

La cançó a l'aula: reflexió sobre la historicitat dels gèneres de cançó i propostes de modelització didàctica

The Song in the Classroom: Reflection on the Historicity of Song Genres and Proposals for Didactic Modeling

Aina Monferrer-Palmer

Universitat de València

Joaquim Dolz

Université de Genève

Modelització de la Nova Cançó o cançó de cantautoria

Hem establert un model didàctic per a la Nova Cançó a partir d'un corpus de lletres canòniques i emblemàtiques format per les cançons següents: "Diguem no", "Quan tu te'n vas al teu país d'Itàlia" i "Jo vinc d'un silenci" de Raimon, "L'estaca" i "Campanades a morts" de Lluís Llach, "La Balanguera" de Maria del Mar Bonet, "La fera ferotge" d'Ovidi, l'"Himne de les dones de casa" de Guillermina Motta i el "Tio Canya" d'Al Tall.

Les cançons de la Nova Cançó o cançó de cantautoria

- **Continguts temàtics.** La Nova Cançó tracta aspectes socials, polítics i culturals des de la veu de protesta i com a mitjà per a recuperar referents culturals. A través de les seues lletres, els artistes celebren la identitat de poble amb una llengua comuna, exaltant-hi la cultura, la història i les tradicions en un temps en què aquesta identitat es troba en situació de minorització. Les temàtiques hi inclouen des de l'elogi dels paisatges i les festes tradicionals catalanes fins a figures històriques, de manera que contribueixen a cohesionar identitàriament un poble. A més, influenciats per moviments internacionals de protesta, els cantants de la Nova Cançó també inclouen la temàtica de la pau, la justícia social i els drets humans. Encara que hi predominaven els temes polítics i socials, no hi manquen obres que exploren l'amor, les relacions personals i la bellesa del dia a dia, en companyia de lletres de solidaritat amb lluites anticolonials o altres resistències contra dictadures.

- **L'objectiu comunicatiu** de la Nova Cançó fou difondre un missatge reivindicatiu als escenaris de tot el territori lingüístic.

- Quant a la **situació material de producció** (Bronckart 1996: 93-106), la situació de producció i de difusió és l'escenari durant un concert. El productor és un cantautor que interpreta les cançons de manera intimista davant d'un públic, que pot ser nombrós o selecte.

L'agent productor és generalment el cantautor, que rarament interpreta les composicions d'un altre excepte quan la lletra de la cançó és un poema. En el cas de les abundants musicacions de poemes en la Nova Cançó, l'objectiu és la difusió cultural d'un patrimoni poc conegut i la recuperació de símbols identitaris.

- Quant a la **situació d'interacció comunicativa**, l'objectiu de la interacció és fonamentalment reivindicatiu. L'**enunciador** assumeix el paper social d'una veu col·lectiva i el **destinatari** s'identifica

com el poble que és objecte de discriminació, de manera que les cançons de la Nova Cançó funcionen com a banda sonora d'unes reivindicacions (Cortier et al. 2022).

- **L'arquitectura interna del text.** La lletra de les cançons és breu i senzilla. S'hi utilitzen verbs de moviment i de canvi que impliquen acció, canvi o moviment, reflectint la naturalesa dinàmica de les temàtiques abordades. Per exemple, "Si estirem tots, ella caurà" (Llach) utilitza "estirar" i "caure" per simbolitzar l'esforç col·lectiu i el resultat esperat. També s'hi fan servir verbs expressius i declaratius i verbs que expressen negació o reafirmació, com "dic" i "diguem" en "Diguem no" de Raimon, reforçant l'actitud desafiant de la lletra. Quant a la cohesió nominal, la repetició de substantius clau reforça temes centrals i ajuda a construir una estructura temàtica coherent. Per exemple, la repetició de "silenci" en "Jo vinc d'un silenci" de Raimon emfasitza la condició persistent de repressió cultural.

