mallorquí.

¹¹⁴ Tomàs Nicolau Barceló (*de la Mola*) (Manacor, 1939). Sonador de violí. De professió fuster, va viure durant 14 anys a Son Macià, on va ser membre fundador del grup de sonadors S'Estol des Picot. Aquest grup es va formar a Son Macià l'any 1976 i des de llavors ha popularitzat dins els joves les jotes i les mateixes, ha ensenyat a sonar el guitarró i la guitarra i el cant d'aquest balls de la manera més tradicional que ha conservat.

¹¹⁵ Alberto Pol Rosselló (*n'Alberto*) (l'Havana). Sonador de guitarra resident a Vilafranca.

¹¹⁶ Antoni Juan Morey (*el Baciner Vell*) (Manacor, 1932).

És aquest un altre dels moments claus en què no es permet que es perdi la manera de sonar característica de la zona de llevant. Un moment de coincidència dels que ja es fan majors i els joves amb l'interès de que tot aquest patrimoni cultural perduri i es conservi. L'intercanvi generacional és fa aquí molt patent. Les cançons tradicionals es cantaven normalment «a cappella» —amb acompanyament d'instruments de percussió o sense, i sense acompanyament instrumental—, o bé es ballava a so d'instruments de corda o xeremies. En aquest cas estariem parlant de copeos vocals —segons la classificació de Pujol i Amades, qui també insinuen l'existència de possibles mateixes vocals—. Però si el que s'analitza són els copeos vocal-instrumentals, com és el cas, i referint-se al tema de com són cantats, diuen que la mateixa, el copeo i l'estrivillo són cobles a manera de corrandes cantades per una sola veu, i que les cobles són cantades pels músics que sonen el guitarró i la guitarra, alternant una cobla cadascun. (Pujol i Amades, 1936, p. 193). Antoni Noguera (2005, p. 62) per altra banda, menciona dos cantadors cantant d'un en un i afegint, a més a més, una segona opció de cant a duo: «Los cantadores suelen ser dos; unas veces cantan al unísono y otras a dúo. El canto de la jota es por lo general a solo mientras el del copeo con frecuencia es a dúo en terceras».

El cant popular té un important protagonisme parlant de les mateixes de llevant, doncs aquestes presenten una tessitura de veu molt especial i característica, molt arrelada i evocadora de temps antics. Pel que fa als cantadors i la tonalitat de les melodies diu Samper (1997):

Els «cantadors» dels balls (mateixes, copeos, jotes, etc.) també es caracteritzen per la facilitat amb què emeten els sons extrems de la tessitura de tenor (v. n° 75-171-271 a 275).¹¹⁷ Hem sentit sovint un do agut atacat francament —no de falset— a homes de 50 a 60 anys...

...El cant, d'una llibertat rítmica sorprenent, sembla sovint un «recitatiu», però el «cantador» encaixa sempre perfectament amb els instruments en arribar al darrer acord de la cadència. Quant a la tonalitat i a la modalitat d'aquests cants, es poden fer també observacions interessants. No és rar sentir atacar, per exemple, una estrofa damunt un si bemoll, quan els instruments donen l'acord de la major, és a dir, l'apoiatura si b, substituint la tònica la. Aquest si b és repetit damunt de diverses síl·labes seguides, o alternant amb el la com una apoiatura que jugués amb la seva natural resolució, sense mai decidir-se del tot, dura de vegades algunes mesures seguides.

¹¹⁷ El número 171 correspon al 30 de la Selecta.

De fet, existeix una —diríem— fórmula genèrica per aquesta mena de cants; però no hi ha tipus precisos de melodies. Hi ha un estil, i quan el cantaire el posseeix, la seva fantasia i la seva inventiva creen pròdigament. De petits han sentit altres cantaires, s'han format a poc a poc, llur instint musical els ha fet persistir i, sense saber com, s'han trobat cantadors i sonadors «professionals», amb un nom i un prestigi de què solen estar ben orgullosos.

Els vells diuen que el bon estil es perd. En efecte, el gust evoluciona; però, en realitat, les diferències més notables que es poden apreciar entre la manera de cantar d'un vell i d'un jove consisteixen en matisos de definició difícil i depenen principalment del fet de no posseir aquest una llarga experiència de l'«ofici», que es tradueix en recursos variadíssims, i dóna una gran serenitat i aplom per a la creació.

En els balls no manca mai el «suc». Les botelles d'anís i de «rom» es buiden ràpidament. Els sonadors en tenen sempre una al davant, a terra, mentre dura la festa, i se la passen de l'un a l'altre, entre ballada i ballada.

Diuen que el «suc» els fa treure tota la veu. Són homes resistents, a prova d'alcohol, i no donen espectacles; però el «suc», independentment de l'efecte que els pugui produir quant a la veu, és indubtable que actua damunt llur imaginació i fantasia, i així, quan l'animació del ball arriba al punt culminant i ells se senten estimulats, a més, per l'entusiasme de la multitud, es poden escoltar estrofes bellíssimes, improvisacions magnífiques, plenes de sorpreses i d'imprevist, que us donen la sensació d'escoltar una sèrie inacabable de «variacions» sobre un tema que mai no haguéssiu sentit, però que us és, no obstant, familiar.

Potser en aquests cants es trobi—com en l'anomenat cante jondo— una de les formes més pures d'art popular. Per tradició oral es transmet de generació en generació no una sèrie de documents ben fixats (susceptibles sempre de noves evolucions i modificacions, sens dubte, però que de fet han arribat a una determinada concreció), no una col·lecció de melodies, sinó l'essència d'un estil, el gust i la traça per improvisar damunt uns particulars elements molt simples que constitueixen l'única substància immutable. Aquests elements no són sinó les senzillíssimes fórmules cadencials que poden observar-se en els documents al·ludits d'aquesta col·lecció. (VII, pp. 167-168).

Artigues (1982, p. 126) afegeix al que s'ha dit fins el moment, que si el copeo es balla al so de xeremies no es canta, però si l'acompanyament és de guitarra, guitarró i ferreguins, després d'una introducció instrumental es canten cobles —mateixes, copeos i estrivillo— Alguns cantadors reconeguts són, entre d'altres, l'amo En Toni (*Fai*), de Sant Llorenç des Cardassar, l'amo en Jordi (*Gorrió*), de veu potent, de Manacor, N'Andreu de (*So na*

Moixa), que fou la primera cantadora de Manacor a foravila, Na Francisca (*Cotana*), primera cantadora de Manacor a les places públiques, etc.

En el cas de l'autoria de les cançons, és cosa molt difícil de concretar, doncs molta gent ha participat en la seva creació o transformació de manera anònima. L'Arxiduc (1985) ja parlava d'aquesta manera sobre el tema:

El autor de esas obras, al igual que el año de su creación, suelen ser desconocidos y patrimonio, a la postre, de la totalidad de las gentes; y aunque se conocen algunos nombres de importantes poetas populares, difícil es precisar cuál ha sido exactamente su producción dentro del riquísimo acervo tradicional. (p. 545).

Per tant, si bé es cert que moltes lletres de les cançons són obra de poetes i glosadors més o menys coneguts, hem d'incloure també com a autors a alguns cantadors que són a la vegada autors de les seves cançons. Així podem dir que es desconeix l'autoria de la major part de les cançons, en gran mida fetes pel poble, potser de manera individual, així com també modificades per ell al llarg dels anys. Tot i així, el que és molt evident és que el poble en general les ha adoptades com a seves. L'Arxiduc (1985, 586) fa menció a les cançons mallorquines per haver estat reproduïdes dins la poesia popular com a part del repertori dels glosadors. De fet, fa referència a l'autoria de les cançons per part dels propis cantadors. Miquela Lladó¹¹⁸ (2006, p. 39), cantadora del grup Música Nostra, reflexiona també sobre aquest tema dient: «La música i la cançó populars són anònimes i en certa manera són de tots, però cada cançó o cada melodia ha estat obra d'una persona, no de la comunitat».

Antoni Noguera (*BSAL*, 1893) comenta que a Mallorca, com a moltes altres bandes, existeix la música i el cant popular, als quals, més que populars, els hauríem de dir popularitzats, ja que en el seu moment tingueren els seus autors conscients, que no són anònims, sinó simplement desconeguts o oblidats. Les lletres de les mateixes són autèntiques expressions de les vivències i dels sentiments dels nostres avantpassats. Fan referència a aspectes de la seva vida: treball, amor, religiositat, disbauxa, etc. i, amb freqüència, tracten del mateix ball i fan al·lusions als balladors. Habitualment tenen poca qualitat literària, i a vegades són estrofes inconnexes, que es juxtaposen una darrera l'altra perquè el ballador faci tots els punts que ha de fer. De fet, freqüentment són

¹¹⁸ Miquela Lladó i Vidal (Palma, 1948). Cantant, autora i compositora mallorquina. Comença la seva carrera musical com a cantautora el 1967 dins el moviment de la Nova Cançó catalana amb el nom de Miquelina Lladó. Fundà els grups Música Nostra i Siurell Elèctric. Ha contribuït de forma molt activa a la recuperació i revitalització de la música tradicional mallorquina

improvitzades. Altres vegades són gloses més elaborades agafades de distints llocs i incorporades de forma més o menys coherent dins el repertori. Explica Domènech (1990, p. 25) que, segons Massot i Muntaner, la majoria de gloses són de quatre versos heptasíl·labs en rima aba, abab, o abcb. Algunes d'elles són de cinc o més versos i no hi manquen les compostes en vers pentasíl·labs. Dels tipus mètrics més corrents es troben exemples esporàdics al segle XV i, al segle XVI, ja hi ha petites col·leccions de to més o menys tradicional al Principat i a Mallorca. Dels segles XVIII i XIX, es conserven per tradició oral unes vint mil gloses, moltes vegades reelaborades una o varies vegades i difícils de datar. Algunes d'elles tenen gloses paral·leles amb coples peninsulars de distints indrets, malgrat la major part d'elles són autòctones. També podem trobar gloses cantades en castellà, bé per la seva procedència forana, bé per la situació marginal en la qual va quedar la nostra llengua i cultura després de la guerra de Successió de 1714. També cal dir, que el castellà, en opinió de molts, «feia més senyor», fet que també influí en l'ús d'aquesta llengua.



Fig. 13. Tonada de mateixa recollida l'any 1926 a un ball que feien a Illetes, del terme de Calvià. La cantà n'Antònia Estarellas. (Estarellas, 1985, p. 75).

Artigues (1982, p. 125) fa referència a les paraules de l'Arxiduc quan diu que les cançons no tenen cap valor artístic i les castellanés, a més a més, són desfigurades en boca dels pagesos, que ni n'entenen el seu significat ni les poden pronunciar correctament. Coincideixen en que les mallorquines són a vegades preses del tresor dels glosadors, però, amb més freqüència, l'autor és el mateix qui les canta. Diu l'Arxiduc (1984):

Casi siempre se cantan canciones mallorquinas, pero algunas veces también castellanés, éstas últimas principalmente los marineros y pescadores, y en la mayoría de los casos

incorrectamente. Generalmente son cantos de cuatro o cinco versos. Cuando el canto sólo tiene cuatro versos, el último se repite.¹¹⁹ (I, p. 209).

Les lletres de les cançons, tal com manifesta Francesc Vallcaneras (1996), eren molt representatives del que passava al moment. Eren simples i senzilles. Moltes d'elles eren també importades com la mateixa música; gloses que es cantaven en castellà mal pronunciat —pensem amb la dificultat dels mallorquins per pronunciar la «z» i la «j» — o mesclades en mallorquí i castellà. I, moltes d'elles tenien un bon aire coent, malgrat això no fos ben vist per tothom. Maria Ensenyat Oliver (Alger, 1889), filla d'un solleric emigrat a l'Alger, que tornà a Palma quan tenia sis anys, durant una entrevista, conta: «En el meu temps els músics i balladors eren més alegres i més divertits i en els balls mos cantaven cançons de lo més picants i atrevides, i això feia que tothom s'animés i es divertís». (Ensenyat, 1975, p. 157). Domènech (1990) també aporta informació al respecte. Explica que la major part de les gloses que es canten durant el ball, són de rima consonant, en versos de set síl·labes que es compten fins a la darrera accentuada, com és característic dels trobadors i del català clàssic, o de cinc síl·labes comptades de la mateixa manera. Comenta que l'estructura de la mateixa de llevant està formada per una estrofa de mateixa i tres estrofes de copeo. (p. 21). I posa un exemple en el que s'observa la primera estrofa de mateixa, la segona i la tercera de copeo, i la darrera és l'acabatall:

Un /so/na/dor/ de/ gui/terra
Ha/ de/ te/nir/ bon /sen/tit
Ha/ de/ se/bre/ mou/re es /dit
De/ sa/ mà/ dre/ta o /s'es/querra

Co/pe/o,/ co/peo
Co/pe/o /traí/dor
Sa/ tí/a An/to/nina
I es/ con/co En /Si/mó

¹¹⁹ No és d'estranyar aquesta apreciació, doncs les relacions per via marítima eren habituals i de segur, la millor via d'intercanvi cultural i d'influències entre Mallorca i l'exterior.

Sa/ ma/do/na/ loca

Des/ Puig/ de/ Si/neu

Per/ po/sar/ sa/ lloca

Po/sà/ s'ho/mo /seu

A/tu/ra't/ al./lota

Que/ t'en/ga/na/ré

Que/ si/ no/ t'a/tures

Jo/ m'a/tu/ra/ré

Pujol i Amades (1936, pp. 194-196) coincideixen en la descripció de les cobles i la distribució dels versos, presentant aquests, com s'ha dit abans, rima consonantada entre els versos segon i quart. Fan, a més a més, aquests autors una segona observació quant a la distribució dels versos: «Cal observar que l'estructura melòdica del copeo vocal-instrumental que canten els sonadors no encaixa amb la forma de la cobla; això obliga als cantaires a desllorigar els quatre versos en una distribució arbitrària i sorprenent». A tall d'exemple:

Diga-li olé i olé

An es meu cos

Que ara balla un copeo

I el balla per mí

Aquesta cobla quedaria de la següent manera:

Ai, olé i olé

An es meu cosí

Diga-li olé i olé

An es meu cosí

Que ara balla un copeo

I el balla per mi;

Ai sí, ai no

Que ara balla un copeo

I el balla per mi.

No és l'única fórmula aquesta utilitzada per adaptar les cobles a la música. La distribució dels versos és variable i ho és també la incorporació de mots i frases estranyes a la cobla, així com també es pot mutilar algun vers suprimint mots, que supleix per la repetició d'altres. Així, les cobles del copeo vocal-instrumental tenen una duració d'entre quinze i vint compassos, en contraposició a les del copeo vocal que són invariablement de vuit compassos. (Pujol i Amades, 1936, p. 198). El text de l'estrivillo, que a manera de coda segueix el copeo i acaba la dansa, pot variar en forma i extensió segons el cantador. Sol ser una fórmula de comiat per acabar, en la què és habitual que la melodia sigui la mateixa que la del copeo, o que en presenti alguns elements més o menys modificats. Igualment presenta ritme binari del cant sobre el ternari de la melodia.

S'ha de parlar, no obstant de les lletres de les peces de nova creació i de les readaptacions dels grups actuals, ja que en els darrers anys s'ha fet de manera un poc descontrolada, mesclant gloses de distintes bandes, afegint-ne noves, posant lletres antigues a músiques noves o al revés. És un tema aquest en que potser s'hauria d'actuar de manera més respectuosa amb la cultura i la tradició. És positiva la innovació, però millor si parteix del coneixement i del respecte a les formes tradicionals.

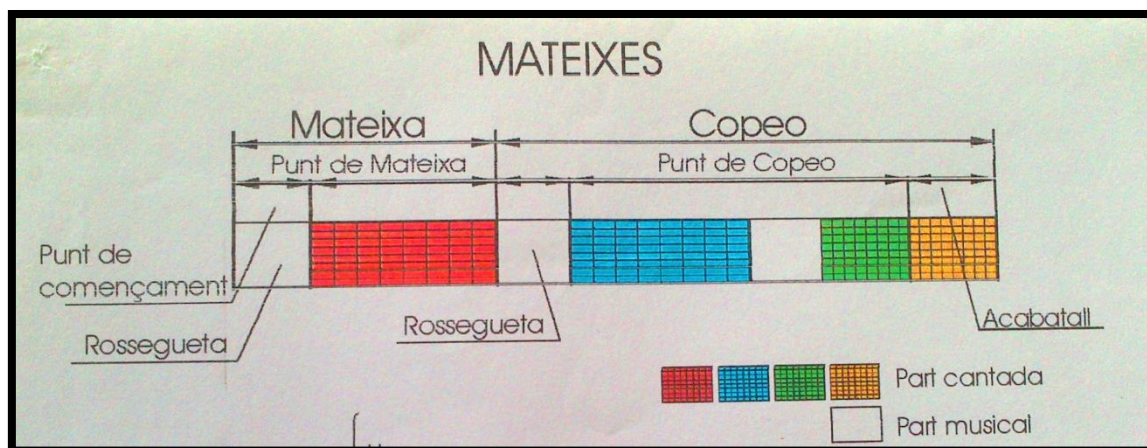
6.3 ANÀLISI COREOGRÀFICA

Les danses tradicionals, folkòriques o populars, són danses que es basen en formes i músiques que sobreviuen a distintes generacions, i que es defineixen en funció del context particular on es creen, anant, per tant, lligades a una cultura concreta. Són danses de caire social, habitualment ballades per un col·lectiu ampli i, normalment, d'execució fàcil, amb evolucions i estructures coreogràfiques senzilles. La forma més habitual i lògica d'aprenentatge és la de la imitació directa dins del propi context on es du a terme, normalment les places públiques, al que s'afegeixen altres escenaris com escoles de ball, locals de les associacions de veïnats, etc. Important, en aquest sentit, resulta la transmissió generacional directa, doncs ofereix una major garantia de continuïtat i limita, en certa mida, les influències externes de l'entorn més pròxim.

La mateixa o copeo vocal-instrumental és ballat per una sola parella. El seu punt bàsic i principal s'anomena «rossegueta», precisament per ser un punt molt pla en el que es rossegueu els peus i que s'executa mitjançant desplaçaments laterals. Com fan saber Pujol i Amades (1936, p. 324), la coreografia de la mateixa no segueix cap pla preestablert, sinó que es desenrotlla lliurement i de manera improvisada, sempre, però, dins uns certs límits i emprant els passos, evolucions i punteigs peculiars d'aquesta dansa. Els passos estan dirigits per la dona i el ballador l'ha de seguir, mirant-la sempre als ulls, i executant els moviments que ella li indica a través de la mirada. La balladora és lliure de fer les combinacions dels punts en l'ordre, direcció i disposició que més li plagui, i el ballador, encalçant-la, ha de seguir els moviments que fa la balladora sense perdre's. Ha d'estar sempre a l'espectativa del que farà ella, estant en tot moment totalment supeditat als moviments de la balladora, sense saber què haurà de fer tot seguit.

Sobre les característiques del ball, punts i combinacions, es pot dir que les mateixes de llevant o copeos vocal-instrumentals, com s'ha dit abans, estan integrats per dues parts ben diferenciades: mateixa i copeo. La mateixa, en l'actualitat, consta d'una estrofa. El copeo pot variar, malgrat normalment són un o dos, i no cal oblidarse de la introducció i de l'acabatall. Pel que fa al ball, aquesta diferenciació es manifesta en el puntejat i en el desplaçament. Cada una de les parts té un repertori de punts característics i diferenciats, mentre que si parlem de desplaçament, el de la mateixa és lateral i el del copeo es fa envoltant la parella. El següent esquema —facilitat per Toni Manobell¹²⁰— explica de forma gràfica com s'adapten el ball i la música estructuralment:

¹²⁰ Antoni Manobell Ortega (Huelva, 1960). Ballador i monitor de ball de bot. Ensenya mateixes a Palma i voltants aproximadament des del 1990 i ens facilita el puntejat de mateixes i copeos. Aprengué mateixes amb Tomeu Manresa Socías —ballador de S'Estol des Gericó—, i amb Biel Hernández —monitor de mateixes de l'Escola de Música i Danses.



Gràfic 3. Esquema de l'estructura del ball de les mateixes de llevant. Font: Toni Manobell.

En el gràfic es poden observar clarament les dues parts de mateixa i copeo, on es situen les parts instrumentals i les parts cantades i el tipus de puntejat a utilitzar. Es comença amb un punt específic de començament, seguit de rossegueta; quan comencen a cantar s'utilitza un punt de mateixa, i aquesta part de mateixa dura fins que acaba la primera glosa; seguidament es fa la introducció musical al copeo amb rossegueta seguida d'una passada¹²¹; a continuació s'executa el primer copeo amb puntejat específic de copeo; segueix una part instrumental amb rossegueta; s'inicia el segon copeo —opcional— amb puntejat de copeo i, finalment es fa l'acabatall, consistent en una part cantada que acaba en sec.

Es balla sobre la base rítmica, és a dir, que els instruments no són realment necessaris i, per tant, es poden ballar mateixes utilitzant simplement percussió. Abans, els homes solien botar un poc per impressionar a la balladora, però s'ha de dir que, per lo general, es tracta d'un ball bastant pla.

Pel que respecta als moviments i figures, no s'allunyen molt unes de les altres: moviments reposats, sense reverències ni salts: els peus puntegen amb el ritme musical. Els balladors que pretenen ballar amb bots i cabrioles, surten del motllo (...). Els moviments tenen punts de semblança amb els de la jota amb menys salts, el que es diu «mateixa llisa». (Estarellas, 1985, pp. 100-101).

Malgrat alguns autors atribueixen gran semblança entre jotes i mateixes, s'ha de deixar clar que la mateixa i el copeo tenen cada una el seu propi repertori de punts, ben diferents

¹²¹ El copeo sempre s'inicia amb una passada.

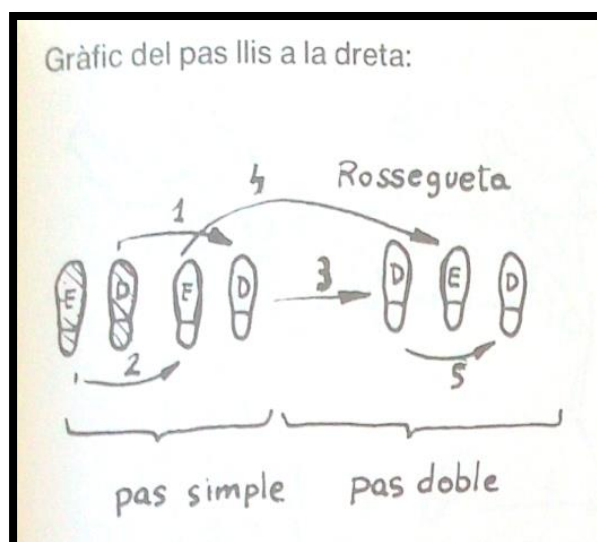
dels de la jota. En les mateixes i copeos, com secunden Canyelles et al. (1993, p. 177), no és habitual l'estructura de mirall¹²² —llevat d'alguna excepció en puntejats específics— sinó al contrari: els dos balladors avancen cap a la seva dreta o cap a la seva esquerra al mateix temps. La base dels punts de mateixa són la rossegueta¹²³ i els canvis de lloc entre la parella, i la dels copeos són la volta sobre un mateix i les «tres coces» o passes cap enrere. La major part dels punts de copeo tenen estructura circular, és a dir, que el seu recorregut es fa envoltant la parella, mentre que la figura quan es fa la rossegueta queda molt estirada, doncs els balladors s'allunyen molt cap als costats contraris, ballant sobre dues línies paral·leles imaginàries, aconseguint un augment de la sensació de moviment per part dels observadors. Les mateixes es ballen sempre en parella. Mai es ballen en rotllo. Amb tot i això, es pot veure alguna excepció, com algun cas de mateixes en les que hi participen 4 o 6 balladors, i en les que les parelles es poden creuar durant l'execució d'alguns punts o poden realitzar canvis de parella.

Segons la part de la mateixa que està sonant existeixen quatre tipus fonamentals de punts de ball: la rossegueta, els punts de mateixa, els punts de copeo i l'acabatall.

La manera d'executar la rossegueta és la següent: es comença creuant el peu esquerre per darrera (1) en direcció a la dreta; passa a la dreta amb el peu dret (2), ajuntem el peu esquerre (3); passa a la dreta amb el peu dret (1), arrosseguem el peu esquerre fins a ajuntar-los (estirada 2), i seguidament el mateix peu esquerre punteja davant (3), acompanyant amb el cos possibilitant així la creuada del peu dret per darrera (1) per fer el canvi de direcció i repetir tot el procés cap a l'esquerra. El cos acompanya el moviment amb una inclinació característica que comporta el mateix desplaçament lateral. L'evolució es realitza de forma lleugera —de puntes.

¹²² El desplaçament en els punts de mirall es fa en la mateixa direcció per part dels dos balladors, és a dir, que si la dona es desplaça cap a la seva dreta, l'home es desplaçaria cap a la seva esquerra, quedant en tot moment cara a cara.

¹²³ La rossegueta és el punt bàsic de les mateixes, i consisteix en donar una passa llarga i una doble passa arrossegant el peu sense moure la resta del cos. Veure descripció més detallada seguint el text.



Gràfic 4. La rossegueta. (Rullan, 1876, I, pp. 391-394).

La manera de contar els temps per encaixar la música i el ball és la següent:

- Punt de mateixa (amb moviments laterals):
 - un dos tres, un dos tres (cap a la dreta) (tres negres) +++ +++
 - un dos tres, un dos tres (cap a l'esquerra) +++ +++

En canvi, quan s'executa la part de copeo, es compten de la següent manera:

- Punt de copeo (enrevoltant la parella):
 - un dos un dos, (dues corxeres, dues negres) -- ++
 - un dos un dos -- ++
 - un dos un dos, -- ++
 - un dos un dos -- ++

Amb intenció de recopilar el puntejat característic de mateixes i copeos, a més a més de consultar les fonts, s'ha optat per realitzar una consulta entre distints monitors que a hores d'ara ensenyen mateixes, amb la finalitat d'averiguar si existeix coincidència o discondança entre els punts utilitzats a distints indrets.¹²⁴

¹²⁴ Aquest mostreig s'incorpora dins l'apartat d'annexes per a la seva consulta. Es tracta d'un llistat de punts i combinacions, ordenats a partir de la font o l'informador del qual s'ha obtingut la informació.

La problemàtica que presenta catalogar les mateixes i els copeos de Mallorca radica en la dificultat per distingir mateixes i jotes. Tot i que en el corpus del treball s'ha intentat donar unes pautes sobre els trets característics de les mateixes, algunes peces musicals són anomenades indistintament jotes o mateixes segons el grup que les interpreta. Per tant, és molt difícil establir un criteri de catalogació. Francesc Huguet en el seu treball de catalogació del repertori xeremier, ja comenta aquesta qüestió. La seva decisió quant a aquest aspecte va ser la de conservar el nom de la versió més antiga de cada peça. En el moment de fer la catalogació, es va haver de decidir per un criteri per fer les entrades, però existeix la possibilitat de trobar mateixes catalogades com a jotes o també el cas contrari, jotes catalogades com a mateixes. Un exemple el trobem en la Jota de collir oliva, també anomenada Mateixa de collir oliva. És aquesta una tasca que queda pendent, la d'analitzar totes aquestes peces dubtoses per aclarir si són jotes o mateixes i per què. Aquesta problemàtica no és nova, doncs altres estudiosos del tema, com el propi Noguera (2005) temps enrere, ja van treballar sobre aquesta qüestió:

...La inmensa variedad de nuestros cantos, bailes y tocatas, hace, si no imposible, muy difícil una clasificación racional de los mismos. Si para realizarla atendemos al orden cronológico siquiera aproximado, tropezamos con nuestra incompetencia.

Toda época lleva en si trazas muy pronunciadas de las épocas que la precedieron. La determinación precisa de la fecha probable de una obra musical hecha según arte, es tarea relativamente sencilla. La canción popular, por el contrario, antes de ser clasificada convenientemente debe ser despojada de las influencias del arte, popular también, que precedió a su aparición y de las fuertes adherencias causadas por los tiempos posteriores y la ignorancia del pueblo, algunas veces superior su instinto, constituyendo todo ello un trabajo formal y de laboriosa realización. (pp. 66-67).

Parla Antoni Mulet (1953) en els seus escrits de tota aquesta qüestió, i es lamenta del moment en què es produí aquest fenomen que conduí a l'estat de confusió en què ens trobem actualment quant a noms i músiques. Les agrupacions del moment feien els seus propis repertoris posant nom a les distintes peces musicals, com si d'aquesta manera les fessin seves, noms que altres agrupacions podien compartir o no. Fins i tot es començaven a mesclar músiques, lletres i ritmes sense molt de control, arribant a ser difícil destriar el que era correcte o no:

Bastantes años atrás, cuando no existían agrupaciones folklóricas, raras veces se iba tan allá de distinguir los bailes con bautizos que parecen, al permitirse ahora, más bien un prurito de apropiarse cada una de ellas y para provecho propio, los que tenían desarrollo general en la isla, en la que podía haber sectores con tal o cual preferencia, división entre montaña, llano y ciudad, denominaciones como ball de la cisterna (mateixa de Artà), boleros viejos y nuevos, d'es vermar (vendimia), copeo de montaña, llano y matancer, etc., pero nunca ese centenar de particularismos o Babel folklórica en que los bailes se presentan bajo distinto nombre según sean las agrupaciones que los bailan; y no para aquí el mal y el desconcierto, sino que se extiende con las genialidades de algunos maestros o directores de baile que imaginan crear folklore nuevo con desplantes y extravagancias y que aún han adaptado a canciones del agro mallorquín, coreografías nunca vistas ni soñadas. (Mulet, 1953, p. 32).

Les mateixes que es troben enregistrades solen tenir un nom específic, bé del lloc on es ballen, d'alguna activitat camperola o sobre la temàtica de la cançó. Les mateixes de llevant, en canvi, no tenen títol, solament es diuen mateixes, i presenten una tipologia molt més lliure en la forma de ser interpretades, encara que algun grup més recent hagi optat també per posar nom a algunes d'elles. Ensenyat (1975) comparteix l'opinió de que aquest fet té el seu origen en la formació de les agrupacions, i en fa també una crítica:

Por lo que hemos podido averiguar este fenómeno aparece en Mallorca en el preciso instante en que se montaron tantas Agrupaciones Folklóricas. Debemos reconocer que no son ellas las directamente culpables sino más bien los pseudo-folkloristas que no han querido penetrar en el fondo de este arte y las normas y asesoramientos o consejos que han podido darles, han padecido de una vaciedad manifiesta resultando desprovistos de toda base científica. (p. 91).

En l'apartat d'annexes s'aporta una relació de mateixes amb informació concreta sobre la font on es poden trobar citades o transcrites.

8 CONCLUSIONS

L'estat de la qüestió a l'hora de començar aquest treball plantejava nombrosos aspectes que motivaven a iniciar un procés d'investigació que ajudés a aprofundir dins aspectes musicals, històrics i socials del ball de les mateixes. Es plantejava doncs un primer objectiu específic que consistia en definir el concepte de mateixa analitzant les seves

característiques essencials i estructurals, quant a música i ball. Per assolir aquest objectiu se n'han aportat tots els elements definitoris en els apartats d'anàlisi musical i anàlisi coreogràfica, a més a més de la definició considerada més exhaustiva, que és l'aportada en el *Diccionari de la Dansa i els Entremesos* de Pujol i Amades, àmpliament comentada, analitzada i contrastada, i incorporant de manera paral·lela les distintes variants localitzades tenint en compte els elements temporals i geogràfics d'influència. El seu procés evolutiu, els trets diferenciadors des del punt de vista musical i quant al ball, i l'intent de dissipar dubtes al seu voltant feia necessària una recerca intensiva per saber tot el que s'havia escrit sobre el tema, qüestió que passa a formar part del segon objectiu específic plantejat, el qual pretenia dur a terme una anàlisi comparativa i crítica de les distintes fonts que parlen de les mateixes directa o indirectament. Aquesta tasca ha resultat summament enriquidora i fructífera. Per altra banda, era necessària per poder aclarir un tema que des del primer moment resultava confús. La quantitat de fonts, que en principi pareixia un poc limitada, ha resultat ser realment extensa, aportant totes elles moltíssima informació que ha requerit ser gestionada i analitzada de manera minuciosa per poder arribar, a partir de comparatives d'elements i detalls d'interès, a destriar les dades més significatives i coherents que han permès deixar clars els conceptes estudiats. En un primer moment no hi havia consciència de la gran quantitat de material a consultar, ni de que la informació recuperada seria caòtica i fins i tot contradictòria, doncs la contínua aparició de noves dades, que no sempre han coincidit amb les obtingudes prèviament, ha complicat molt arribar a extreure conclusions, resultant per tant una feina molt laboriosa de recerca i treball de camp que duia implícita tota una tasca de compilació, comparativa i anàlisi. No ha resultat ser una comesa senzilla i, de fet, encara hi ha molt per fer, perquè el tema d'estudi proposat s'ha d'entendre i analitzar des de les seves múltiples vessants i perspectives, sense descuidar en cap moment el seu caràcter canviant a través del temps, —doncs és susceptible de múltiples transformacions i adaptacions—, les diferències existents entre comarques—que, per suposat, caldrà respectar—i, fins i tot, les contradiccions entre les maneres de pensar, que dificulten la tasca de fer un estudi coherent i objectiu. La pretensió del treball, en suma, ha consistit en reunir tota la informació a l'abast, recollint dades concretes de les distintes fonts bibliogràfiques i altres recursos de tot tipus sobre el tema tractat, per així apropar-nos, no tant a l'esbrinament del tan cercat origen de les mateixes, com al coneixement del seu procés evolutiu i característiques fonamentals. En el procés d'investigació i compilació han sorgit diverses complicacions i dificultats tals com distintes maneres d'anomenar els mateixos conceptes,

opinions discordants i fins i tot contradictòries entre els autors consultats, i limitacions de formació teòrica i musical que s'han hagut de complementar per altres vies arribant a dominar-les a través de formació i estudi específic, entre d'altres.

Finalment, i fent referència al tercer objectiu, el qual perseguia emplaçar el ball geogràficament i temporalment, així com les possibles variants a partir de l'anàlisi diacrònica, donant a conèixer el fet sociocultural que les envolta i els seus valors patrimonials, s'ha anat desenvolupant a mida que s'ha descrit el funcionament formal i estructural de les mateixes en relació als costums dels pobles en temps passats i el seu estat actual passant per tot el seu procés evolutiu des de finals del segle XVIII fins a dia d'avui, incloent els períodes de major auge, els de decadència, i els de recuperació i salvaguarda. L'anàlisi històrica i l'anàlisi comparativa de les mateixes donen resposta a aquest objectiu, observant les mateixes dins l'entorn i els costums que les envolten. També es dona resposta a un dels dubtes plantejats al llarg del desenvolupament de la investigació: esbrinar la relació entre les mateixes de llevant i aquelles altres que canten i ballen les agrupacions, més lentes i amb distinta estructura, gairebé més similar a les jotes. Fins i tot aquí s'ha aconseguit una explicació raonable. És possible que la resposta fos clara des d'un principi: quan Pujol i Amades parlen de dos tipus de copeo —el vocal i el vocal-instrumental— també insinuen l'existència d'una mateixa vocal. Ells parlen de que el copeo vocal i aquesta suposada mateixa vocal eren únicament cantats, degut a la falta d'instruments i que s'acompanyaven amb picaments de mà o altres formes percutives opcionals, únicament per dur el ritme sobre el que es ballava. El que sí pareix és que les jotes i les mateixes —de la serra— tenen bastant en comú. Són molt similars i, a simple vista, l'única diferència que s'aprecia és que les mateixes són més lentes i cerimonioses que les jotes. Es pren com a referència d'aquest tipus, mateixes com *Una rosa en cada galta*, la *Mateixa des figueral* i similars. Són les que ballaven les agrupacions, de la mateixa manera que copeos del tipus del *Copeo des Pla* o el *Copeo matancer*, normalment coreografiats. Totes aquestes peces tenen partitures i són sonades i ballades per moltes de les agrupacions folklòriques. De manera paral·lela i pel que fa a les mateixes de llevant, resulta evident que no tenen res a veure amb les anteriors. Se n'ha vist la seva descripció al llarg del treball i les diferències són ben constatables, tant des del punt de vista musical com de la dansa. Si en un primer moment tingueren més elements en comú, l'evolució que han seguit els dos tipus de ball els ha fet desaparèixer,

i s'han diversificat en dos camins separats que res tenen a veure l'un amb l'altre. Aquest procés queda explicat en gran mida atenent a dos motius principals:

1. Música: les influències externes a l'illa han afectat a les distintes comarques de forma desigual. Degut a les dificultats per desplaçar-se durant els anys en què es va produir l'entrada més copiosa d'elements folklòrics a l'illa, aquests van quedar més localitzats a zones concretes i diferenciades entre sí, integrant-se amb el costumari de cada poble. El més probable és que el Pla i Tramuntana rebessin més influències de la jota aragonesa i posteriorment del bolero, i el Llevant experimentés una major influència de la part de Múrcia en la manera de sonar, com es pot observar en els exemples que s'han vist, amb característiques molt més similars. La recerca de semblances o equivalències amb altres indrets acaba de començar i encara hi queda molta feina a fer. De moment, ja es comença a localitzar, com bé s'ha dit, alguna similitud entre la manera de sonar jotes i mateixes al llevant mallorquí amb altres llocs. Potser no és ben bé el mateix, però certa influència sí que s'hi pot apreciar, almenys musicalment. Es tracta de les semblances comentades amb alguns sonadors de la província de Múrcia i València, que presenten una manera de sonar molt similar a la dels sonadors de jotes i mateixes mallorquins.

Tots aquests elements modificadors de la manera de cantar i sonar ja existent a Mallorca, incidiren en una primera disgregació musical per comarques, que s'establiren i es van afermar a les distintes localitats com a pròpies i identitàries. D'aquí que es comencés a parlar de mateixes de la serra i mateixes de llevant. És evident que hi hauria excepcions com en tot, i hi hagués també qui no creia amb aquesta diferenciació, segurament pel fet de compartir algunes lletres o melodies amb altres paratges, doncs alguns sonadors i cantadors sí que tenien possibilitats de desplaçar-se entre pobles i van poder ser testimonis, a la vegada que divulgadors, de les distintes maneres de fer de cada poble . A tot això, afegir també la diversificació quant als instruments utilitzats, que si en un principi degueren ser flabiols, tamborinos i xeremies, en algun moment va començar a canviar el grup instrumental afegint-se altres instruments per aconseguir els efectes musicals perseguits, i igualment quedant d'alguna manera fixats a les distintes zones segons els sonadors que vivien allà, degut com s'ha dit al tipus de transmissió generacional imperant que en garantia la continuïtat.

2. Ball: partint i compartint tot el que s'ha explicat quant a la música, pareix esser que el ball es desenvolupa de manera un poc més complexa. La part de la serra, possiblement més influenciable degut a la proximitat amb la península, adopta ràpidament jotes, fandangos i boleros, fent àgils incorporacions quant a les entrades de nous balls, i això és el que queda més arrelat al folklore mallorquí conegut per la gran majoria, reforçat a més a més pel fet divulgatiu posterior de les agrupacions folklòriques. La manera de ballar de braços més aixecats potser sigui posterior i estigui més associada a l'estilisme aplicat per aquestes a l'hora de fer exhibicions i participar en concursos. Per altra banda, la forma de ballar de la zona de llevant, que ha rebut menys influències conegudes, o potser d'altres localitzacions més específiques, i consta d'un tipus de transmissió bàsicament de caire generacional, presenta tot un puntejat de moment no localitzat a cap altre indret, el qual ofereix a l'espectador una percepció molt més associable a un estil de ball espontani, culturalment adherit a les tasques del camp i les seves celebracions. Per tant, es desconeix per el moment si va entrar a l'illa a la vegada que s'establí la música a la manera de sonar del llevant o simplement era anterior a i espontàniament es va adaptar a ella. Tant és així que es pot dir que les investigacions quant al ball i el seu origen es troben encara en un punt incipient tenant en compte els resultats obtinguts fins el moment doncs no s'ha trobat res similar al puntejat de les mateixes de llevant. Així i tot, es compta avui en dia amb l'ajuda de les noves tecnologies que faciliten l'intercanvi d'informació i la investigació, i contribueixen en gran mida a que els estudis progressin de forma ràpida i efectiva.

Analitzant les paraules de Pujol i Amades al *Diccionari de la Dansa*, es deixa entreveure la idea de que els copeos vocals —i unes hipotètiques mateixes vocals— derivin de les tonades catalanes de dansa¹²⁵ i possiblement fossin les danses primitives d'aquest nom, i que fossin adulterades posteriorment per la influència de la jota aragonesa en introduir-se aquesta per l'illa. No en un moviment general com el que es produí en els anys vuitanta del segle XX, sinó d'una manera molt més localitzada i aïllada que, no obstant això, finalment s'ha expandit per tota l'illa, o gran part d'ella.

Cal fer esment específic, per altra banda, al fet de que les agrupacions, encara que coneixien l'existència de les mateixes de llevant, almenys algunes d'elles, les deixaren

¹²⁵ Algunes recorden molt, tonades de ballet típicament catalanes. (Pujol i Amades, 1936, p. 324).

un poc de banda degut a la seva complexitat coreogràfica, fet que va permetre la seva conservació més lliure d'influències en aquest sentit. Així i tot, algunes sí que es varen arribar a representar als escenaris, com demostren alguns documents d'arxiu conservats a l'ARM, en el que figura la relació de les peces ballades, o els enregistraments de vídeo consultables a Google Earth, als arxius en línia de l'àrea de cultura del Gobierno de España,¹²⁶ en el que compareixen exemples de mateixes i copeos interpretats per Coros y Danzas de la Sección Femenina com: Mateixa de Binissalem (1961), Copeo matancer (Son Servera, 1972) i Mateixes i copeos (Son Servera, 1976).¹²⁷

S'ha vist que la bona conservació i manca de desvirtualització de les mateixes es deguda al conservadorisme propi de la zona de llevant, a la dificultat de comunicació amb la zona —amb el conseqüent retard en l'arribada d'innovacions o noves modes—, a la poca comunicació amb escoles i agrupacions durant molt de temps i potser, fins i tot, per una falta d'interès d'aquestes deguda a la dificultat que comportaven aquests balls, gens senzills en les seves evolucions, com s'ha pogut apreciar en l'anàlisi coreogràfica. Per altra banda, s'ha d'acceptar que la música popular està sotmesa a múltiples canvis, reelaboracions i incorporacions, originant distintes versions d'una mateixa obra. No es pot reivindicar una cultura com a pròpia sense admetre relacions i influències amb altres cultures veïnes. Ni tampoc es pot negar la influència de la cultura popular més modesta en l'alta cultura. Existeix una contínua interrelació entre ambdues que aporta riquesa en les dues direccions. El que sí queda clar és que no es pot separar la música de la societat que l'ha creada pensant que és explicable per sí mateixa. Per una part preservem els costums antics mantenint viu un fragment del passat i de la cultura popular, però cada vegada ens allunyem més dels valors i dels fets socials que en formaven part inseparable. La cultura no és estàtica, sinó dinàmica. El ball i la música han d'evolucionar per mantenir-se vius i per continuar interessant a les noves generacions, s'han d'adaptar als temps actuals, però sembla que s'haurien de posar uns límits que ens ajudin a determinar com s'ha de fer i fins a on es pot arribar en les innovacions, ja que és possible innovar sense destruir. Bàsicament perquè pot arribar un punt en què ja no tinguin res a veure.