Quant a la connexió, i concretament les estructures conjuntives, elements com "però", "i", "tant que", i "si" apareixen freqüentment per coordinar idees i expressar relacions lògiques d'oposició, condició, o continuïtat, així com les anàfores i les catàfores en la cadena de referències.

Hi ha també estructures paral·leles en l'ús de frases o de versos que ajuden a destacar contrastos o a emfasitzar similituds, com en el "Diguem no, Nosaltres no som d'eixe món" repetit diverses vegades en la cançó de Raimon.

Pel que fa a la responsabilitat enunciativa de l'autor, hi abunda un **ús enunciatiu del jo**: Raimon i Lluís Llach, per exemple, utilitzen el pronom personal *jo* per establir una connexió directa amb el que narren o afirmen, mostrant una implicació personal i intransferible en els temes que tracten, dicció que ja era comuna en Ausiàs March i que Vicent Andrés Estellés recuperà amb força en paral·lel a la Nova Cançó (Monferrer-Palmer 2015). Això es veu clarament en cançons com "Jo vinc d'un silenci" de Raimon. En aquest sentit, l'ús de verbs en primera persona com "dic" o "vinc" reforça aquesta responsabilitat enunciativa, posicionant l'autor no només com un narrador, sinó com un protagonista actiu dins els esdeveniments o sentiments que descriu.

Els textos sovint **inclouen l'audiència** en sentit narratiu quan relaten experiències o sentiments que, tot i ser personals, són universals, com la lluita contra l'opressió o la reivindicació de la identitat i la llibertat. Exemple paradigmàtic d'aquest mecanisme és el "Tio Canya" d'Al Tall.

En les lletres de la Nova Cançó, els verbs en mode imperatiu i les crides a l'acció són freqüents, com en el cas de "Diguem no" de Raimon, que fa un ús explícit de la repetició per a reforçar el missatge de resistència.

El model de llengua de la Nova Cançó és marcadament estàndard i fuig dels dialectalismes, tot seguint la idea fusteriana d'unitat cultural i lingüística en oposició als moviments secessionistes. Tot i això, les cançons mostren un ús del català que és proper al parlar diari, tot i que amb escasses marques diatòpiques. Aquesta proximitat s'observa en l'ús de construccions gramaticals simples i en la preferència per un vocabulari que no és excessivament tècnic ni formal. Per exemple, en "L'estaca" de Lluís Llach, el diàleg amb l'avi Siset utilitza un llenguatge directe i familiar que ressona amb experiències quotidianes.

Així doncs, l'estructura poètica comuna a les cançons esmentades de la Nova Cançó es caracteritza principalment per la seua naturalesa lírica i narrativa, amb una forta presència de repetició i un estil directe que busca la comunicació emotiva i la connexió amb l'oient. Hi trobem l'ús extensiu de metàfores, com les imatges de "l'estaca" o "el silenci", que permetien superar la censura mitjançant el desplaçament simbòlic del referent.

L'estructura estròfica és flexible, ja que la longitud de les estrofes i la seua composició interna varien significativament segons s'adapten al flux del contingut i a les necessitats expressives del tema tractat. Tanmateix, sí que hi ha una tendència a la brevetat dels versos que facilita la retenció i la recitació, a més de permetre una adaptació rítmica més natural a la música.

Des del punt de vista de l'**oralitat**, si ens fixem en els mecanismes d'implicació del destinatari, referent a pronoms i a adreces directes, els autors sovint utilitzen pronoms de segona persona o interpel·lacions directes al públic (*tu*, *vosaltres*, *nosaltres*) per a crear una complicitat amb l'audiència. Això es manifesta en "Diguem no" de Raimon amb una crida col·lectiva. Les preguntes retòriques s'utilitzen per a implicar el destinatari en la reflexió sobre els temes plantejats. Per exemple, en "L'estaca" de Lluís Llach, la pregunta "Siset, que no veus l'estaca on estem tots lligats?" serveix perquè l'audiència reflexione sobre les seues mateixes situacions de limitació o d'opressió.