En aquest sentit, resulta difícil destriar quina és la direcció apropiada, si espectacle o participació; nostàlgia o vivència; obres de museu o noves creacions. Són aquestes

¹²⁶ Recuperat 02 abril 2013, de <http://www.mcu.es/archivos/MC/AGA/DANZAS/Danzas.html>

¹²⁷ Signatures: 33-ARM017-0-04-14-02; 33-ARM017-01-02-15-03; 33-ARM017-01-03-15-03.

algunes dualitats en les que no tothom hi està d'acord. La música i els balls d'avui, encara que vulguem, no seran els mateixos de temps passats, doncs ja no compartim la mateixa estructura social, econòmica ni familiar, però sí que és important respectar-los i recordar-los tal com eren, distingint-los en les seves distintes etapes històriques i contemplant i respectant també les seves formes i variants. Els balls tradicionals tornen ser al carrer, i entre ells hi trobem mateixes i copeos. Tots hi podem participar. Tornen ésser vius, després d'estar dormits durant un temps en què alguns es van haver de convertir en el seus protectors perquè els veien desaparèixer. Si s'ha fet millor o pitjor avui ja no té importància. El que sí la té, és que hi ha persones que cuiden de que tota aquesta cultura no es perdi, que es conservi adequadament, que evolucioni segons les necessitats del moment i que, malgrat pareixen una minoria, no ho són. El major obstacle és que es va per separat, i la tasca i l'esforç de cada un es multiplica si no hi ha col·laboració. D'aquí la importància d'ajuntar i compartir la informació. S'ha de posar a l'abast de tothom i s'ha de deixar que corri entre els interessats, perquè seran ells qui transmetin aquest patrimoni cultural a les noves generacions. Sense la seva tasca, potser avui no sabríem ni que existiren aquests balls i aquestes músiques. Potser s'haurien perdut totalment i, no obstant això, encara els conservem, tan vius com sempre. Així que només es pot agrair l'esforç a qui en uns moments difícils feren el possible perquè tot això no es perdés.

Una tasca queda pendent, i en aquesta idea coincideix Xavier Carbonell (comunicació personal, 5 febrer 2014). Es tracta de fer un inventari de mateixes i copeos, i posteriorment analitzar-los amb la finalitat de trobar analogies que permetin crear un patró. És evident que no seria un patró únic i exclusiu, doncs s'han de contemplar variants i matisos, però sí que seria com una columna vertebral de la que potser no és convenient allunyar-se massa a l'hora de fer noves creacions. És tasca, emperò, que requereix una formació musical específica. Tot i amb això, és una proposat amb una viabilitat molt discutible que alguns autors rebutgen per la seva tendència a l'homogeneització. L'espontaneïtat de les mateixes, per posar un exemple, podria veure's afectada negativament en aquest sentit.

Altres possibles vies de conservació són:

1. Introduir la música tradicional dins el sistema educatiu en tots els seus àmbits.
2. Fomentar la protecció, investigació i divulgació del patrimoni musical tradicional.

3. Catalogar i posar en valor el material sonor, audiovisual, bibliogràfic i fotogràfic relacionat amb la música i el ball tradicional custodiat per diverses institucions, facilitant la consulta a tots els interessats.

Com diu Joana Domenge (2006), «cal ésser conscients de la dificultat de mantenir unes formes culturals que han resultat vàlides fins a la primera meitat del segle XX, perquè el context social s'ha transformat substancialment, però serem víctimes d'un greu procés d'aculturació si no fem el propòsit cabdal, per una banda, de salvar de l'oblit tots els elements que configuren la nostra cultura popular, aplegant-los i consignant-los per tal que se'n guardi el record i puguin ésser tema d'estudi; i per altra banda, de normalitzar tots aquells elements que sense perdre el seu sentit ni la seva essència tornin a ésser necessaris pel seu ús.» (pp. 42-43).

Potser una de les aportacions més satisfactòries d'aquest treball ha estat trobar la relació entre les mateixes descrites per l'Arxiduc i les de Amades i Pujol. Sempre condicionats pel que coneixem i volem veure, a vegades tanquem els ulls davant altres punts de vista i perspectives noves. Dificultós ha estat, a partir de les mateixes de llevant, i les coreografiades per les agrupacions, arribar a veure amb claredat que les mateixes abans es ballaven de distinta forma. I no pel que fa al puntejat, sinó al costumari, a la manera de ballar-les i a la seva estructura. Avui es ballen segons l'estructura que s'ha comentat durant tot el desenvolupament de la investigació, remarcada especialment dins l'apartat de l'anàlisi coreogràfica. Abans —i ja ho havien reflectit Pujol i Amades i l'Arxiduc Lluís Salvador— no funcionava així, l'estructura podia ser distinta i podia variar segons l'emplaçament geogràfic, i per això no resultaven clares ni fàcils d'entendre les seves explicacions. Les famoses dotzenes de mateixes subhastades, no eren dotze mateixes amb l'estructura actual, ni dotze estrofes de mateixa seguides. La definició ja la teníem: tres mateixes de dues estrofes cada una, en què la balladora és la mateixa, però el ballador canvia entre estrofes, seguides d'una part de copeo, format per sis estrofes de copeo seguides, que ballarà el mateix ballador —el qui ha pagat la dotzena o l'elegit per ell—. I no sols això. Encara han aparegut dues altres variants de les dotzenes com deixa veure Ramon Morey quan parla del Ball de la Festa en les memòries de recerca realitzades amb Baltasar Samper el 1926. Els podem contar ja com a dos casos de pervivència que potser caldria recuperar. Costums perduts que potser encara som a temps de recuperar. O, al menys, de ser conscients de la seva existència, i que no caiguin dins l'oblit arribant a desaparèixer, essent com són elements culturals d'identitat.

Igualment, s'ha de dir que les primeres lectures, que a vegades resulten males d'entendre o poc il·lustratives, amb freqüència aporten més informació de la que en un principi s'hi pot entreveure. És el cas, per exemple, del *Diccionari de la Dansa* de Pujol i Amades. Ja s'ha comentat com les seves definicions de mateixa i copeo ens oferien més dades de les esperades. Sí que és veritat, que no es podia prescindir de contrastar tota la informació amb altres fonts, i no és pot donar res per fet, doncs precisament és actuant d'aquesta manera que es pot arribar a algun tipus de conclusió més ferma. Així és com, fent una relectura després d'analitzar la resta de fonts, es té una visió més àmplia del contingut. En el cas de les equivalències, concretament, i després d'aquesta relectura ja més analítica investida de major informació subjacent, es pot detectar que també van tenir en compte aquest factor. Quan parlen sobre la independència rítmica que es produeix concretament en el copeo vocal-instrumental, comparen aquest element amb altres indrets peninsulars, la qual cosa encamina a tenir en compte i reflexionar sobre la possible existència d'influències externes també en les mateixes. D'aquesta manera, dir que el dubte quan a la procedència de les mateixes, es redueix bàsicament al camp de la dansa, doncs musicalment, ja s'ha vist per més d'una via que existeixen referents peninsulars. Fins i tot, pareix esser que Pujol i Amades no hi dubten ni tan sols en aquest aspecte. Potser ells disposaven d'alguna experiència personal que els feia pensar d'aquesta manera, malgrat ha resultat impossible trobar cap dada al respecte i, per tant, en aquest treball es deixa en l'aire aquesta qüestió a l'espera de trobar algun equivalent actual quan al ball en algun altre indret.

Finalment, les conclusions fonamentals d'aquest estudi atenant a l'objectiu general plantejat —posar en valor el ball com a part essencial de la cultura, conscienciant de la seva importància i valor patrimonial i contribuint de forma activa a la seva preservació i difusió— són, en definitiva, consideracions sobre quina hauria de ser la manera de conservar i transmetre aquest ball popular que, si bé no es sap molt bé d'on prové ni la seva antiguitat, sí que es sap que va arrelar de manera rotunda a l'illa, prenent en ella carta de naturalesa. Després de recollir tota la informació mostrada, queden encara molts dubtes sobre quin és l'origen d'aquest ball. Però segurament aquesta qüestió no té massa importància. El que sí la té, per les seves repercussions a curt i llarg termini és:

- La importància de la formació i la documentació, abans de realitzar qualsevol tasca divulgativa.
- La necessitat de que la tasca d'investigació sigui contínua.

- La seriositat i rigorositat quant a la investigació del ball, la música i la indumentària.
- La igualment necessària rigorositat a l'hora de fer difusió i/o espectacle local o turístic.
- La necessitat de col·laboració entre les institucions per tal de crear un centre de dades i d'orientació per a les persones que desitgin dedicar-se a la conservació del ball popular. Aquesta idea ja es va plantejar a les Primeres Jornades de Cultura Popular a les Balears. Es tractaria d'un centre de recull de treballs realitzats —ja sigui per investigadors o grups que s'hi han dedicat— posats a la disposició de futurs investigadors i amb possibilitat d'una major divulgació.
- La garantia de conservació de totes les diferències comarcals, les quals aporten major riquesa a la música i als balls, respectant-los així com són, amb els seus moviments i puntejats, però sense caure dins una uniformitat fictícia.
- La conservació de valors i tradicions deixant pas a la innovació per a mantenir el patrimoni cultural viu. Seria interessant la creació de noves lletres i músiques sense defugir del ritme clàssic i tenint en compte totes les possibilitats que ofereixen les harmonies actuals, però com a elements culturals nous, no distorsionadors dels ja existents.
- Tenir cura de que tot això es faci d'una manera seria i rigorosa.

I per concloure, seguint amb la línia del treball basada en les citacions textuais de distintes fonts, dues cites més:

Unes paraules de Baltasar Bibiloni (2001, p. 243):

La música va d'un lloc a l'altre, amb les persones.

I un desig comú amb Antoni Martorell i Miralles (Julià i Prohens, 1998, p. 14):

Tant de bo el nostre jovent, cada jorn més amant de valors autèntics i de la cultura nostrada, sàpiga descobrir tot el fulgor d'aquestes gemmes de les nostres cançons.

Adrover, M., Trujillo, C. (2010). Un poc d'història de les mateixes i els copeos. *Revista Caramella*, 22, 88-91.

Aguiló, T. (1879). Almanaque de las Islas Baleares (1866-1884). *Diario de Palma*.

Alcover, A. M., i Moll, F. (1968). *Diccionari català-valencià-balear*. 10 vols. (1939-1962). Palma: Editorial Moll.

Amades, J. (1936). *Balls Populars*. Prefaci de Joan Llongueres. Tàrraga: Esbart Català de Dansaires. Imp. F. Camps Calmet. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular.

Amades, J. (1989). *Costumari Català. El curs de l'any*. (3a ed). 5 vols. Barcelona: Salvat Editores.

Artigues, A. (1981). Del ball de bot al ball d'aferrat. Esbós per a un estudi de cultura popular i poder . *Revista Maina*, 4. 59-60. Recuperat 04 juliol 2014, de <http://www.raco.cat/index.php/maina/article/viewFile/104703/148422>

Artigues, A. (1982). *Festa, balls, músiques*. Cent anys d'història de les Balears. Navarra: Salvat editores.

Artigues, A. (1982). *Xeremiers: manual de xeremies, flabiol i tamborí*. Palma: Edicions Cort.

Ayats, J. (2010). *La vida a pagès. El món perdut de les massies i les possessions de Catalunya i le Balears. L'Estudi de la Masia catalana*. Coord. i edició: Josep Font i Montserrat Solà. Barcelona: Editorial La Magrana.

Barceló, P. (2004). *Encerts i desencerts d'un poble de Tramuntana. Puigpunyent, poble i parròquia*. Ajuntament de Puigpunyent i Consell Insular de Mallorca.

Benito, R. (2016). *Guía para elaborar citas bibliográficas en formato APA: basada en la 6ª edición del Publication Manual of the American Psychological Association*. Vic: Universidad de Vic – Universidad Central de Cataluña. Recuperat de https://www.uvic.cat/sites/default/files/altres_a2016_guia_elaborar_citas.pdf

Bernat, G. A. (1993). El ball popular als segles XIX i XX. *Papers de Sa Torre. Aplecs de cultura i ciències socials*, 31. Escola Municipal de Mallorca. Ajuntament de Manacor.

- Bernat, G. A. (1993). Evolució del ball popular a Mallorca. Dins *I Jornades de cultura popular a les Balears: 9 i 10 de Gener de 1993* (pp. 123-136). Ajuntament de Muro.
- Bibiloni, A. (2010). Els balls populars a Mallorca: Una evolució insòlita a la Mediterrània. *Revista Caramella*, 22, 84-87.
- Bibiloni, A., Carbonell, X., Deyá, M. J., Strumia, V, Vallcaneras, F. (2009). *La contradansa a Mallorca. Projecte de recerca i de recuperació*. Dirigit per Frontera, G. i presentat per Serra, S. Palma: Escola de Música i Danses de Mallorca. Institut d'Estudis Baleàrics. Gràfiques Rubines.
- Bibiloni, B. (2001). *Pòrtula*, 243. Recuperat 12 setembre 2012, de <http://www.portula.net/2001/243/24315.html>
- Bota, M. (1978). *Leyendas y tradiciones de Pollença* (2a ed.). Palma: Ediciones Cort.
- Bover, J., Parets, J. (1996). Música impresa. Bibliografia de la música impresa de compositors balears, de tema balear o editada a les Balears. s. XVI è. *Baleàrica*, 2.
- Buades, J. M. (2007). *Cronologia de la cultura a Mallorca durant el franquisme (1939-1975)*.
- Cabanyes, J. A. (1970). *Notas y observaciones hechas en mi viaje y permanencia en Mallorca*. Introducció i comentaris de Rius i Vila, Joan. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Canyelles, E., Domenge, J., i Grimalt, M. A. (1993). Aproximació als balls tradicionals de la comarca de Llevant. Dins *I Jornades de cultura popular a les Balears: 1993* (pp. 171-182). Ajuntament de Muro.
- Canyelles, E., Crespí, F. (2001). La música popular a Mallorca. Dins *Història de la música catalana, valenciana i balear. Música popular i tradicional*. (vol. VI, pp. 207-227). Barcelona: Edicions 62.
- Capmany, A. (1978-1981). *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes. Pròleg de Maria Aurèlia Capmany*. (2a ed.). Barcelona: Editorial Laia.
- Carbonell, X. (1990). Balls i danses populars i tradicionals als arxius mallorquins. *Panorama Musical: Informatiu/Divulgatiu del fet musical a les Balears, 1-2*. 8-11. Palma.
- Carbonell, X. (2004). *La imatge de la música a les Illes Balears*. Palma: J. J. de Olañeta Editor.

- Carbonell, X. (2006). Antiguos bailes y danzas medievales en la Isla de Mallorca. Una aproximación desde la documentación escrita e Iconográfica. *Narria. Estudios de Artes y Costumbres Populares*, 113, 114, 115, 116. 61-70. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado 02 junio 2017 de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8698/46400_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Castro, M., Serrano, J., i Plaza, L. (1995). *Les danses rituals de Mallorca*. Palma: Imp. Politècnica. Govern Balear. Conselleria de Cultura, Educació i Esports.
- Coll, B. (1971). *Folklore de Lluçmajor: rondalles, feines, costums, festes*. Il·lustracions de F. Salvà de S'Allapassa. Lluçmajor: Imp. Moderna.
- Colom, M. (1953). *Mallorca, sus danzas y canciones. Chansons et danses typiques de Majorque*. Palma: Imp. Mossèn Alcover.
- Coromines, J. (1980-1991). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial.
- Cortada, J. (2008). *Viaje a la Isla de Mallorca en el estío de 1845*. Estudio introductorio de Albert Ghanime. Mallorca: Miquel Font Editor.
- Costa, C. (Coord.) (2001). Aires de PAGESIA 1976-2001. Dins *IX Trobada de Documentalistes Musicals*. Mallorca: Documenta Balear.
- Crivillé, J. (1980). *Una encuesta etnomusicológica a las islas Pitiusas: Ibiza y Formentera*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Crivillé, J. (1983). *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música. Alianza Editorial.
- CSIC. Fons de Música Tradicional. Institució Milà i Fontanals. Barcelona. Recuperat 18 març 2017 de <http://musicatradicional.eu/ca/home>
- D.D.A.A. (1989). I Trobada de documentalistes musicals a les Balears. *Panorama Musical. Informatiu/Divulgatiu del fet musical a les Balears*, 0. 2-5. Palma.
- Darío, R. (1917). *Danzas Gymnesianas*. (pp. 205-210). Recuperat 21 juny 2013, de http://www.archive.org/stream/obrascompletaspr11daruoft/obrascompletaspr11daruoft_djvu.txt

De Hoyos, L., De Hoyos, N. (1985). *Manual de folklore : la vida popular tradicional en España*. Madrid: Ediciones Istmo.

De Juan, J. (1960). *Las canciones del pueblo español*. Unión Musical Española. Recuperat 15 juliol 2013, de http://www.xtec.cat/monografics/rtee/europa/122es/analisi_eng.htm

Domènech, F. X. (1990). *Història i Manual per Aprendre els Balls Mallorquins*. Quaderns d'educació d'adults i participació ciutadana. Palma: Ajuntament de Palma.

Domènech, F. X. (1990). La mateixa. Dansa de finals de l'Edat Mitjana. *El Mirall*, 34. 82-84.

Domenge, J. (2003). El revetler, una veu apagada. Tomeu Fons i Miquel, el darrer revetler de Manacor. Dins *IV Jornades d'Estudis locals de Manacor: Tradició i Modernitat (s.XVI - s. XX): 2003* (pp. 117-122). Ajuntament de Manacor. Recuperat 20 juliol 2017, de http://www.manacor.org/wms/ofo/imgdb//archivo_adj232613.pdf

Domenge, J. (Coord.). (2006). El Patrimoni Musical (I). Curs de Cultura Popular i Tradicional. *Papers de sa Torre. Aplecs de Cultura i Ciències Socials*, 64. Escola Municipal de Mallorca. Ajuntament de Manacor.

Duran, B. (2003). Antoni Noguera: una mirada sobre el seu treball més de cent anys després. Dins *IV Jornades d'Estudis locals de Manacor: Tradició i Modernitat (s. XVI - s. XX): 2003* (pp. 91-105). Ajuntament de Manacor. Recuperat 30 març 2018, de http://www.manacor.org/wms/ofo/imgdb//archivo_adj232611.pdf

Duran, D. (1989). *Roda de folklore pagès: màgia, jocs i festes de Son Macià*. Manacor: Ajuntament de Manacor.

Encinas, J. A. (1991). *Pollença. Imatges d'ahir 3*. Palma: Miquel Font Editor.

Ensenyat, B. (1975). *Folklore de Mallorca. Danzas, música, ritos y costumbres*. Palma: Escuela de Música y Danzas de Mallorca.

Estarellas, Andreu (1985). *L'Essència de Mallorca. Recull de costums i tonades. 1949*. Palma: Caixa de Balears «Sa Nostra».

Ferrer, A. (1927). Els balls populars de Balears. *Tresor dels avis. Revista d'etnografia, mitologia i folklore de Catalunya i Balears*, 6. Artà: Tip. cat. de Ferrer, A.

Ferrer, A. (1965). *Folklore Balear*. Palma: Ediciones Cort.

- Forteza, M. (1998). *Del meu temps*. Biblioteca Marian Aguiló, 27. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Galmés, A. (1950). *Mallorca, Menorca, Ibiza. Folklore: danzas, costumbres, canciones*. Ayuntamiento de Mallorca.
- Galmés, A. (1951). *Danzas típicas de Mallorca = Danses típiques de Majorque / armonizadas y arregladas para canto y piano y piano solo por Lorenzo Morey*. Comentadas y explicadas por Antonio Galmés Riera. Inca: Gráficas García.
- Galmés, A. (1982). *Cultura Popular Mallorquina. Aplec de Pautes*. Palma: Caixa de Balears «Sa Nostra».
- Galmés, S. (1949). *Flor de card: contarella, 1891-1899*. (2a ed.). Biblioteca Les Illes d'Or, 36. Palma: Editorial Moll.
- Garrido, M. (1998). Una tarde de espera en Mallorca. (Apunte, Enero 1977). *Revista de Folklore*, 215. Fundación Joaquín Díaz. Tomo 18b. Recuperat 15 abril 2016, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-tarde-de-espera-en-mallorca-apunte-enero-1977/html/>
- Garritch, M. (1999). *Manual de descripció coreogràfica de dansa tradicional*. Col·lecció: Eines de Cultura Popular, 4. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Gelabert, Ll. (2014). Ideario y aportaciones metodológicas de Baltasar Bibiloni a la enseñanza musical en las Islas Baleares. *Foro de Educación*, 12 (17), pp. 147-163. doi: <http://dx.doi.org/10.14516/fde.2014.012.017.007>
- Gili, A. (1995). *Aportació al cançoner popular de Mallorca. Tom II. Animals, arts i oficis, astres i temps, camperoles, casa i vestit, danses, endevinalles i humorístiques i satíriques*. Pròleg de Joan Miralles i Montserrat. Palma: Editorial El Tall.
- Gili, A. (1997). *Aportació al cançoner popular de Mallorca. Tom IV. Glosades, codolades i romancer*. Pròleg de Jossep Massot i Muntaner. Palma: Editorial El Tall.
- Ginard, R. (1981). *El Cançoner popular de Mallorca*. Biblioteca «Les Illes d'Or». 10 vols. Palma: Editorial Moll.

Grasset de Saint-Sauveur, A. (2003). *Viatge a les Illes Balears I Pitiüses*. (2a ed.). Col·lecció: Llibres de viatges. Traducció i presentació: Aguiló Llofriu, Agustí Josep. Palma: Leonard Muntaner.

Grimalt, M. A. (1990). Els balls tradicionals a la comarca de Llevant. *Revista Lluç. Revista de cultura i d'idees*, 759.

Habsburg-Lorena, L. S. (1871). *Die Balearen. In Wort und Bild geschildert*. Leipzig. Brockhaus, 7 vols. Traducció castellana (1982-1993). *Las Baleares por la palabra y el grabado*. Palma: Caja de Ahorros de Baleares "Sa Nostra". 10 vols.

Jasso, V., Torrens, C. (1998). *L'entorn natural i el medi cultural a les rondalles mallorquines: recull de material lingüístic popular relatiu a l'entorn natural mallorquí i al medi*. Palma: Editorial Moll.

Julià, M. (1998). *Cançoner Tradicional de Mallorca*. Amb pròleg I de Baltasar Bibiloni i Pròleg II de Antoni Martorell i Miralles. Col·lecció: Menjavers, 25. Palma: Edicions Documenta Balear.

Julià, M. (2008). *El vestit de pagès a Mallorca*. (2a ed.). Institut d'Estudis Baleàrics. Col·lecció: L'Esparrall, 6. Felanitx: Editorial El Far.

Laborde, A. (1975). *Viatge Pintoresc i Històric. El País Valencià i les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions L'Abadia de Montserrat.

Lladó, C., Bezares, M. (1990). Entrevista a Guillem Bernat, de l'Agrupació de Ball Aires Solleric. *Revista Lluç. Revista de cultura i d'idees*, 759, 29-30.

Lladó, M. (2006). Cultura per a minories. Dins Domenge, J. (Coord.). (2006). El Patrimoni Musical (I). Curs de Cultura Popular i Tradicional. *Papers de sa Torre. Aplecs de Cultura i Ciències Socials*, 64. Escola Municipal de Mallorquí. Ajuntament de Manacor.

Lomax, A. (1952). *The Balearic Islands*. Enregistrament sonor. Editor: Manel Frau. Lletres, transcripcions, introducció i notes: Manel Frau. Recuperat 07 juny 2013, de http://www.culturalequity.org/pubs/ce_pubs_cds_spanishrecordings.php

Mapasonor. Projecte oïdes mediterrànies. (2011). *Una persona amb un sac penjant. Viatge musical per les illes mediterrànies (Creta, Sicília i Balears)*. (pp. 51-77). Els llibres de Caramella (1). Caramella. Revista de música i cultura popular. (inclou DVD). Recuperat 15 setembre 2016, de

http://mapasonor.com/mapasonor/Inici_files/Una%20persona%20amb%20un%20sac%20penjant.pdf.

Martorell, A. (1998). *Dances populars de les Illes Balears: Recull selectiu de les danses populars més generalitzades a les Illes Balears en versió per a piano*. València: Editorial Piles.

Martorell, A. (1998). La dansa popular balear contemporània, rebrot de l'art forà peninsular. Dins *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 54, 219-230. Recuperat 10 juny 2014, de http://ibdigital.uib.es/gretona/collect/bsal/index/assoc/BSAL_199/8_Tom_54.dir/BSAL_1998_Tom_54.pdf

Martorell, A. (2008). *Des del meu balcó, bastint la nostra identitat: estudis, assaigs, parlaments, escrits conjunturals*. Pròleg de Baltasar Bibiloni. Palma: Universitat de les Illes Balears.

Massot i Muntaner, J. (2003). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Publicacions de d'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, J. (1999). *Semblances i Comentaris*. Biblioteca Serra d'Or, 230. Barcelona: Publicacions de d'Abadia de Montserrat.

Massot i Planes, J. (1984). *Cançoner musical de Mallorca*. Edició a cura de Baltasar Bibiloni i Llabrés i de Josep Massot i Muntaner. Palma: Edicions de la Caixa de Balears «Sa Nostra».

Mayol, A., Rotger, J., Vallcaneras, F. (2004). Antropologia de la festa i la música a Alcúdia a la baixa edat mitjana. Dins *III Jornades d'Estudis Locals*. Alcúdia.

Miralles, J. (1973). *Un poble, un temps. Testimonis orals de Montuïri*. Col·lecció: Turmeda. Palma: J. Mascaró i Passarius.

Mójer, J. (1988). *Cançons populars mallorquines*. Arreplegades per Joan Mòjer i Noguera; classificades i ordenades per Sebastià Cardell i Tomàs. Lluçmajor.

Morales, E. (2003). La etnomusicologia, definició y objeto de estudio. *Gaceta Universitaria*, 14.

Morey, J., Artigues, A., Caballé, I., Company, J., i Ibern, P. M. (1989). *Repertori i construcció dels instruments de la colla de xeremiers catalans a Mallorca*. Universitat de les Illes Balears.

Morey, L., Galmés, A. (1951). *Danzas típicas de Mallorca*. Armonizadas y arregladas para canto y piano y piano solo por Lorenzo Morey; comentadas y explicadas por Antonio Galmés Riera. Inca: Talleres gráficos Durán.

Mulet, A. (1943). *Mallorca*. Palma: Fomento del Turismo.

Mulet, A. (1953). *Mallorca. El Parado de Valldemosa. Antecedentes y desenvolvimiento en el baile popular*. Inca: Imprenta Durán.

Mulet, A. (1956). *Breve reseña de los principales bailes al estilo del país*. Palma.

Mulet, A. (1956). *Cuartillas humildes de Turismo y Folklore*. Palma: Imprenta Mossèn Alcover.

Mulet, A. (1956). *El Baile Popular en Mallorca*. Palma: Imprenta Mossèn Alcover.

Noguera, A. (1993). Memòria sobre los cantos, bailes i tocatas populares de la isla de Mallorca. *BSAL*. Recuperat 10 juny 2014, de http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/bsal/index/assoc/BSAL_189/3_1894_T.dir/BSAL_1893_1894_Tom_05.pdf

Noguera, A. (2005). *Estudis sobre música tradicional de Mallorca*. Edició facsímil de Memòria sobre los cantos, bailes i tocatas populares de la isla de Mallorca. Palma: Conservatori Superior de Música de les Illes Balears.

Oliver, B. (1980). La música popular a Mallorca. *Revista Maina*, 6. 21-24. Recuperat 30 juny 2018, de <https://www.raco.cat/index.php/maina/article/viewFile/104454/148463>

Pagenstecher, H.A. (1989). *La isla de Mallorca. Reseña de un viaje*. Edició facsímil. Palma: El Drac Editorial.

Pajares, R. L. (2014). *Historia de la música para conservatorios*. Madrid: Editorial Visión Libros. Recuperat 25 maig 2018, de <https://books.google.es/books?id=7vnWopjZXNsC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=tactus+inaequalis&source=bl&ots=wPY83qnpho&sig=ybZieTIsITKOMiswgOhVxBEgio4&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj0koiuwqHbAhUFlxQKHRsXBsoQ6AEwCHoECAMQAAQ#v=onepage&q=tactus%20inaequalis&f=false>

- Parets, J. (1993). Bibliografia musical impresa de les danses i els balls populars de Mallorca. Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca. Dins *I Jornades de Cultura Popular a les Balears: 9 i 10 de Gener de 1993* (pp. 51-63). Ajuntament de Muro.
- Parets, J. (1998). El músic Gabriel Piña i Molina. (Ciutat de Mallorca 1903-Marratxí 1960). Catàleg de la seva obra i bibliografia. Dins *II Jornades d'Estudis Locals de Marratxí: 19 d'abril de 1997*. (pp. 237-240). Ajuntament de Marratxí.
- Pedrell, F. (1922). *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vols. Barcelona: Casa Edit. Boileau.
- Pedrell, F. (1992). *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países* (4a ed.). Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Pizà, A. (ed.) (2006). Alan Lomax. Mirades. Miradas. Glances. Músics i gent de Mallorca, Eivissa i Formentera. Barcelona: Fundació «Sa Nostra».
- Pol, A. (s.d.). *Folklore musical mallorquí. Colección de Canciones Populares de Mallorca. Para Canto y Piano*. Premiades per «l'Orfeó Català» el 1917 i per el «Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes» el 1925. A. Pol (Un Conrador). (vol. I). Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau.
- Pol, A. (s.d.). *Folklore musical mallorquí. Colección de Bailes Típicos de Mallorca. Para Piano. Mateixa, Cossies, Copeos, Boleras, Boleros*. A. Pol (Un Conrador). (tomo II). Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau.
- Pons, D. (2005). Els deu primers anys d'Al-Mayurqa. Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes.
- Pons, J. (1921). *La llar dels avis: Novel·la de costums mallorquines*. Sóller: Impremta de Marqués i Mayol.
- Pont, A. J. (1993). Tonades i balls mallorquins. *Miscel·lània Balear 1929-32, 1*. 399-400. Palma.
- Pujol, F., Amades, J. (1936). *Diccionari de la dansa, els entremesos, i els instruments de música i sonadors*. Cançoner Popular de Catalunya. (vol. I). Dansa. Barcelona.: Institut d'Estudis Catalans.

Pujol, M. (1992). *Mateixes. Ball de Pagès*. (inèdit). (Dipòsit legal 492-1992). (Registre n° PM 364-2012).

Riera, A. (1988). *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

Riera, A. (2012, gener 08). Amb Sant Antoni, si no ets de caramutxa t'has d'emocionar. [Entrada blog *L'estenedor*]. Recuperat 23 maig 2013, de <http://antoniriera.wordpress.com/2012/01/08/amb-sant-antoni-si-no-ets-de-caramutxa-thas-democionar/>

Roig, A. (1993). Evolució necessària. Dins *I Jornades de cultura popular a les Balears: 9 i 10 de Gener de 1993* (pp. 46-47). Ajuntament de Muro.

Rosselló, R. , Parets, J. (2003). *Notes per a la Història de la Música a Mallorca*. Sineu: Centre de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca.

Rubí, A. (2001). *En aquell temps... La Vila Abans de 1925 (I)*. Ajuntament de Santa Margalida.

Rullan, J. (1876). *Historia de Sóller, en sus relaciones con la General de Mallorca*. (vol. I). Palma: Felipe Guasp.

Rusiñol, S. (1944). *La Illa de la Calma*. Barcelona: Bibl. Selecta.

Sachs, Curt. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Samper, B. (1929). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. (vol. III). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B. (1996). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. (vol. VI). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B. (1997). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. (vol. VII). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B. (1998). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials.* (vol. VIII). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B. (2000). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials.* (vol. X). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B. (2003). Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials.* (vol. XIII). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, B., Massot, J. (1994). *Estudis sobre la cançó popular.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Sand, G. (2011). *Un invierno en Mallorca.* (10a ed.). Classic Collection Carolina. Muro: Editorial PIC manus dos.

Thomàs, J. M., Parets, J. (1981). Breu historia Musical de les Illes Balears. *Revista Maina*, 4, 32-39. Recuperat 05 maig 2013, de http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CCwQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FMaina%2Farticle%2Fdownload%2F104695%2F148414&ei=TkSXU-tF-TK0QWSwoDYDQ&usg=AFQjCNG7uJR6ew6BKN_390jd8XiQze_0-Q&bvm=bv.68693194,d.d2k

Toll, CH., Fiol, J.M. (1876). *Les Illes Balears.* Col·lecció: Llibres de Viatges. Palma: Editor Leonard Muntaner.

Vallcaneras, F. (1996). Les lletres de ball de bot a Mallorca. (pp. 191-198). Document font: Festes de Sant Jaume. Santanyí.

Vargas, J. (1983). *Descripción de las Islas Pithiusas y Baleares.* Pròleg de Isabel Moll Blanes. Colecció: Viajeros y Filósofos. Barcelona: José J. de Olañeta.

Vuillier, G. (1893). *Les illes oblidades. Viatge a les Balears.* (2a ed.). Col·lecció: Els treballs i els dies, 10. Palma: Editorial Moll.

10 ANNEXES

Es presenten com annexes la glosa completa datada a l'any 1706 i publicada a L'Almanaque de las Islas Baleares el 1879 i primera constància publicada del ball de mateixes; les tres mateixes recollides per Antoni Nogera; una relació de grups i agrupacions folklòriques classificada per comarques, i el qüestionari utilitzat per dur a terme les entrevistes personals.

10.1 GLOSA COMPLETA 1706.



Res l'atura, res l'espanta
 l'edat no li fa res:
 Coratge es desitj li dona
 Y s'esperansa l'empeny.
 Esperansa, ¿qué t'has feta?
 ¿Ahont se troban es plers
 Qu'ab dolsa veu de sirena
 Tantas voltas has promes?
 ¿Ahont son aquells celatges
 Color de rosa y vermeys
 Cuand sa nit se'n es venguda
 Senza lluna y senza estels?
 Alegre's estol s'en munta,
 Jo m'en devall tot solot.
 ¡Qu' es de trista sa baixada!
 Y es baixar no té remey!
 D' aquellas riayas s'oco
 De tant en tant me sorprend:
 ¿Es de llantina o's d'enveja
 S' impresió que m' adigeix?
 ¡Cap avall qu'es fa de via!
 Un fa via y no s'en teu,
 Maldament no vulga corre,
 Maldament es pens rosseg.
 Perspectives deliciosas
 D' aquí ahont som ja no veig,
 Y es meus ulls me llagrimejjan,
 Y es pesar non còr estreny.
 S'ardor de cuand jo pujava,
 ¿Ahont es ara, ahont es?
 Es cansament que m' agrassa
 Ja no'm deixa trencá alé.
 M' asseuré en aquella pedra,
 Just baix d' es fuyatge sech
 D' aquell abre qu' a sa sóca
 My té clavada una creu.

Z. A.

CONVERSACIÓ DE DOS COTXERS,

RAPHEL Y BERNAT (1).

BERNAT. ¿Qué son tantas coalcadas,
 Raphel, y tantas cançons?
 RAPHEL. Bernat, axò son mossos
 Que fan festes dosusadas.
 BERNAT. Digués, Raphel, qu' es estat
 Que t' escoltaré una hora,
 Que jo som estat afora
 El temps qu' axò ha mudat.
 RAPHEL. El compte de Zavallá
 S'en vingué amb navis y carcassas,
 Y Mallorca s' entregá.
 ¿Tú qué veus de sas arassas?
 No's vollián entregar:
 A un d' ells el varen matar
 Per ser cap de Bolífers (**).

(1) Con el mismo propósito con que insertamos, entre las poesías de nuestro ALMAYOR de 1877, una referente á sucesos ocurridos durante la Guerra de sucesión, publicamos ésta, igualmente inédita, no por su valor literario sino como documento histórico, que da una idea de las encontradas opiniones políticas que predominaban en las diversas clases de nuestra sociedad, y del tono y lenguaje en que se expresaba la masa popular, movida por la pasión de partido. La fecha de esta composición es probable que sea de fines del año 1706.

(**) Refiérese á D. Gabriel de Itega y Sautaelia, del hábito de Santiago, y capitán de una compañía de caballos, levantada y mantenida á su costa para defender los derechos de Felipe V á la corona de España. Murio el 27 de Setiembre de 1706 á consecuencia de las heridas recibidas en una refriega entre los partidarios de uno y otro bando.

Jo mirava tal paper
Y veyá gent qui corria,
Tot hom en gran alegria:
Visca el Rey Carlos tercer.
Si haguessas vist botiflers
Anar tots á tan mayons,
A uns los cayan es calsons;
Y estos oran cavalliers.
Sabian de las entranyas
Els vourels tots
Y estavan tan estorats
Com es gat d' en para cañas.
Tots aquells cavalls sens daný,
De color verd y verney,
De prompte sens mes remey
Acabaren es mitj any.
Els corrian aviat,
No reparavan en robo,
Tots se posaren á cobro,
Es joch anava envidat.
Antes tenian grans dents
De matar y d' investir,
Y los varen enllestar
Qu' es tancaren dins convents.
Va ser un gran alborot
De la gent pobre y llana,
Pensavan haver fet dama
Y se quedaren burot.
Que se rasquen, deyan ányes,
Coalcant per aquí en sella,
Ara els han dada camella
Des clotell fins á sas ancas.
Ramon, es joch no t' ha tret,
Rasquei axi com porás,
Fill, germá y tí et perdrás
Perqu' es fas está ja fet.

Digues Ramon, com te va,
Poset sa ma en es clotell,
Que Carlos ha pres l'rivissa
Y també tot es castell.
Diguesme si vols, Raphel,
El temps qu' umpliré sa pipa,
¿Qui de botifler se pica?
Axí Deu te don el cel.
¿Vols sebre com es es joch
Bernad d' algunas casas?
Botiflers son los mes asos,
Escoltem y sèu un poch.
Un Minim que es el mes docto,
Encontrá cert cavaller,
Un temps feya gran paper,
Pero ara li dol sa ciósca.
Ha deixada la mamolla
De Mallorca qu' es sa mare:
Per cert si era vin son pare
Seria seu son Torrella.
Lo qu' els altres han guañat
Ab un instant ha perdut;
Be pot ser que sia agrut,
Pero mal jeu en gelat.
Molt poch temps ha fet paper
Y ha mostrada sa flassa,
Y ara que l' ha fet d' ostrassa,
¿Com te trobas, botifler?
A Mallorca estavas tich
Y t' en vas á France ab ellis:
¿Qué vas á aportar sa lley,
O per dir *hivach*, *hivach*?
Han ballada una meteixa
Molts de botiflers est any,
Y porque no 'ls fassan daný
Han donada molta xexa.

BERNAT.

RAPIEL.

No crec que los fassa tort
En lo qu'et vull advertir,
Segons he sentit à dir
Es sa xexa y es es port.

Un gran Canonge tenim
Que está molt engavatxat
Als ven.....
Y deixa.....

Cert qu' es una cosa trista
Als Herodes imitar,
Voler ab traició llevar

Es cap à un altre Batista.
De frares jo 'n coneguí
Un ase qui s' amaga,
Fora porta s' en anà,
Aquest es un mallorquí.

Deya molts gran desatinos
Que jo callarlos no pug
.....

Conversant ab l'eatinos.
Jo no sé com ni só cuando
El francés acabarà,
Millor en discorreirà
El gran teyoleg Ferrando.
Alguns dels frares en fin
Van perduts y desterrats,
A Menorca n' han passats,
Ja vindrà su sant Martin.

Las Monjas en general
De Carlos son defensoras;
Totas son emperadoras,
Sols un convent no vol tal.

Dexen ho anar, no las contas
Qu' es una gent desditxada,
De mala llet enconada,
¿No veus que son unas tontas?

BERNAT.

Diguesme Raphel si 't plau,
Conteu tot axi com passa,
¿Qu' es estada aquesta trassa
De embarcarse l'on Pau?

RAPIEL.

Tú m' obligas que no pug
Deixar de dirtho, Bernat;
Ha perdut de cap à cap
La mercancia y es suel.

Jo m' espant com ell es viu
En tantas embusterias;
Ell deu més, si t' u sabias,
Que sant Pera y sant Felju.

Dèlmes y carnercias,
An el quint y an el sagell,
Cregasme qu' es un bordell
Las suas trapasserias.

BERNAT.

Tú contas gran alabansas
Raphel, de tal cavaller.

RAPIEL.

Bernat, pron tindran que fer
Pagar per ell sas flansas.
Ell ja ha acabat del tot
El seu embusterejar,
També va fer embarcar.
Aquest asa son nebot.

Aquell nebot de Don Pau,
Fill d' en Ramon de sa paya,
Ab tota aquella canaya
Mal bé s' farà si à Deu plau.

Un gròs n' havia deixat
Qui te cura de belitre,
¿Sabs que feu? un desbarat,
Enviava un saix en mitra.

Ja m' ho havian contat
Y jo no 'u volia creure,
Que Mallorca hagués de veure
Passar un asa mitrat.

Uns metjas, alguns notaris,
Qui recepien girapiga,
Ab un missèr feren lliga,
Y també dos potecaris.

Un *recipe* ordenaren
Ab un *dispone* molt bò,
Y ab aquell quid pro quo
Els reyalots los volaren.

Jo no staria aturat
De contarten dia y nit:

¿Com t'agrada aquest frit?
¿Sabias axó, Bernat?

He fetas ja prou passadas,
Ja 'm som desengavatxat,
Altres molt bé eu han glosat,
Axó está fet y mans dadas.

Visca el Rey Carlos por Dios,
Visca molt jo torn á dir:
Si veim la Reina parir,
Preg á Deu qu' en fassa dos.

Bernat, jo acab ab un mot,
Vingan á España infants,
Voldria qu' en tingués tants
Com nasqueron á Jacob.

32/68

Epitafios.

Si has de volver ogaño á las andadas,
No redimas doncellas prisioneras,
Que hoy piden cautiverio las solteras,
Y un poco más de holgura las casadas.