A més, l'ús de **formes imperatives o crides a l'acció** ("Si estirem tots, ella caurà") motiva directament el públic a unir-se a la causa o a actuar de manera conjunta, incrementant la seua implicació en el missatge de la cançó. També identifiquem corresponsabilitat en el discurs a través de l'ús del *nosaltres* en cantautors com Raimon i Llach, que fomenten aquesta sensació de corresponsabilitat, suggerint-hi que l'acció o la resistència és un esforç col·lectiu i que l'audiència és tan participant com l'autor en les lluites descrites.

Hi ha una clara **tendència a imitar el discurs oral**, com en les interaccions entre personatges ("Siset, que no veus l'estaca on estem tots lligats?") o en l'ús de frases exclamatives i interrogatives que simulen una conversa.

Les cançons estan compostes per a ser dites i escoltades. Això es reflecteix en la musicalitat dels textos, en què la rima, l'assonància i l'al·literació juguen un paper crucial per reforçar el ritme i la melodia de la cançó.

A més, hi és present la repetició com a element de l'oralitat que s'hi fa servir per a reforçar missatges clau i emfasitzar conceptes o sentiments importants. Per exemple, la repetició de frases com "Diguem no" en la cançó de Raimon o "Si estirem tots, ella caurà" en "L'estaca" de Lluís Llach. Per tant, la tornada en les cançons de la Nova Cançó té un protagonisme remarcable.

Modelització didàctica del rap

El rap és un hipergènere de cançó que forma part de la cultura hip-hop i que es caracteritza per diverses qualitats formals i estilístiques distintives. Quant al contingut líric, les lletres del rap freqüentment inclouen comentaris socials, relats personals, afirmacions de poder i habilitat, desafiaments a altres rapers (*beef*, tot i que el *beef* no existeix entre rapers valencians possiblement pel context de minorització, Monferrer-Palmer 2019a) i un ús creatiu del llenguatge que pot incloure recursos poètics de tota mena, especialment rics en la qüestió rítmica i prosòdica ja que, a diferència de la poesia i deixant de banda solapaments experimentals, el rap s'entretéixeix amb una base musical.

Per això, des del punt de vista formal, el rap usa de manera intensiva la rima (final, interna, multisil·làbica i molt variada). El ritme (o *flow*) n'és un element clau marcat per la cadència de les paraules pronunciades, així com per la seua distribució al llarg dels compassos musicals. Els raps poden variar des d'un estil més lliure fins a un de més estructurat amb patrons mètrics regulars. S'hi fan servir pauses (o *breaks*) i canvis de tempo per a l'èmfasi i la variació en el discurs. Sovint es fa sobre *beats* o pistes instrumentals que inclouen un baix profund, caixes clares i altres elements rítmics derivats de fonts tant diverses com el funk, el soul i l'electrònica, entre d'altres. Des del punt de vista de l'oralitat, la tècnica vocal pot ser quasi cantada o gairebé parlada, variant-hi el to, el volum i l'èmfasi per a mantenir l'interés de l'oient.

Per a la modelització didàctica del rap, ens hem basat en l'anàlisi de corpus de cançons de rap en valencià que vam dur a terme en Monferrer-Palmer 2019a: "El cap per avall", "Corbelles", "Carrer de l'amargura", "La mestra", "La nostra bota", de ZOO; "Ara" del cantant de ZOO juntament amb Charly EFE; "Ser o no ser", "QuatribaRap", "Llengua" i "Cabró que te la fas", d'Atupa; "El cor al vent", d'Arrap; "Tambors de guerra", de Loren D; "L'ona", d'Auxili; "L'herència" i "Música naix de la ràbia", d'Aspenat; "Rita la cantaora", de Rapsodes; "Nano", de Jazzwoman; "Dones", de la rapera Tesa; i "V", "Gresca", "Les silenciades" i "Benvinguda al desbarat" de Pupil·les.