Da, en vez de repulir dueñas barbadas,
A niñas *esprit-fort* barbas guerreras,
Y llena de españoles las galeras,
En vez de libertarlos á lanzadas.

Hoy todos quieren insula: ruines
Todos, dando el honor por el puchero,
A Tirteafuercas temen, no á Melines.

Vuelve: te aplaude el siglo; mas infiero
Que habréis de ser, trocando los rocines,
Tú, el Sancho Panza; y Sancho, el caballero.

JUAN ALCOVER.

EPITAFIOS.

Hé aquí la tumba fría
Del procurador Barranco.
De una mano carecía,
Pero, lector, no era manco.

Aquí está el *beyo* Rufino,
Que era más alto que un pino.

Aquí un tuno está encerrado,
Si es que ya no se ha escapado. L. C.

10.2 MATEIXES D'ANTONI NOGUERA.

Per la seva importància com a primeres mateixes que es troben documentades, s'agreguen a continuació les tres mateixes d'Antoni Noguera, amb comentaris de Francesc Huguet sobre la seva continuïtat.

NOGUERA, 60

Mateixa I (1908) NOGUERA-MEM 60

No ens consta que aquesta mateixa hagi perviscut.» (Huguet, F., 2007, p. 63).

MATEIXAS

I.

II.

NOGUERA, 60-61

Mateixa II (1908) NOGUERA-MEM 60

Contrasta amb força la gran continuïtat que ha tengut aquesta mateixa, recollida ja per Massot amb els noms de Jota Mallorquina i Jota de les xeremies, amb la tercera part que li és característica, i passa a ser la Mateixa de... (nom del poble en qüestió) i arriba a l'actualitat amb quasi absoluta fidelitat.

Mateixa II

BM_019_g_01

The image shows a musical score for 'Mateixa II' in 3/8 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a double bar line and the number '11.'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating ornaments or specific articulation. The second staff continues the melody. The third staff has a bracketed section above it with the number '1'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with the word 'etc.'.

Fragment: MATEIXA II DE NOGUERA

XII.- “Ses Jòies”

27

(Petit Suite)

Allegro vivace $\text{♩} = 60$

(Xic-xia)

pppp

schersando

pppp

(Rennu)

This system shows the beginning of the piece. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamic is 'pppp'. The mood is 'schersando'. There is a performance instruction '(Rennu)' in the left hand.

A (Campanas)

V (Tamborino) V

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. There are performance instructions 'A (Campanas)' and 'V (Tamborino) V'.

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

NOGUERA, 61

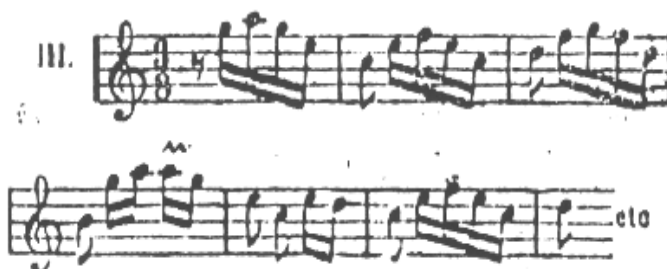
Mateixa III (1908) NOGUERA-MEM-61

Només s'ha trobat continuïtat a aquest document a AMADES II 947, recollida per Antoni Pont i Llodrà, molt proper a Noguera, amb títol de Mateixa de Pollensa. Creiem que es tracta d'una única font: podem observar com hi ha la mateixa nota ornamentada al quart compàs, però manté rompuda la cadència.

No s'ha pogut constatar cap coincidència melòdica amb altres peces del repertori. (Huguet, F., p. 63).

Mateixa III

BM_020_g_01



Antoni Noguera MEMORIA..., p. 61

10.3 RELACIÓ DE MATEIXES.

Relació de mateixes amb informació concreta sobre la font on es poden trobar citades o transcrites:

Mateixes (Tramuntana i Pla):

0001-Ball de la darrera mateixa per a completar la dotzena¹²⁸

0002-mateixa¹²⁹

0003-mateixa¹³⁰

0004-Mateixe-Copeo¹³¹

0005-Mateixa amorosa. (Aires vilafranquins)¹³²

0006-Mateixa antiga (Aires vilafranquins)

0007-Mateixa bunyolina¹³³

0008-Mateixa d'Alaró¹³⁴

0009-Mateixa de Can Mulet (Aires Mallorquins)

0010-Mateixa de na Maria¹³⁵

0011-Mateixa Catalina amor primera¹³⁶

0012-Mateixa de collir olives o bunyolina¹³⁷

¹²⁸Citada a: Parets, J. (1993, p. 52). *Bibliografia musical impresa de les danses i els balls populars de Mallorca*. Centre de Recerca i Documentació Històrico-Musical de Mallorca, per Amades, J.

¹²⁹ Parets, J. (1993, p. 53). Cerdà, B.

¹³⁰ Parets, J. (1993, p. 57). Vallcaneras, F.

¹³¹ Parets, J. (1993, p. 53). Colom, M.

¹³² Parets, J. (1993, p. 53). Calatayud, B. I també a Artigues, A. (1982, p. 124). Aquest diu que també rep els noms de Jota amorosa i Mateixa falaguera.

¹³³ Transcrita a: Julià, M. (1998). *Cançoners Tradicional de Mallorca*. (pp. 104-105).

¹³⁴ Parets, J. (1993, p. 52). Amades, J.

¹³⁵ Parets, J. (1993, p. 53) per Colom, M.

¹³⁶ Antoni Galmés diu sobre ella que més bé sembla una jota pels seus moviments alegres i en especial pels estrivillos. Ensenyat, B. (1975, p.132)..

¹³⁷ Transcrita a: Estarellas, A. (1985, p. 154).

- 0013-Mateixa de la pagesia (Aires Mallorquins)
- 0014-Mateixa de l'hermosa pagesa¹³⁸
- 0015-Mateixa de llevant
- 0016-Mateixa de Marratxí¹³⁹
- 0017-Mateixa de Pollença¹⁴⁰
- 0018-Mateixa de Porreres¹⁴¹
- 0019-Mateixa de primavera (Aires Vilafranquins /Aires Mallorquins)
- 0020-Mateixa de ses collidores¹⁴²
- 0021-Mateixa de ses vermadores¹⁴³
- 0022-Mateixa del doble peuet¹⁴⁴
- 0023-Mateixa del poble¹⁴⁵
- 0024-Mateixa des figueral¹⁴⁶ (Aires Mallorquins)
- 0025-Mateixa des Pont d'Inca (Aires Mallorquins)
- 0026-Mateixa des vermar¹⁴⁷
- 0027-Mateixa falaguera.

¹³⁸ Parets, J. (1998). El músic Gabriel Piña i Molina. Dins: *Segones Jornades d'Estudis Locals de Marratxí*. (pp. 237-240).

¹³⁹ Transcrites a: Pol, A. (s.d.). *Folklore musical mallorquí. Colección de Bailes Típicos de Mallorca. Para Piano. Mateixa, Cossies, Copeos, Boleras, Boleros*. (p. 3). I citada a Parets, J. (1998, pp. 237-240).

¹⁴⁰ Parets, J. (1993, p. 52). Amades, J.

¹⁴¹ Parets, J. (1993, p. 52). Amades, J. Recollida per Antoni Pont i Llodrà (Amades, J., 1989, III, p. 573).

¹⁴² Entre els missatges, tafoners i porxers es fa el ball dit de les coidores, tenint-ne un propi que es diu sa mateixa de ses coidores. En M. Negre de Bunyola trobà a uns papers vells la seva música l'any 1924. Fou ballada per primera vegada, després de la troballa, per l'agrupació folklòrica de Bunyola, aleshores dirigida per Antoni Nadal, de 47 anys, nadiu del mateix poble. Els vellets en veure-la ballar, convingueren en què en el seu temps ja es ballava, referint-se a mitjan segle XIX. (Estarellas, 1985, p. 153).

¹⁴³ Transcrita a: Estarellas, A. (1985, p. 139).

¹⁴⁴ Parets, J. (1993, p. 52). Amades, J.

¹⁴⁵ Parets, J. (1993, p. 53). Domènech, F. X. (p. 53)

¹⁴⁶ Transcrita a: Julià, M. (1998). *Cançoners Tradicional de Mallorca*. (p. 106-107). I citada a: Parets, J. (1993). Calatayud, B.

- 0028-Mateixa felanitxera ¹⁴⁸
- 0029-Mateixa i Copeo (Lloseta)¹⁴⁹
- 0030-Mateixa i Copeos. (Llorito)¹⁵⁰
- 0031-Mateixa na Pixedis Torta. ¹⁵¹
- 0032-Mateixa Un brot de taronger (Aires Vilafranquins)
- 0033-Mateixa Una rosa en cada galta ¹⁵²
- 0034-Mateixa: Pagesa qu'estimas¹⁵³
- 0035-Mateixes (Petra)¹⁵⁴
- 0036-Mateixes i Copeo (Petra) ¹⁵⁵
- 0037-Mateixes i Copeo (Manacor)¹⁵⁶
- 0038-Mateixes i Copeo (Manacor)¹⁵⁷
- 0039-Mateixes i Copeos (Felanitx)¹⁵⁸
- 0040-Mateixes i Copeo (Felanitx)¹⁵⁹

¹⁴⁸ Es la mostra que més s'adapta a l'esquema musical que ofereix el *Diccionari de la Dansa* per al copeo vocal- instrumental. (Huguet, 2007, p. 41).

¹⁴⁹ N° 116. Samper, B.; Morey, R. (2000). *OCPC. Materials*. (X, p. 222).

¹⁵⁰ N° 484. Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 173).

¹⁵¹ Mateixa de na Pixedis Torta. Antoni Artigues (1982, p. 124) diu que es la més coneguda i que té diferents noms: Na Joana Loca i Sa Cota de l'Oferta. Diu que l'anomenen així els qui la toquen en lloc de l'Oferta perquè no la coneixen. També és utilitzada per una de les danses dels Cavallets de Felanitx.

¹⁵² ...la «mateixa» que baila Valldemossa y muy extendida en todas partes, es de las más sugestivas, suponiendo a la payesa con una rosa en cada mejilla y un clavel en ambas manos. Hermoso baile el de la mateixa y muy nuestro, tanto que antiguamente «demanar o tirar mateixa» equivalía a bailar. (Mulet, 1953, p. 34). Transcrita a: Julià, M. (1998, pp. 102-103), i també a: Mulet, A. (1956). *Cuartillas humildes de Turismo y Folklore*. i a Mulet, A. (1953. Mallorca. El Parado, p. 50).

¹⁵³ Citada a la nota 6 de: Parets, J. (1998, p. 240).

¹⁵⁴ N° 76. Samper, B.; Morey, R.. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

¹⁵⁵ N° 75. Samper, B.; Morey, R.. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172)

¹⁵⁶ N° 171 (a). Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

¹⁵⁷ N° 171 (b). Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

¹⁵⁸ N° 219. Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

¹⁵⁹ N° 271. Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

0041-Jota de ball o Mateixes (Sineu)¹⁶⁰

0042- Mateixa marratxinesa (Marratxí)¹⁶¹

0043- Mateixa Mestre Guiemet ¹⁶²

0044- Mateixa de Sant Joan (Costa i Salom, 2001)¹⁶³

Mateixes de llevant:

0001-Mateixa Na Margalida (Quart Creixent)

0002-Mateixa Ses Bessones (Música Nostra)

0003-Mateixa d'Algaida

0004-Mateixa de Manacor¹⁶⁴

0005-Mateixa des pescar (Abeniara)

0006-Mateixa des mariner (Abeniara)

0007-Mateixa de l'amo en Xesc de Son Cloquis¹⁶⁵ (Música Nostra)¹⁶⁶

¹⁶⁰ N° 54. Samper, B.; Morey, R. (1997). *OCPC. Materials*. (VII, p. 172).

¹⁶¹ Parets, J. (1998, pp. 237-240).

¹⁶² Rep el nom de qui l'ensenyà a un altre xeremier que la va ensenyar a mestre Arnau Canyelles de Bendinat. Artigues, A. (1982). *Xeremiers: manual de xeremies, fobiol i tamborí*. (p. 124).

¹⁶³ *IX Trobada de Documentalistes Musicals*. (pp. 268-270).

¹⁶⁴ Duran, D. (1989, p. 186).

¹⁶⁵ Francesc Mas Mestre, (*L'amo en Xesc de Son Cloquis*) (Ariany, 1915-Maria, 2010) fou un excelent cantador de Maria de la Salut. A l'entrevista feta per Antoni Fiol i Joan Gelabert els explica que era sonador de guitarra dels balls que es feien per sa Raval, sobretot per les matances. Va aprendre a tocar de Pep (*Gurilla*) i de l'amo en Rafel (*Juanaino*) i en un moment determinat acompanyà el cantador Biel (*Caragol*) i l'amo en Gori (*de sa Serra*). Ho recorda així: «Per devers Son Cloquis, amb en Biel que cantava i l'amo en Gori que tocava el pandero, ajuntàrem tots tres i anàrem set o vuit anys per Sineu, per Maria i pels pobles dels voltants a sonar, cantar i ballar. També hi venien les filles d'en Biel Caragol que sortien a ballar». També anà a tocar i cantar a un certamen a Alemanya, on aconseguí el primer premi: «Érem trenta-tres els mallorquins que hi anàrem, i jo tot sol, damunt d'un escenari, enmig d'un camp de futbol. Va ser l'any vuitanta-cinc. Vaig pujar amb la ximbomba i els altres m'acompanyaven. Jo davant cantant i ells fent d'acompanyants». En altres ocasions també actuà a Menorca, Sicília i París. (*Fent Carrerany*, 267, novembre. Maria de la Salut). BMM. (*Diari de Balears*, 2009, març 15). Recuperat 25 juny 2013, de http://portula.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html

¹⁶⁶ Música Nostra. (1996). *De dia i de nit*. [CD]. Blau CD 111.

0008-Mateixa de la serra (Esclafits i Castanyetes)¹⁶⁷

0009-Mateixa de ses flors (Música Nostra)¹⁶⁸

0010-Mateixa felanitxera

0011-Mateixa serverina (Quart Creixent)

0012-Mateixes

0013-Mateixes de llevant

Antoni Mulet, quan parla de mateixes, descriu algunes d'elles. De fet, cita les següents:

- «El baile de la cisterna de Artà, no es otro que la mateixa que se baila en el Puig de San Salvador, en torno al brocal de una cisterna, y es exclusivo de la comarca artanense.»
- «Hay la mateixa de la recolección de la aceituna, de donosa lentitud, sin llegar al desmayo en las evoluciones y algo más animada en el paseo.»
- «Airosa y suave mateixa, que gira como un huso, es la que tiene por canción la que empieza: Una rosa en cada galta.»
- «La mateixa o jota des figueral, conocida en Binissalem y Selva, que singloteja o se extasía.»

«Mateixa o jota marinera, así llamada por ajustarse a una vieja canción o glosa mallorquina. Una de las más emotivas y mejor resueltas, que parece girar amb s'embatol del mar y pasear con el de tierra.»:

Una dona marinera

Sempre mira d'on ve es vent

Tant si és llevant com ponent

Bona ventura l'espera

(Mulet, 1956, p. 55).

- Mateixa de l'Oferta, que, de tan respetuosa, permite sea tocada por la gaita durante el Ofertorio en las iglesias rurales, el día de gran fiesta. Tan unida a la gaita, que, interpretada por otros instrumentos desentona y, tan «mateixa», que la tengo por modelo.

¹⁶⁷ Tenen tres mateixes més enregistrades en el seu disc: Esclafits i Castanyetes. (2001). *Sense Corda*. [CD]. Ona Digital ODCD 159.

¹⁶⁸ Música Nostra. (1996). *De dia i de nit*. [CD]. Blau CD 111.

- Mateixa de Can Mulet, que es muy hermosa, y cuyo nombre debí rechazar, basada sobre un aire antiguo recogido por el maestro Calatayud¹⁶⁹, pero no me atreví en razón a querer ser una caricia popular y visto que la baila, canta i toca la agrupación sollerense Brot de Taronger de un modo emocionante, me gusta y tiene mucha aceptación aun por parte de los entendidos. Para ella me pidió una letrilla y di la siguiente glosa:

MATEIXA DE CAN MULET

La Mateixa Ca'n Mulet

Té una florida de pau

I és, además, un esplet

De gràcies d'aire suau,

Que ballant torna il·lusió

I d'il·lusió poesia

I de poesia, amor...

Amor de la pagesia.

Qui balla mateixes sent

Tot lo que Mallorca val

En tradició, sentiment

I amó a la casa pairal.

Idò ballem la mateixa

La mateixa que estimam

La mateixa que no deixa

Fins que noltros la deixam.

¹⁶⁹ Bartomeu Calatayud Cerdà (Palma, 1882-1973). Guitarrista i compositor mallorquí. Dugué a terme una gran tasca en la recopilació i difusió de la música tradicional balear, com ara la composició del Parado de Vallemossa. El 1940 fou nomenat director dels Coros y Danzas de la Secció Femenina de Palma. Durant més de seixanta anys assessorà de forma desinteressada músics i grups folklòrics mallorquins.

Certament, és important una certa intencionalitat a l'hora de treballar la catalogació. Una tasca pendent és la de descobrir el que tenen en comú les distintes mateixes documentades de cara a poder establir uns paràmetres que les defineixin, solventant l'ambigüitat actual. Parlant amb Xavier Carbonell (Comunicació personal, 05 febrer 2014) sobre aquesta qüestió, ell recomana fer un inventari de mateixes i una posterior comparativa i analítica per veure si segueixen un mateix patró observant alguns punts tals com: la introducció; les cadències; l'extensió —nombre de compassos i frases—; la forma —seccions o parts—; el ritme, el compàs, l'accentuació, si hi ha hemiòlia,¹⁷⁰ *tactus in equalis*¹⁷¹ (consultant audio); l'harmonia —acords, repeticions, etc.—; i la relació del text amb la música.

¹⁷⁰ En la hemiòlia s'alternen compassos de 3/4 amb compassos de 6/8.

¹⁷¹ En la música renaixentista gairebé tota la música s'entenia que fluïa a un ritme definit pel *tactus*, aproximadament com el ritme dels batecs del cor humà. Més informació consultable a: https://books.google.es/books?id=7vnWopjZXXNsC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=tactus+inaequalis&source=bl&ots=wPY83qnpho&sig=ybZieTIsTKOMiswgOhVxBEgio4&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj0koiiu_wqHbAhUFlxQKHRsXBsoQ6AEwCHoECAMQAQ#v=onepage&q=tactus%20inaequalis&f=false
Recuperat 25 maig 2018.

10.3 PUNTS I COMBINACIONS DE MATEIXES I COPEOS.

S'ofereix a continuació un llistat de punts i combinacions de mateixes i copeos, ordenats a partir de la font o l'informador del qual s'ha obtingut la informació. El nom de d'aquest apareix en negreta per donar una major claretat visual a la relació, ja que s'ha respectat l'ús de majúscules i/o cursives a l'hora d'anomenar els punts i combinacions de cada informador. Alguns només es citen, mentre que d'altres se n'aporta la descripció, segons el cas. La nomenclatura utilitzada és l'original utilitzada per la font, malgrat aquesta pot variar segons el lloc de recollida i la persona, depenent del lloc on l'ha après i de qui ha ensenyat el punt. En realitat, els noms són una simple manera de recordar les combinacions per part dels balladors i, fins i tot en pot haver alguns d'invenció recent.

Xavier Domènech (1991, pp. 31-40).

Compara les mateixes de llevant amb el minué del 1700. Tal com s'ha comentat abans, diu que es componen de quatre parts:

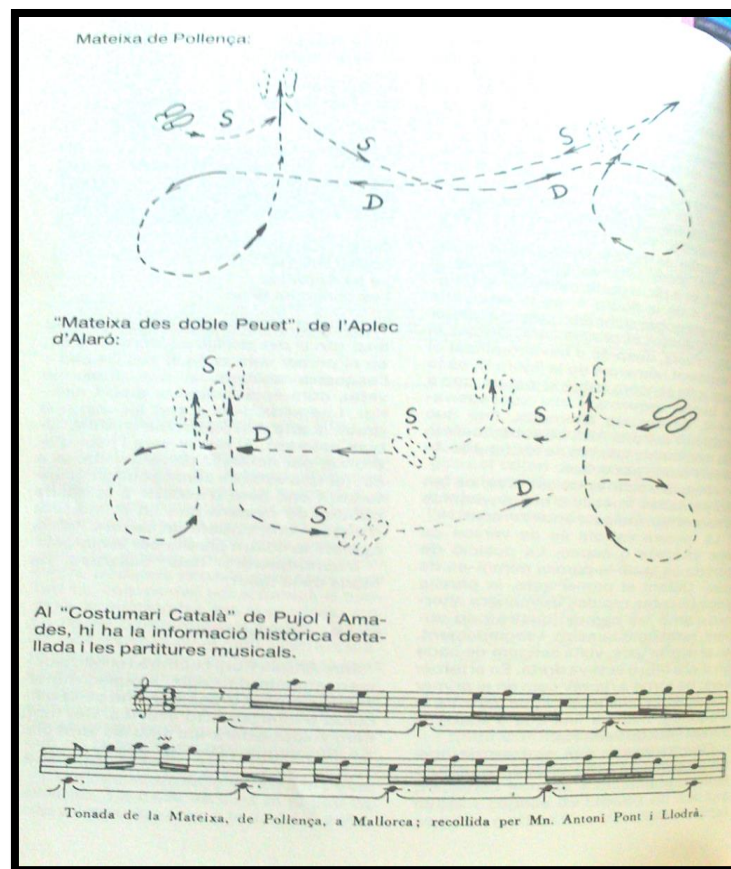
- Primera cançó: una mateixa
- Segona cançó: un copeo
- Tercera cançó: un copeo
- Quarta cançó: l'acabatall o un copeo

Detalla alguns punts de les mateixes, comentant que en el transcurs de les parts instrumentals no es solen fer passades. En la posició de partida la parella es mira de front, apartats aproximadament un metre. Rossegueta per començar. Rossegueta amb passada com a punt de mateixa. Per entrar al copeo es fan els moviments laterals de rossegueta seguits d'una passada com a la mateixa. La font d'aquest puntejat es pot trobar a l'agrupació Card en Festa,¹⁷² de Sant Llorenç des Cardassar.

- Punt de mateixa llisa
- Rossegueta amb passada: rossegueta a la dreta, rossegueta a l'esquerra i passada de tres temps canviant de lloc amb la parella.
- Mateixes brodades:
 - Rossegueta d'esquena
 - Es molinet

¹⁷² L'agrupació Card en Festa es formà l'any 1974 a partir de gent camperola moguda per l'enyorança de les festes d'antany amb intenció de representar els balls i cançons de la pagesia del llevant de l'illa de Mallorca i de recuperar el fet de fer festa sense motius estereotipats. Margalida Nebot fou qui ajudà a la formació del grup i la font de la part referent al ball.

- D'es festejar
- De ses potadetes
- Descripcions coreogràfiques que es poden trobar en la seva obra:
 - mateixa de collir oliva (pp. 44-46)
 - mateixa de Bunyola (de primavera)
 - mateixa representativa del pla (pp. 54-55)
 - mateixa de Pollença (p. 55)
 - mateixa des doble peuet de l'Aplec d'Alaró (p. 56)



Gràfic 5. Evolucions de la Mateixa de Pollença i Mateixa del doble peuet. (Domènech, 1991, p. 56).

Pujol i Roca, Macià. (1992, pp. 138-284).

Els punts descrits a continuació i que figuren al llibre de Macià Pujol foren recollits dia 12 d'Octubre de 1990, en una ballada realitzada a Felanitx per gent d'edat, que els havia conservat dels seus avantpassats.

Les evolucions del ball s'executen de quatre maneres: de per llarg o rectangulars (dreta-esquerra); perpendiculars (avançar- recular); circulars (ziga-zaga); combinació de les tres anteriors. Els punts són els següents:

MATEIXA

PASSEIG DE MATEIXA

És una altra evolució bàsica d'aquesta dansa i amb una particularitat substancial. La seva execució. Dit passeig l'he vist fer tant, entre la rossegueta i la combinació pròpia de mateixa, com després de la combinació pròpia de mateixa. Alguns bons balladors, entre Passeig i mateixa el complementen amb alguna doble peuada al costat, en l'inici, però com he dit abans això ja és cosa de molta experiència. Una altra particularitat és que, es pot fer, de front, donant-se l'esquena, i en sentit contrari, és a dir, per ambdós vents. Evidentment, i al igual que amb les combinacions pròpies de mateixa, podria ser executat per dos vents; és a dir, per dos costats, cosa molt poc coneguda, actualment. Això crec que és una de les moltes possibilitats de combinatòria, tenint en compte i prenent per referència, la mateixa Llisa que, és la combinació, pròpia de mateixa, més bàsica i coneguda i que, els balladors de vegades la fan per dos vents. Segons el meu parer, actualment, el percentatge de les combinacions actuals d'aquesta dansa, no obstant la seva divulgació, crec que és molt baix. Entre tot el que he vist i les possibilitats de combinatòries desconegudes, la quantitat de les evolucions resultaria immensa. Evidentment, sols un nou impuls generacional, aconseguiria que aquesta dansa tornés al seu estat de major esplendor que, potser abans tingué.

A continuació, i d'acord el següent gràfic, podrem veure la localització del passeig de mateixa, dins el primer bloc de la dansa, i dic primer perquè aquest passeig sols es fa dins el bloc de la mateixa. (Pujol i Roca, 1992, p. 138).

Taula 6. Localització del Passeig de mateixa dins el primer bloc de la mateixa.

	MATEIXA		
INTRODUCCIÓ	MATEIXA		
PUNT DE COMENÇAMENT	ROSSEGUETA	PASSEIG DE MATEIXA	MATEIXA

PUNTS DE MATEIXA

1.- MATEIXA LLISA

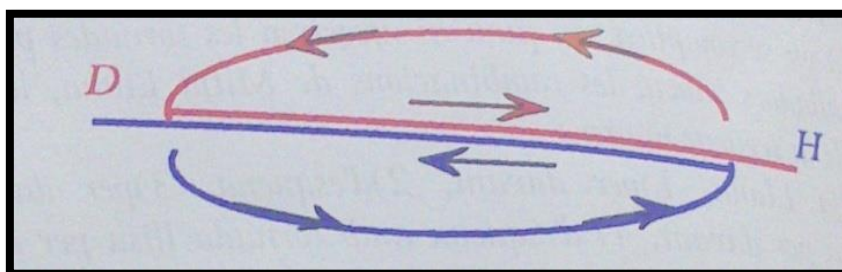
No té el passeig de mateixa. Situada després de la rossegueta i abans de la introducció del copeo. Abans s'han d'haver fet el punt de començament i la rossegueta. Aquesta mateixa llisa és de doble passada i, apart d'això, consisteix en què ambdós balladors després d'haver-la feta, queden a la mateixa posició de partida i només és feta per un vent.¹⁷³

2. -MITJA LLUNA (PER DAVANT)

És una de les més conegudes. Per un vent (cap a la dreta). S'executa tant per davant com per darrera. Per davant, els balladors es creuen donant-se la cara. Per darrera, quan es creuen, es donen l'esquena.

No es coneix cap combinació de mitja lluna sense el passeig de mateixa, llevat de la mateixa vilafranquera, no perquè careixi de passeig, sinó perquè el té després de la combinació pròpia de mitja lluna.

Igualment, l'entrada en aquesta combinació es fa des del costat dret de cada ballador, llevat del de la vilafranquera, que es fa des del costat esquerre. (Pujol i Roca, 1992, p. 169).



Gràfic 6. Sa mitja lluna.

Consta de tres compassos, i malgrat ocupi el segon lloc de grau de dificultat després de la mateixa Llisa, és una de les que marquen la pauta de les ballades perquè d'ella s'en deriven moltes més. (Pujol i Roca, 1992, p. 178).

Es pot complicar quan s'hi afegixen les tornades:¹⁷⁴

¹⁷³ Les mateixes que es ballen en el llevant es poden fer per dos vents. Per tant, partint d'aquest fet, de la mateixa llisa ja en surten vuit variants.

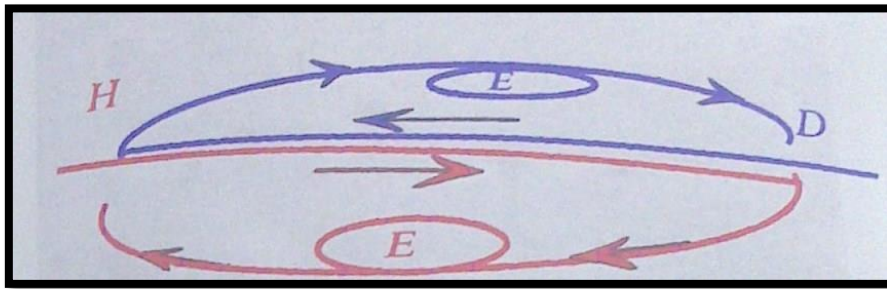
¹⁷⁴ Totes aquestes formes de Mitja Lluna es fan, igualment, com a combinacions pròpies de copeo. Només hi ha la diferència del passeig de copeo.

- a. Per davant
- b. D'esquena
- c. Per davant amb tornada llisa per davant
- d. D'esquena amb tornada llisa per davant
- e. Per davant amb tornada llisa d'esquena
- f. D'esquena amb tornada llisa d'esquena
- g. Per davant amb tornada amb enrevolt per davant

3.- MITJA LLUNA (D'ESQUENA)

3 A .- MITJA LLUNA D'ESQUENA I TORNADA AMB ENREVOLT

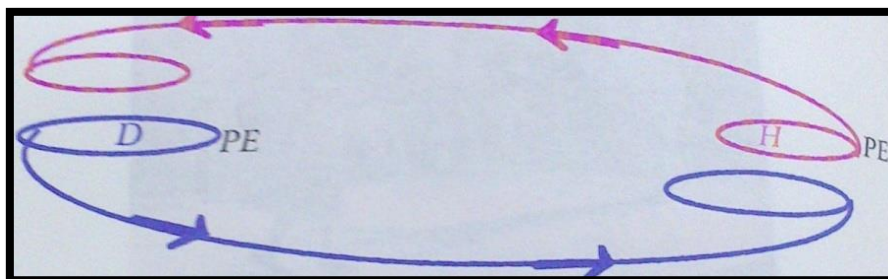
Després del passeig de mateixa. S'entra amb el peu dret amb una passa més grossa que les demés. És com una picada de peu. (Pujol i Roca, 1992, p. 179).



Gràfic 7. Sa mitja lluna d'esquena i tornada amb entrevolt.

4.- ENREVOLTS A CADA CAP

No hi ha passeig de mateixa. La seva execució comença després de la rossegueta i a la banda esquerra. Això no vol dir que no es pugui començar des de la dreta. PE vol dir primer enrevolt.



Gràfic 8. Enrevolts a cada cap.

5.- SENSE NOM, SEGONS EL BALLADOR ANTONI ALOU.

MITJA LLUNA D'ESQUENA I TORNADA AMB ENCONTRE.

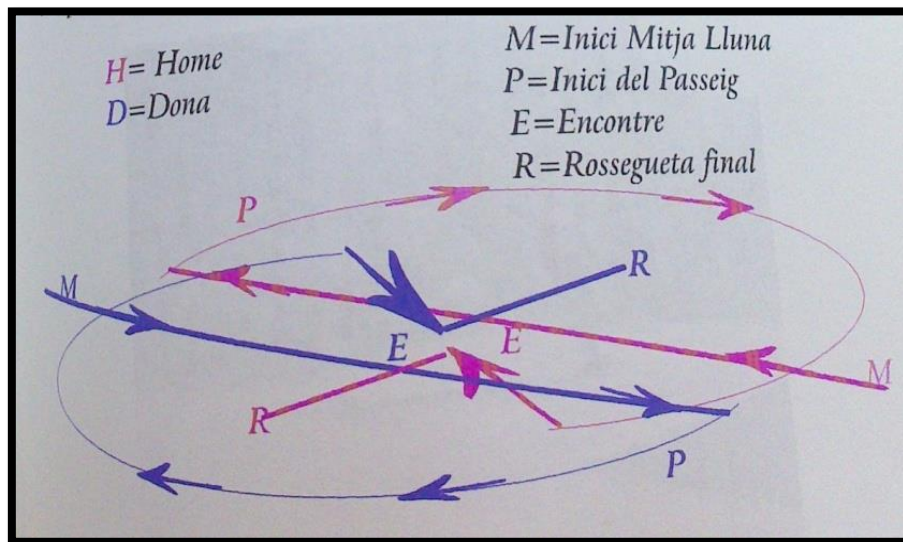
També pot ser una combinació de copeo.

Les mateixes han de tenir passeig de mateixa (tant davant, enmig, com darrera) i no s'hi ha de fer cap passada, mentre que, en un copeo, s'ha d'entrar amb una passada.

Aquest és un punt de mateixa que no té el passeig al començament, sinó enmig de la combinació.

Després de la rossegueta s'executa la mitja lluna d'esquena començant a la banda esquerra, i a la tornada és precisament quan s'executa el passeig, també d'esquena, (només un pic, no doble). A continuació, i després del passeig s'executa l'encontre i s'acaba amb rossegueta.

La nova posició per a repetir-la és diferent, S'han descrit tres quartes parts d'una circumferència a partir del passeig. (Pujol i Roca, 1992, p. 201).

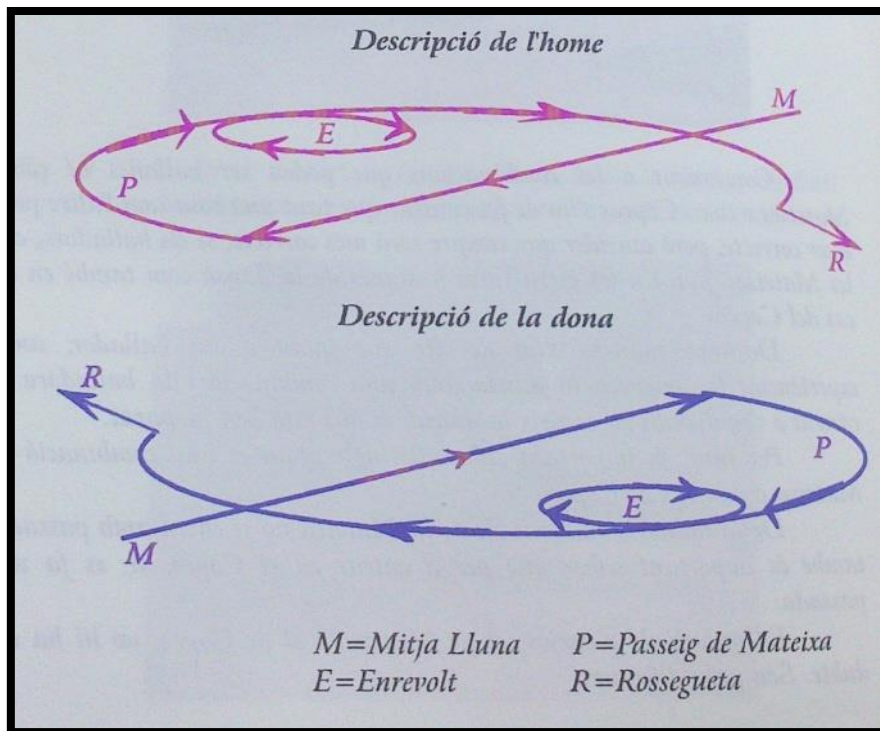


Gràfic 9. Mitja lluna d'esquena i tornada amb encontre.

6.- SA VILAFRANQUERA (Pujol i Roca, 1992, p. 212).

Punt molt similar a l'anterior però amb algunes variants:

- El passeig de mateixa és doble.
- No té encontre a la tornada
- Té un enrevolt enmig de la tornada



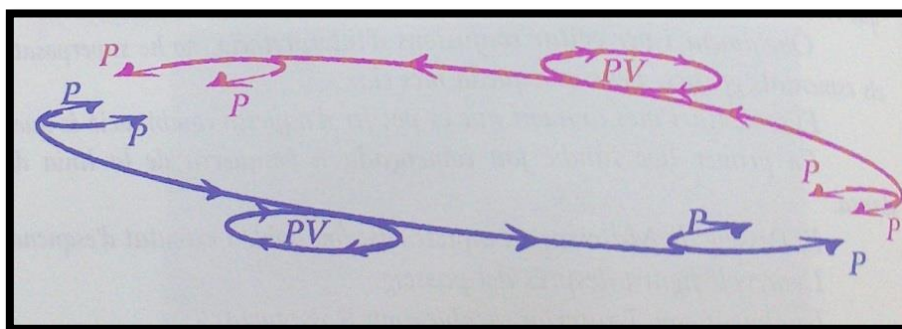
Gràfic 10. Sa vilafranquera.

7.- SA DOBLE PEUADA (DE PER LLARG) (Pujol i Roca, 1992, p. 222).

El gràfic sols il·lustra el desplaçament de la parella per un vent.

Per entrar en aquesta mateixa és necessari que la dona, en la darrera rossegueta, vagi a l'encontre del ballador, mitjançant una tornada enrere a la meitat de dita rossegueta.

P=Peuades PV=Passada voltada



Gràfic 11. Sa doble peuada (de per llarg).

8.- SA GALLINETA (Pujol i Roca, 1992, p. 238).

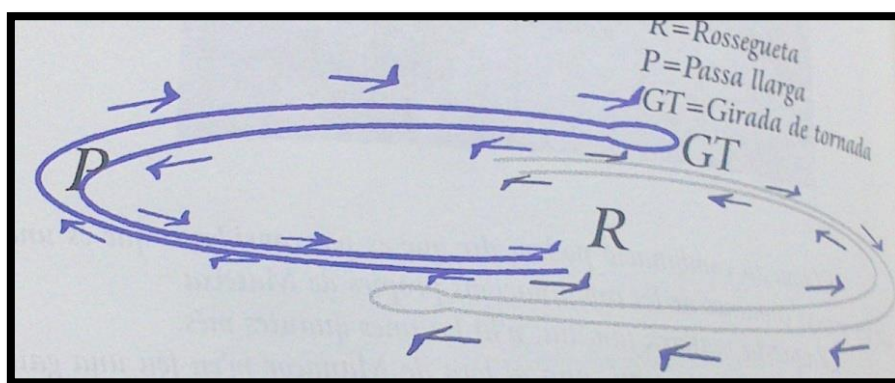
No té passeig. Consta de vuit compassos. La descripció de la combinació és circular i per dos vents.

Inici després de la rossegueta, seguit de varies passes curtes i, en arribar al cap esquerre, segons el dibuix, es fa una passa llarga de tres temps, amb el peu dret (P). En el temps dos, el peu esquerre queda enlairat. No toca en terra.

Seguidament s'ha de seguir fins arribar a l'altre cap dret del dibuix i fer, amb el peu dret una peuada, per a continuació executar la girada de tornada (mitja volta aproximadament).

A la tornada i en ésser, un altre pic, a l'alçada de (P) s'ha de fer una altra vegada la passa gran, però amb l'altre peu (l'esquerra).

En aquest cas les línies blaves són les de la dona i les grises de l'home.



Gràfic 12. Sa gallineta.

9.- SES PEUADES I ENREVOLT (O GIRAVOLT) A UN CAP (Pujol i Roca, 1992, p. 250).

Es comença amb dues peuades normals en el cap esquerre de la línia de dansa. A continuació una sola tanda de passeig de mateixa en lloc de dues. Giravolt sec al cap dret i tornada amb l'encontre enmig i peuada just al mateix lloc on s'ha començat.

La combinació sencera dura vuit compassos, y comença després de la darrera rossegueta. La primera peuada és la **P**.

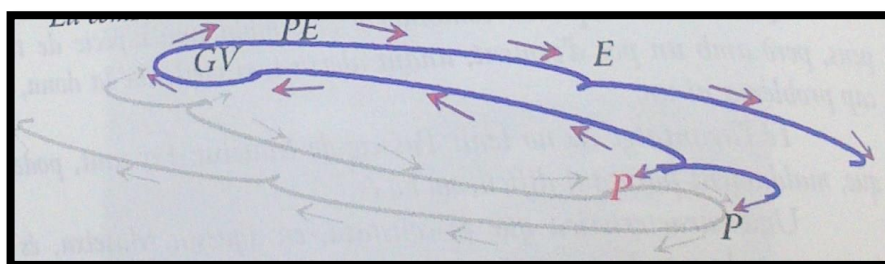
P=Peuades

GV= Giravolt

E= Encontre

P= peuades normals

PE= Peuada grossa



Gràfic 13. Ses peudes i enrevolt (o giravolt) a un cap.

10. SA BAGA

COPEO

PASSEIG DE COPEO.

Igualment com el passeig de mateixa, és una altra combinació bàsica d'aquesta dansa i té, en la seva execució, les mateixes dificultats que les del passeig de mateixa. Dit passeig es fa, tant en el copeo com en l'acabatall. Evidentment es situa, entre la rossegueta i la combinació pròpia del copeo o entre la rossegueta i la combinació pròpia de l'acabatall, com es pot veure en el següent gràfic:

Taula 7. Passeig de copeo.

COPEO					
INTRODUCCIÓ		COPEO	INTRODUCCIÓ		ACABATALL
ROSSEGUETA	PASSEIG COPEO	COPEO	ROSSEGUETA	PASSEIG COPEO	ACABATALL

COMBINACIONS PRÒPIES DE COPEOS (DE MATEIXA)

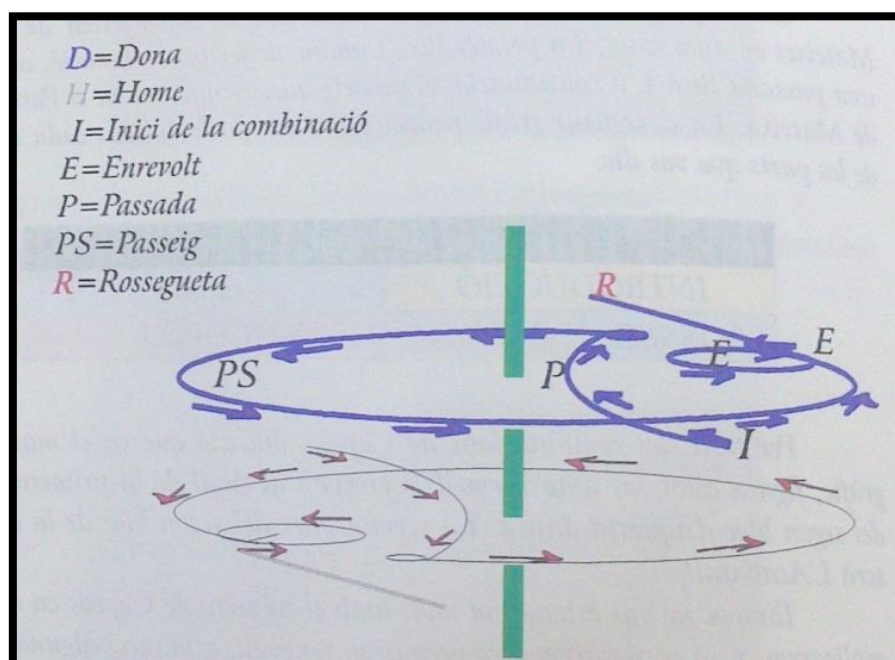
Els copeos de mateixa s'inclouen dins el ball de la mateixa i no s'han de confondre amb els copeos cocals (distints, segons el *Diccionari de la Dansa*). Molts dels punts de copeo es poden confondre amb els punts de mateixa per compartir igual estructura. Però hi ha dues diferències fonamentals. Abans de començar un copeo es fa una passada llisa i, a continuació el passeig de copeo, que és diferent al passeig de mateixa.

Taula 8. El copeo.

COPEO		
INTRODUCCIÓ		COPEO
ROSSEGUETA	PASSEIG DE COPEO	COPEO

1.- COPEO DE S'ENREVOLT ENMIG

Comença amb una passada. Els balladors, després de la passada llisa, descriuen un cercle i en haver-lo completat fan un enrevolt. Després d'aquest enrevolt, les opcions ja poden ser diferents. N'hi ha que fan cocetes, o fan una alçada de peu (Copeo antic) i acaben en rossegueta en tot cas.



Gràfic 14. Copeo de s'enrevolt enmig.

2.-COPEO DE SES COCETES (Pujol i Roca, 1992, p. 268).

Passada, passeig de copeo, i posteriorment la parella executa el copeo. Són una espècie de cocetes que, en aquest cas, es fan d'esquena i cap enrere i en el mateix moment efectuant un desplaçament cap a l'exterior, separant-se la parella, per a llavors culminar-lo amb una rossegueta.

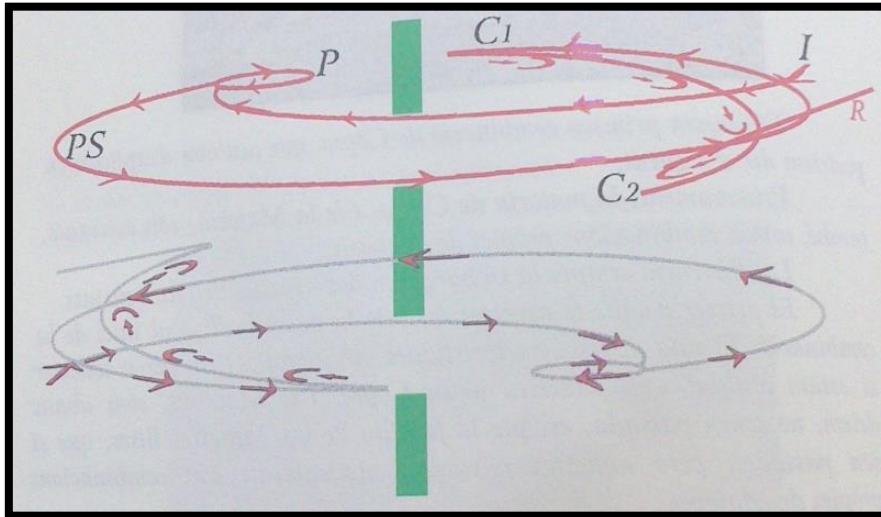
I= Inici

P= Passada

PS= Passeig

C1= Inici de Cocetes

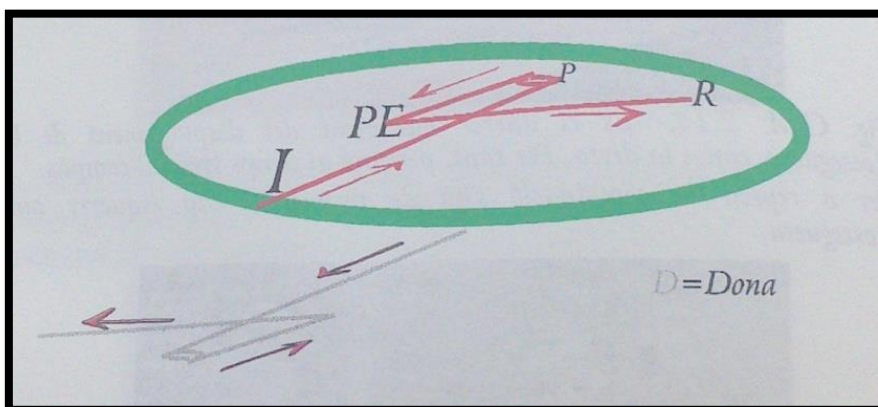
C2= Final de Cocetes



Gràfic 15. Copeo de ses cocetes.

3.- SA PEUADA ENMIG (Pujol i Roca, 1992, p. 276).

En aquest cas, partim de la passada, però no hi ha passeig de copeo i és per això que només dura cinc compassos. Per aquest motiu, els balladors la repeteixen mentre es canta la cobla del copeo. La combinació, per part de l'home, assenyalada amb vermell, te l'inici (I) en direcció a (P), a on fa la passada. A continuació es dirigeix a (PE) per a fer la peuada enmig, per després acabar amb la rossegueta (R).



Gràfic 16. Sa peuada enmig.

L'ACABATALL (Pujol i Roca, 1992, p. 284)

És la darrera combinació del ball de la mateixa. Queda inclosa dintre de la segona part del segon bloc d'aquesta dansa.

Sempre hauria d'anar precedida per una sèrie de rosseguetes, seguides d'un passeig de copeo que, s'executen durant la introducció musical preparatòria del cant.

Taula 9. L'acabatall.

		COPEO		
INTRODUCCIÓ	COPEO	INTRODUCCIÓ		ACABATALL
PASSEIG DE COPEO	COPEO	ROSSEGUETA	PASSEIG DE COPEO	ACABATALL

Els balladors utilitzen algunes de les combinacions de copeo per a acabar la dansa, però sempre solen ésser més curtes. Una de les combinacions de copeo més utilitzada en l'acabatall és la del copeo de cocetes i l'acabat. En el moment de l'acabat final, la parella queda aturada, tots dos un enfront de l'altre, sense agafar-se o aferrar-se, ni estilitzant els braços, per a quedar composts i manco, agenollar-se.

Toni Manobell (treball de camp)

1. Punt de començament
 - 1.1. Simple
 - 1.2. Punt de començament seguit o doble
 - 1.3. Enrevoltant la parella
 - 1.4. Amb volta damunt noltros
2. Entremig (opcional)
3. Rossegueta
 - 3.1. Rossegueta simple o llisa
 - 3.1.1. Rossegueta amb passada
 - 3.1.2. Rossegueta amb passada per l'esquerra
 - 3.1.3. Rossegueta amb doble passada
 - 3.2. Rossegueta doble
4. Punts de mateixa:

4.1. Mateixa llisa

4.1.1. Mateixa llisa amb una passada

4.1.2. Mateixa llisa amb dues passades

4.1.3. Mateixa llisa amb passada per la dreta i per l'esquerra (per dos vents)

4.2. Mitja lluna

4.2.1. Mitja lluna llisa

4.2.1.1. Mitja lluna i passada per davant sa parella

4.2.1.2. Mitja lluna amb volta i sortida a l'esquerra

4.2.2. Mitja lluna d'esquena o per darrera sense volta

4.2.2.1. Mitja lluna per darrera i passada de jota

4.2.2.1.1. Mitja lluna per darrere, passada de jota i passada de cara.

4.2.2.2. Mitja lluna per darrera amb volta

4.2.2.3. Mitja lluna per darrere i per davant amb volta

4.2.2.4. Mitja lluna per darrere i ens col·loquem

4.2.2.5. Mitja lluna per darrera, ens col·loquem i seguim sa volta

4.2.3. Mitja lluna per davant i per darrere

4.2.3.1. Mitja lluna per davant i per darrere amb vilafranquera

4.2.4. Mitja lluna amb un enrevolt

4.2.4.1. Mitja lluna amb dos enrevolts

4.3. Vilafranquera

4.3.1. Normal

4.3.2. Vilafranquera amb passada

4.3.3. Vilafranquera amb volta

4.3.4. Vilafranquera sempre passant

4.4. Sa trobada o Ses nines

4.4.1. Per un vent

4.4.2. Sa trobada o Ses nines per dos vents

4.4.3. Sa trobada o Ses nines amb vilafranquera

4.4.4. Sa trobada o Ses nines anar i tornar

4.4.5. Sa trobada o Ses nines amb rossegueta

4.4.6. Sa trobada o Ses nines amb volta

4.5. Els Punts

4.5.1. Dos punts i passada

4.5.2. Tres punts i un llarg (de mateixa)

- 4.6. Mateixa felanitxera o Pollets
 - 4.7. Sa llarga
 - 4.8. Sa curta o Es mirall
 - 4.9. Ses bagues
 - 4.9.1. Sa baga amb una volta
 - 4.10. Els vuits
 - 4.10.1. Els vuits amb una volta
 - 4.11. Sempre passant
 - 4.12. Ses tres frenades
 - 4.13. S'enrevolt
5. Punts de Copeo:
- 5.1. Punt de Copeo
 - 5.1.1. Tres picades
 - 5.1.2. Tres cosses
 - 5.2. Copeo cap envant
 - 5.3. Copeo cap enrere
 - 5.4. Copeo passant amb la parella
 - 5.5. Copeo dedins defora i passada
 - 5.5.1. Copeo dedins defora i passada doble
 - 5.6. Copeo per darrera i ens col·loquem
 - 5.6.1. Copeo per darrere amb passada de jota i seguim voltant
 - 5.7. Copeo per dos vents
 - 5.8. Copeo de Sant Llorenç (poc ballat)
 - 5.9. Copeo de Manacor
 - 5.9.1. Normal
 - 5.9.2. Copeo de Manacor per dos vents
 - 5.9.3. Copeo de Manacor per davant i per darrera
 - 5.9.3.1. Copeo de Manacor per davant i per darrere amb volta
 - 5.9.4. Copeo de Manacor per darrere i per davant
 - 5.9.4.1. Copeo de Manacor per darrere amb volta davant
 - 5.9.4.2. Copeo de Manacor per darrere amb dues voltes
 - 5.9.5. Copeo de Manacor per darrere i per darrera
 - 5.9.6. Copeo de Manacor i Tres coces cap enrere
 - 5.9.6.1. Copeo de Manacor i Tres coses cap enrere amb sa parella

- 5.9.7. Copeo de Manacor i Tres coces cap envant
- 5.9.8. Copeo de Manacor. Copeo Antic
- 5.9.9. Copeo de Manacor dedins defora
 - 5.9.9.1. Copeo de Manacor dedins defora amb passada
 - 5.9.9.2. Copeo de Manacor dedins defora amb doble passada
 - 5.9.9.3. Copeo de Manacor dedins defora amb rossegueta
- 5.9.10. Copeo de Manacor doble passada amb una felanitxera
- 5.9.11. Copeo de Manacor més totes les combinacions possibles
- 5.10. Tres punts i un llarg (de copeo)
- 5.11. Dos punts i passada
- 5.12. Ses bagues
- 5.13. Els vuits
- 5.14. Enrevolts enmig
- 5.15. Dues passades i un enrevolt
- 6. Acabatall
 - 6.1. De Manacor
 - 6.2. Amb dos punts

Biel Hernández (treball de camp)

Biel Hernández ensenya mateixes a l'Escola de Música i Danses de Palma. Els repertori de punts que transmet el va recollir a Felanitx l'any 1989. Els va aprendre de Maria Bauzà, de Vilafranca.¹⁷⁵

- 1. Punt de començament
- 2. Entremig
- 3. Rossegueta
- 4. Punts de mateixa:
 - 4.1. Mateixa llisa
 - 4.2. Rossegueta amb passada per la dreta
 - 4.3. Rossegueta amb passada per l'esquerra
- 5. Sa mitja lluna
 - 5.1. Per davant

¹⁷⁵ Comunicació personal, 24 abril 2011.

- 5.2. Per darrere
- 5.3. Per davant amb volta
 - 5.3.1. Per davant
 - 5.3.2. Per darrere
- 5.4. Sa mitja lluna i ens col·loquem
- 6. Ses nines
 - 6.1. Ses nines per dos vents
- 7. Sa vilafranquera
 - 7.1. Sa vilafranquera amb volta
- 8. Punts de copeo:
- 9. Copeo de Manacor
 - 9.1. Cap envant
 - 9.2. Cap enrere
 - 9.3. Per darrere la parella
- 10. Copeo per darrere
 - 10.1. Per darrere i ens col·loquem
 - 10.2. Per darrere amb passada de jota
 - 10.3. Per darrere amb volta per davant

M^a Antònia Amorós (treball de camp)

Monitora de ball de bot. Els punts que aporta M^a Antònia també provenen de l'Escola de Música i Danses de Palma. Comenta que aquest són els punts més coneguts i que gairebé són els que coneixen quasi tots els balladors. A partir d'ells es fan també altres combinacions.

MATEIXES

PUNT DE COMENÇAMENT

- 1. Un seguit
- 2. Rossegueta

PUNTS DE MATEIXA

- 1. Mateixa llisa
 - 1.1. Passada per la dreta

- 1.2. Passada per la esquerra
- 1.3. Passada per la dreta i per la esquerra
- 1.4. Dues passades per la dreta
- 1.5. Dues passades per la esquerra
- 1.6. Passada i dos punts
2. Mitja lluna
 - 2.1. Per davant
 - 2.2. Per darrere
 - 2.3. Amb un enrevolt
3. Villafranquera
 - 3.1. Normal
 - 3.2. Amb passada
 - 3.3. Amb volta per darrere
 - 3.4. Sempre passant
4. Ses nines
 - 4.1. A la dreta
 - 4.2. A la esquerra
 - 4.3. Per dos vents
5. Enrevolt a cada cap
6. Enrevolts en mig
7. Felanitxera
8. Sa curta (mirall)
9. Sa llarga (mirall amb volta)
10. Bagues
11. Vuits
12. Enrevolt, vuit i sortida
13. Enrevolt, vuit, volta i sortida

ENTREMIG (opcional)

És com un punt de començament que és pot utilitzar abans d'encetar el copeo.

COPEO

1. Passeig
2. Manacor
 - 2.1. Manacor per dos vents

3. Mitja lluna
 - 3.1. Per davant (o per darrere) i passada per davant
 - 3.2. Per davant (o per darrere) tornant amb volta per darrere
 - 3.3. Per davant (o per darrere) tornant amb villafranquera per darrere
 - 3.4. Per davant (o per darrere) ens col-loquem per darrere
 - 3.5. Per darrere (o per davant), passada per davant volta de felanitxera i sortida
 - 3.6. Per davant (o per darrere) passada per davant dues voltes i sortida
4. 3 cosses cap a davant
5. 3 cosses cap enrere
6. 3 cosses per darrere la parella
7. 3 punts i un llarg
8. Bagues
9. Vuits
10. Més totes les combinacions que es puguin fer.

Joana Domenge (treball de camp)¹⁷⁶

1. Sa llisa
2. Sa doble
3. Ses nines
4. Ses esquenes
5. Un revolt a cada cap
6. Sa des dos revolts
7. Sa mitja lluna
8. Sa mitja lluna amb volta
9. Sa d'anar junts


Tià (*Guingaia*) (treball de camp)

Fa incidència en què al llevant existeix la mateixa com a única peça de ball i no s'agrupen. Considerant la primera part cantada com a mateixa, tenim que els punts 3, 4 i 11 són punts de copeo i acabatall. A partir d'aquests punts hi ha tota una sèrie de combinacions.

¹⁷⁶ Comunicació personal, 14 gener 2013.

1. Rossegueta
2. Passada
3. Sa basta
4. Acabatall
5. Dues passades
6. Esquena
7. Mitja lluna per davant
8. Mitja lluna per darrere
9. A la par
10. Dos enrevolts
11. Es vuit
12. Ses nines

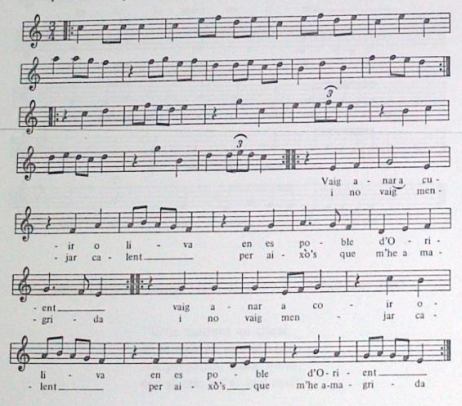
Vista una bona selecció dels punts més usuals de mateixes i copeos de llevant, es presenta a continuació una descripció del ball de la Mateixa de collir oliva, inclosa dins el llibre *l'Essència de Mallorca* de Gabriel Estarellas (1985, pp. 154-155), la qual ve acompanyada de la seva partitura i el gràfic de les evolucions del ball.



MATEIXA DEL COLLIR OLIVA

“Vaig anar a collir oliva
en el poble d'Orient
i no vaig menjar calent
per això és que m'he amagrida”

“Mira-la que és de petita
i què hi balla de sentat
en bona veritat
s'espina quan netix ja pica”



Vaig a - nar a cu -
i no vaig men -

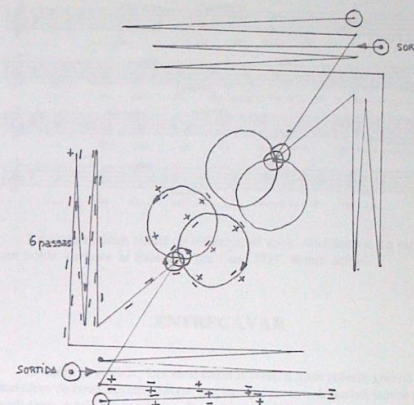
- ir o li - va en es po - ble d'O - ri -
- jar ca - lent - va per ai - xò's que m'he a ma -

- ent - da vaig a - nar a co - ir o -
- gri - da i no vaig men - jar ca -

li - va en es po - ble d'O - ri - ent -
- lent - per ai - xò's que m'he a - ma - gri - da

154

MATEIXA



6 passes

Sortida

Sortida

Poden ésser dos i també quatre balladors, dos i dues. El gràfic correspon a una sola parella. Situats ambdós front a front. Després del primer compàs de les guitarres, comencen el moviment en sentit contrari un de l'altra amb una anada i tornada al mateix punt de partida així com indiquen les petjades, durant els compassos del 2 al 17 dues vegades; cada una d'elles quan arriben al centre, fan una potadeta per donar impuls a la girada, (la potadeta està marcada amb una creueta). En començar el cant és quan es dirigeixen al centre, donant voltes molt mogudes i giravolts ràpids, que fan prendre airosa volada a la falda fonada de la balladora. Aquests punts centrals es mantenen durant tot el cant, és a dir, dels compassos 18 al 25, dues vegades, i del 26 al 33 altres dues vegades també, per llavor fer girada i tornar al punt de partida, per repetir el mateix que han fet en el començament, però per la part contrària, conforme està en el gràfic. El tot es sol repetir tres vegades, segons el pulmó d'"ella", per acabar a la darrera nota del compàs 17.

155

Fig. 14. Mateixa del collir oliva. (Estarellas, 1985, pp. 154-155.)

Descripció del ball i detall de les evolucions:

Poden ésser dos i també quatre balladors, dos i dues. El gràfic correspon a una sola parella. Situats ambdós front a front. Després del primer compàs de les guitarres, comencen el moviment en sentit contrari un de l'altre amb una anada i tornada al mateix punt de partida així com indiquen les petjades, durant els compassos del 2 al 17 dues vegades; cada una d'elles quan arriben al centre, fan una potadeta per donar impuls a la girada, (la potadeta està marcada amb una creueta). En començar el cant és quan es dirigeixen al centre, donant voltes molt mogudes i giravolts ràpids, que fan prendre airosa volada a la falda fonada de la balladora. Aquests punts centrals es mantenen durant tot el cant, és a dir, dels compassos 18 al 25, dues vegades, i del 26 al 33 altres dues vegades també, per llavors fer girada i tornar al punt de partida, per repetir el mateix que han fet al començament, però per la part contrària, conforme està en el gràfic. El tot es sol repetir tres vegades, segons el pulmó d'ella, per acabar a la darrera nota del compàs 17.

10.4 RELACIÓ D'AGRUPACIONS I GRUPS DE MÚSICA TRADICIONAL ORDENATS PER COMARQUES.

S'aporta seguidament una relació d'agrupacions i grups de música tradicional ordenats per municipis, la qual ens deixa veure el grau de presència d'aquestes a les distintes comarques de l'illa. S'inclouen, a més a més, els enregistraments, i les dates de formació del grup conegudes.

PALMA

1. Agrupación folklòrica de Baleares
 - a. *Folklore de Mallorca* (2007)
2. Agrupació folklòrica Casa Oliver
 - a. *Folklore mallorquí* (1994)
3. Agrupació popular de les illes
 - a. *Folklore de Mallorca* (1995)
4. Agrupación de La Vileta
5. Agrupación de Son Sardina
6. Agrupación folklòrica Mallorca
 - a. *Agrupación folklòrica Mallorca* (1965)
7. Aires del Molinar de Levante
8. Aires Mallorquins de Jaume Company (1940)¹⁷⁷
 - a. *Aires Mallorquines del Pont d'Inca* (1954)
 - b. *Coros y danzas de Mallorca* (1958)
 - c. *Mallorca en sus bailes y canciones* (1961)
 - d. *Aires Mallorquins de Palma de Mallorca* (1963)
 - e. *Aires Mallorquins de Palma de Mallorca* (1964)
 - f. *Jaume Company i els seus records* (2000)
 - g. *Jaume Company i els seus records* (2013)
9. Alboradors
10. Alegria Payesa de Génova (1944)¹⁷⁸
11. Aliorna (1978)
 - a. *A la fi* (1987)

¹⁷⁷ Fundada per en Jaume Company.

¹⁷⁸ Aquest grup es formà per discrepàncies en el grup del Parado de Génova, dividint-se aquest en dos.

- b. *A un lloc desconegut* (1997)
- 12. Aplec Aromes de Nostra Terra (Pont d'Inca)
- 13. Arrels de Son Forteza (1979)
- 14. Art i ball Mallorquí de Palma (La Soledat) (1989)
- 15. Balls de Mallorca
- 16. Balladors de Lluc (Santa Catalina) (1978)
 - a. *L'alba* (2007)
- 17. Balls i Sons Mallorquins
- 18. Balls i Tonades de Mallorca (Son Roca) (1987)
 - a. *Records de Mallorca* (2000)
- 19. Calitja (1982)
- 20. Carumbau (Son Espanyolet)
- 21. Dansaires d'antany
- 22. Escola de ball de l'Assumpció (Son Espanyolet) (1976)
- 23. Escola de Música i Danses de Mallorca (1975)
 - a. *Així fent escola* (2007)
 - b. *La contradança a Mallorca* (2009)
- 24. Flors de Murta
- 25. Germans Martorell
- 26. Giravolt (2013)
- 27. Grup de Ball i Folklore de Sa Indioteria
- 28. Herbes Dolces (Son Sardina) (1988)
 - a. *Es darrer que tanqui* (1997)
 - b. *De prop* (2001-2002)
 - c. *Ma terra* (2007)
- 29. Joana M^a Maiol i Pere Dàvila
- 30. Montepío del Arrabal (Santa Catalina)
- 31. Música Nostra (1981)
 - a. *Ball de bot* (1981)
 - b. *Vetlades d'antany* (1983)
 - c. *Va de jota!* (1985-86)
 - d. *Ball a sa plaça* (1988)
 - e. *Deu anys* (1990)
 - f. *Giravolt* (1992)

- g. *...De dia i de nit* (1996)
 - h. *En directe!* (2000)
 - i. *Canta Nadal* (2001)
 - j. *+D26* (2007)
 - k. *Canta Nadal* (nova edició) (2008)
32. Parado de Génova (1935) ¹⁷⁹
33. Posidònia Folk (2017)
- a. *Música Mediterrània* (2017)
34. Rondalla Bellver (1981) / Tralai
- a. *Tralai*
35. Sa Revetla de Sant Antoni (Son Ferriol)¹⁸⁰(1981)
- a. *Després d'onze anys* (1993)
 - b. *Ara és l'hora* (2015)
36. S'Eixam Mallorquí (Son Rapinya) (2001)
37. S'Estol Rafaler
38. Sis Som (1978)
- a. *Cançons per a un capvespre* (1983)
 - b. *Tres i Dos: Sis* (1985)
 - c. *Sis Som* (1978)
 - d. *Antologia* (1999)
 - e. *Fruit de la terra* (2001)
39. Siurell Elèctric (1987)
- a. *Siurell Elèctric* (2000)
40. Tamarell (Sant Jordi)
41. Tracalada
- a. *I i 9* (2002)
42. Voramar
43. Xeremiers de Sa Calatrava (Sa Calatrava) (1975)
- a. *Xeremiers de Sa Calatrava* (1996)
44. Xeremiers de Son Roca (1990)

¹⁷⁹ Fundat per Mestre Pep, Mestre Francisco Vicens (*Covetes*), (*l'amo des Retiro*) i (*ses Miquelons*).

¹⁸⁰ D'aquesta agrupació sorgirà posteriorment Al-Mayurqa.

- a. *Trempats* (2004)

SERRA DE TRAMUNTANA

ANDRATX

1. Aires d'Andratx (1986)
2. El Parado de Andraitx

BANYALBUFAR

1. Agrupación de Banyalbufar

BUNYOLA

1. Agrupació Típica de Bunyola (1931-1948)
2. Bailes de Bunyola
3. Es Fogueró d'Orient
4. Escola de ball de Bunyola (1978)
 - a. *Ara hi anam* (1992)
5. Parado de Bunyola (1934)
6. Revetla de Santa Bàrbara de Bunyola (1948)

CALVIÀ

1. Caliu
 - a. *Caliu* (2001)
 - b. *Caliu* (2006)
 - c. *La lluna i la roada* (2007)
 - d. *Punt i seguit* (2010)
2. Rafaubetx (El Toro) (2009)
3. S'Estol de Ponent (2009)

DEIÀ

ESCORCA

1. Agrupació Aromes de Nostra Terra (1947) (Lluc)¹⁸¹

ESPORLES

2. Rondalla Maristella (2012)

ESTELLENCES

3. Aires Regionales

FORNALUTX

POLLENÇA

1. Aires de la Cala (2011)
2. Ballugall (2011)
 - a. *Rodamon* (2014)
3. Corda Amarada (1991)
 - a. *Avui que és dia de festa* (1994)
 - b. *Records* (1994)
4. Esbart Pollencí
5. Recó de Tramuntana (1993)

PUIGPUNYENT

1. Aires Regionales de Galilea (1951)
2. Balls de Mallorca (Galilea) (1951)¹⁸²
3. Flors del Salt de Puigpunyent (1952)¹⁸³

SÓLLER

1. Aires Sollerics (1969)
 - a. *D'encà una estona* (1990)
 - b. *Una teringa* (2000)
2. Brot de Taronger (1951)¹⁸⁴

¹⁸¹ Fundada per en Tolo Jaume.

¹⁸² Fundada per n'Antonio Vidal Pons.

¹⁸³ Joan Sans Ferrer, mestre, formador musical i impulsor de vèries agrupacions, la dirigí alguns anys.

¹⁸⁴ Fundada per en Gaspar Nadal —primer ballador i bon ballador de mateixes—, i dirigida per en Juan Estades.

- a. *Mallorca y su música* (1959)
- b. *Vacaciones en España – Mallorca* (1961)
- 3. Dansadors de la Vall d'Or (1950)¹⁸⁵
 - a. *Mallorca y su música* (1957)
 - b. *Mallorca y su música* (2014)
- 4. Estol de Tramuntana (1980)
 - a. *Un ventall de cançons* (2003)
- 5. Xeremiers de Sóller

VALLEMOSSA

- 1. Els Valldemossa (1959)
 - a. *Canten el folklore de Mallorca* (1972)
 - b. *Canten coses mallorquines* (1994)
 - c. *Bolero mallorquí* (1995)
- 2. Parado de Valldemossa (1925)¹⁸⁶
 - a. *Grupo «Coros y Danzas» de Valldemosa* (1956)
 - b. *Grupo «Coros y Danzas» de Valldemosa* (1958)
 - c. *Canciones y danzas de Mallorca* (1960)
 - d. *Mallorca y su música (Instrumental)* (1960)
 - e. *Mallorca, su música y sus danzas* (1960)
 - f. *Mallorca canta y baila* (1960)
 - g. *Mallorca en sus bailes y sus canciones* (1961)
 - h. *Cantos y bailes de Valldemosa* (1963)
 - i. *Música de Valldemosa* (1963)
 - j. *Folklore mallorquí* (1978)
 - k. *Mallorca y su música* (1979)(1994)
 - l. *Melodies i danses de Mallorca* (1998)
 - m. *Parado de Valldemossa, Melodies i danses de Mallorca* (2013)

¹⁸⁵ Fundada per en Gaspar Nadal, qui també fundà Brot de Taronger per discrepàncies amb Bartomeu Ensenyat.

¹⁸⁶ Va tenir distins noms: Grupo Coros y Danzas de Valldemossa; Agrupación Folklórica de Valldemossa; Agrupación El Parado de Valldemossa i Agrupación Folklórica Bartomeu Estaràs.

RAIGUER

ALARÓ

1. S'Aplec d'Alaró

ALCÚDIA

2. Aires de Mar (dècada dels 50)
3. Dansadors de la Ribera (dècada dels 50)
4. Sarau Alcudienc (1978)¹⁸⁷
 - a. *Quin Sarau* (en preparació)
5. Tacàritx (2002)

BINISALEM

1. Es Raiguer
2. Tall de Vermadors (1927)
 - a. *Binissalem*

BÚGER

CAMPANET

1. Agrupación de Campanet
2. Campanet balla i bota
3. Grup Folkloric de Campanet (1947)
4. Revetla Campanetera

CONSELL

1. Sa Sínia (1992)

INCA

2. Cofre Antic (1990)
 - a. *Llum i color* (2008)
 - b. *D'on som* (2016)
3. Sa Revetla d'Inca (1960)

¹⁸⁷ En un principi es deia Escola de Ball de Bot d'Alcúdia. El 1986 canvià de nom pel de Sarau Alcudienc.

4. Revetlers des Puig d'Inca (1986)

LLOSETA

1. Ayamans de Lloseta
2. S'Estel d'es Cocó (1980)
3. Quart Creixent (2001)
 - a. *A trenc d'auga* (2001)
 - b. *Records de Bartomeu Calatayud* (2002)
 - c. *Dos colors* (2005)
4. Es Parado de Lloseta

MANCOR DE LA VALL

1. Arrels de Mancor de la Vall (2003)
2. Festa Pagesa (1978)

MARRATXÍ

3. Aires des Pla de Marratxí (Pla de na Tesa) (1979)
 - a. *Aires des Pla de Marratxí* (1991)
 - b. *Trenta* (2010)
4. Al-Mayurqa (Pòrtol) (1994)
 - a. *Projecte Roig* (1995)
 - b. *De poetes i altres codolades* (1997)
 - c. *Anem de gresca!* (1998)
 - d. *Fent camí* (2001)
 - e. *Projecte Roig* (2003)
 - f. *Amb coherencia* (2004)
 - g. *Tradició i compromís* (2005)
 - h. *Temps de revolta* (2007)
5. Galivança (Sa Cabaneta) (2012)
6. Grupo de Marratxí
7. Engalba¹⁸⁸ (2013)
8. Marratxí balla i bota (Pont d'Inca)
9. Parado de Marratxí (1940)

¹⁸⁸ Format a partir de la separació de Terra Roja.

10. So de Garrovers

11. Terra Roja (Pòrtol - Sa Cabaneta). (2010). Canvi de nom Terra Rotja

a. *Es Molí* (2011)

SA POBLA

1. Ballada Poblera

2. Marjal en Festa (1959)

3. Pinyol vermell

a. *Sense additius* (2011)

SANTA MARIA DEL CAMÍ

1. Coanegra (1984)

2. Salero Típic de Fontanella (1947-1953)¹⁸⁹

3. Tanys Novells (1987)

4. Xeremiers de Santa Maria

a. *Xeremiers de Santa Maria*

SELVA

1. Parado de Selva

2. Aires de Muntanya (1930)¹⁹⁰

a. *Mallorca. Cantos y Danzas* (1962) (LP)

3. Brot d'Olivera (Biniamar)

PLA

ALGAIDA

1. Roda (2016)

ARIANY

COSTITX

LLORET DE VISTALEGRE

1. Agrupació cultural Brocalet (2011)

LLUBÍ

¹⁸⁹ Fundat per Gabriel Piña i Molina (Palma, 1903- Marratxí, 1960) i Joan Segura i Forteza.

¹⁹⁰ Dirigida per n' Antoni Galmés.

1. Agrupación de Llubí
2. Baladra de Llubí
3. Brotet de Romaní
4. Sant Feliu
5. Taparers en festa (1984)

MARIA DE LA SALUT

1. Agrupació de Maria de la Salut
2. So de Castanyetes

MONTUÏRI

MURO

1. Revetla d'Algebelí (1977)

PETRA

1. Pla de Bonany
2. Puig de Bonany (1980)
 - a. *Grup Puig de Bonany* (2003)
 - b. *Aire des Puig* (2016)
3. Rondalla des Pla (agrupació folklórica) (1958)

PORRERES

1. Aires de Monti-Sión (1975)
 - a. *20 Anys* (2001)
 - b. *...de nou* (2015)
2. S'Estol Porrerenc (1994)
3. Pla Forana (1998)
 - a. *Arrels noves* (2000)

SANT JOAN

1. Agrupación de San Juan
2. Aires de Pagesia ¹⁹¹ (1976)
 - a. *Sant Joan. Mallorca* (1989)
 - b. *Sons d'argent* (2001)

¹⁹¹ Director: Carles Costa i Salom

SANTA EUGÈNIA

SANTA MARGALIDA

1. Aires Vileros (1984)
 - a. *25 Anys* (2009)
2. Ball de bot de Santa Margalida (1990)

SENCELLES

1. Qanarusa (2012)
 - a. *Baules* (2015)
2. Es Jonc de Sencelles (1987)

SINEU

1. Agrupació des Teleclub
2. Brot d'Alfabaguera
3. Copeo de Sineu
4. Sonadors des vuit vents¹⁹² (2002)
 - a. *Altres Coses*

VILAFRANCA DE BONANY

1. Aires Vilafranquins (1979)
 - a. *Folklore of Mallorca* (1992)
 - b. *Mallorca y su Folklore* (1995)
2. Vilafranca balla i bota

MIGJORN

CAMPOS

1. Brot de Taparera de Campos
 - a. *Agrupació Brot de Taparera* (1993)
 - b. *Agrupació Brot de Taparera. 25 anys* (2008)
2. Ecos del Pla

¹⁹² Coneguts també per «Munartrot»

3. Agrupació Campanera de Pinyol Vermell de Campos (2008)
 - a. *Sense Additius* (2011)

FELANITX

1. Abeniara (2003)
 - a. *Abeniara* (2009)
2. Arrels Marineres (Porto Colom)
3. S'Estol des Gericó (1964)
 - a. *S'Estol d'es Gericó. Folklore de Mallorca*
 - b. *Felanitx i Mallorca* (1995)
 - c. *S'Estol: Nou de Trinca* (2004)
 - d. *S'Estol entre músics* (2015)
4. Grup Airós (Porto Colom)
5. Grup folklòric de Felanitx (1937)

LLUCMAJOR

1. Escola de ball de bot Calabruix (2006)
2. Sarau i Festa (S'Arenal de Lluçmajor)
3. Xaloc Música (1992)
 - a. *Xaloc* (1993)
 - b. *Camins i rondalles* (1997)
 - c. *Música per a ses escoles de ball de bot* (1999)
 - d. *Mihrayan* (2000)
 - e. *Capicua* (2001)
 - f. *Còdols blancs* (2001)
 - g. *Sort* (2003)
 - h. *Airecel* (2004)
 - i. *Iris* (2009)
 - j. *25 anys...en un sospir* (2017)
4. Aires des Pla Lluçmajorer (1959)
5. Capocorb
 - a. *A la fresca* (2003)
6. Arrels Lluçmajorers
7. Torrat i Bullit (Lluçmajor) (2001)
 - a. *Engabiats* (2003)

8. Castanyetes en Festa (S'Arenal de Lluçmajor)
9. Flor d'ametler

SES SALINES

1. Gaubança (2013)

SANTANYÍ

1. Es Majoral (Calonge) (1986)
2. Es Revetlers (1999) (S'Alqueria Blanca. Cala d'Or)
 - a. *Encantam sa primera* (2007)
 - b. *Va de per llarg* (2012)
3. Myotragus (1997)
 - a. *Myotragus en directe!* (2005)
4. Ordi Broix (1982)

LLEVANT

ARTÀ

1. Artà balla i canta (1974)
 - a. *Artà balla i canta* (2000)
 - b. *...a sa tieta* (2011)
2. Esclafits i Castanyetes (1982)
 - a. *Sense corda* (2001)

CAPDEPERA

1. Agrupación de Capdepera
2. Aires Gabellins (Aplec de Gabellins) (1975)
3. Grup Castell de Capdepera (1983)
 - a. Dolces tonades
4. Sonadors de Jotes i Mateixes de Capdepera

MANACOR

1. Aires des Convent
2. Així balla Manacor (1981)
3. Amics de Son Talent

4. S'Estol des Picot (Son Macià) (1976)
 - a. *Batut i rossegueta* (1997)
5. Sa Torre (1988)
 - a. *De Raça* (2004)
 - b. *Arrelats* (2014)
6. Guitarres i guitarrons ¹⁹³
7. Sonadors de Jotes i Mateixes de Manacor
8. Escola Municipal de Mallorca
9. Rossegueta de Manacor
10. Sa Llunera ¹⁹⁴
11. Sonadors de Fartàritx
12. Vidalba

SANT LLORENÇ DES CARDASSAR

1. Card en Festa.¹⁹⁵ (1973)
2. Tramudança (1987)
 - a. *No dóna gran cosa l'agre de la terra* (2001)
 - b. *Vint -i- 5* (2009)

SON SERVERA

1. Agrupación de Son Servera
2. Sa Revetla de Son Servera (1964)
 - a. *Mallorca* (1967)
 - b. *Després d'onze anys* (1993)

BARCELONA

1. Cap on nam (1995)
 - a. *Mar enllà...* (1998)

¹⁹³ Fundat per l'amo en Miquel *Vent* i altres companys quan Sa Llunera es va disoldre. Amb el temps aparegueren noves agrupacions com Així balla Manacor i S'Estol des Picot.

¹⁹⁴ Sa Llunera. Agrupació fundada per l'amo en Jaume (*Llunes*), sonador de Manacor de jotes i mateixes. Es reunien sonadors de guitarra i guitarró manacorins.

¹⁹⁵ L'agrupació Card en Festa es formà l'any 1974 a partir de gent camperola moguda per l'enyorança de les festes d'antany amb intenció de representar els balls i cançons de la pagesia del llevant de l'illa de Mallorca i de recuperar el fet de fer festa sense motius estereotipats. Margalida Nebot fou qui ajudà a la formació del grup i la font de la part referent al ball.

- b. *Roda el món i torna al Born* (2000)
 - c. *Al forc dels dies* (2007)
- 2. Raixa Tradicional de Barcelona (2006)
 - a. *Tradicional balear* (2006)
- 3. Sa Sargantana de Barcelona
- 4. Va de Bot de Barcelona

10.5 QÜESTIONARI UTILITZAT EN LES ENTREVISTES ORALS.

El següent qüestionari s'ha utilitzat per recopilar informació mitjançant entrevistes personals. Com a segona opció, també ha resultat d'utilitat a l'hora de comparar dades amb algunes fonts.

Informador	
Referència	
Data de l'enquesta	
Edat	
Població	
Agrupació	
Escola	
Informació aportada	
Llocs d'aprenentatge	
Definició de mateixa	

Punts coneguts	
Origen (opinió personal)	
Què entén per mateixa?	
Creu que és un tipus de jota i es diu així pel fet de que es repetien a les subhastes, o creu que és un tipus de ball diferent de la jota?	
En què es diferencien aquests dos balls?	
I amb el fandango, creu que té relació? Quina?	
Entrada del bolero a la comarca de Llevant	
En coneix el seu origen?	

Documentades des de...	
Pensa que són originàries del llevant mallorquí?	
Creu que han vingut de fora com la resta dels balls mallorquins?	
En coneix alguna equivalència?	
Quan es parla de «ball de pagès» què entén exactament?	
Quines mateixes li venen al cap en aquest moment?	
Les considera un ball viu, ràpid i vigorós, o més bé assossegat i senyorial?	
Les mateixes de llevant creu que tenen aquest mateix caràcter?	
Diferències comarcals: Tramuntana	

Llevant	
Opina, doncs, que hi ha una relació directa entre elles, és a dir, entre les mateixes tradicionals enregistrades i les actuals mateixes de llevant?	
Quins elements creu que les caracteritzen en quant a música?	
Estructura musical	
Quins elements creu que les caracteritza en quant al ball?	
Estructura del ball	
Quina relació tenen amb el copeo?	
Mateixa	
Copeo	

A què pensa que es deu el nom «mateixa»?	
Les identifica exclusivament amb les mateixes de llevant?	
Coneix alguna equivalència d'aquest ball a la península?	
Musical? O quant al Ball?	
Què implica passar d'un 3 /4 a un 3/8?	
I un 6/8?	
Sap què és el «batut de sa guitarra»? I «es borino»?	
Quan i a on s'utilitzen?	
Què n'opina de les afirmacions de Francesc Xavier Domenech referents al ball medieval de la Quarante?	

<p>Opinió sobre la manera de conservar o innovar.</p> <p>Què s'ha de mantenir intacte i què es pot modificar?</p>	
<p>Creació de noves cançons</p> <ul style="list-style-type: none"> -música -lletra -gloses populars <p>S'haurien de conservar algunes tal com les coneixem ara o s'hauria de deixar que es modifiquin i evolucionin?</p>	
<p>Escola nova</p> <ul style="list-style-type: none"> -ball lliure -ball compost -Unificació de les formes (perill) 	
<p>Què opina sobre la introducció de nous instruments no tradicionals?</p>	

<p>Afinació atemperada. Arcaisme dels sistemes d'afinació. Riquesa de textures</p>	
<p>Manera de sonar castanyetes compassada quan abans era descompassada</p>	
<p>Fabricants de castanyetes i instruments tradicionals.</p>	
<p>Principals sonadors de mateixes</p>	
<p>Mateixes a Palma</p>	
<p>És necessari un centre de recull de treballs fets (centre de dades i orientació), ja sigui per investigadors o gent que s'hi ha dedicat, per donar pas a futures investigacions i millor divulgació</p>	
<p>Contactes facilitats:</p>	

Bibliografía recomendada:	