Les cançons de rap

Continguts temàtics. Les cançons de rap sovint tracten temes que reflecteixen les experiències personals dels artistes, incloent-hi conflictes socials, crítica política, lluites per la justícia social, relacions personals, i reflexions internes. Aquests temes poden ser presentats de manera crua i directa, amb un llenguatge que no s'amaga d'expressar emocions fortes o realitats dures. En el cas del rap en valencià, en un treball anterior (Monferrer-Palmer 2019a), mostràvem com el rap valencià tendeix a la intertextualitat culta amb clàssics catalans medievals, amb motius històrics identitaris i en especial amb dos escriptors contemporanis: Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés.

Objectiu comunicatiu: El rap tendeix a un fort component de denúncia o de testimoni social. Molts rapers utilitzen la seua música per a comunicar missatges sobre injustícies, desigualtats o per a expressar la seua identitat cultural i política. Aquesta música sovint busca mobilitzar, conscienciar o proporcionar una veu als que no la tenen. En el context valencià, tot i que també hi ha reivindicacions de classe, feministes o antifeixistes, per la conjuntura de minorització lingüística hi trobem un predomini de la temàtica sociolingüística o de defensa de la llengua pròpia, el català al País Valencià. Excepte anecdòtiques excepcions, no existeix secessionisme lingüístic en el rap en valencià. A més, en contradicció amb la pragmàtica del rap i de les músiques urbanes en els seus contextos originaris, en què s'hi fa servir una llengua marcadament vulgar o *slang*, el rap o el trap en valencià tendeix a una norma estàndard que l'apropa sovint més a la llengua de l'escola que a la llengua del barri (Monferrer-Palmer 2019a), aspecte que el converteix en un material didàctic més fàcilment integrable a l'aula de tots els nivells.

Situació de producció. El rap sovint s'origina en contextos urbans, amb artistes que utilitzen tecnologia accessible com ara ordinadors casolans i programari d'edició de música per a crear les seues pistes. Això democratitza la producció musical, que permet a individus de tots els estrats socials expressar-se artísticament. Amb la democratització dels *home studio* a partir de 2010 (de Dios 2019), i accelerada des de la pandèmia de 2020, cada vegada hi ha més autoproducció de músiques trap i rap sense necessitat de passar per la indústria, de manera que el model de llengua tendirà a diversificar-se i a allunyar-se de l'estàndard en aquests circuits *underground* (Monferrer-Palmer, 2018).

Situació d'interacció social. El rap, incloent-hi el trap, es produeix i es consumeix en una varietat de contextos socials, des de concerts en viu fins a plataformes digitals. Aquesta música serveix com a mitjà de connexió entre els joves i com una forma de diàleg generacional sobre temes culturals, socials i polítics.

Enunciador i destinatari. En el rap, l'enunciador sovint adopta una postura de narrador o testimoni, dirigint-se no només als fans de la música sinó també a la societat en general. El destinatari és, per tant, tant el seguidor individual com la comunitat més àmplia, incloent-hi sovint grups marginats o subrepresentats i elements de la cultura *underground* com el tràfic i consum de drogues, la prostitució o tractaments sexistes, etc. Una vegada més, en el rap en valencià, aquests temes *underground* han estat atenuats per l'autocensura que els rapers valencians s'han autoimposat tradicionalment, i fan un ús formal de la llengua molt propici per als contextos escolars (Monferrer-Palmer 2019a).

Arquitectura de la lletra. Les lletres de les cançons de rap són freqüentment complexes, amb un ús intensiu de rimes, al·literacions, i metàfores. L'estructura pot variar des de formes més narratives a formes més abstractes, amb un ritme que pot alterar-se dramàticament d'una cançó a una altra. En tot cas, les lletres són molt més llargues i difícils de memoritzar per part de l'audiència que no les de la Nova Cançó ni les de la cançó tradicional.

Des del punt de vista de l'oralitat. El rap es caracteritza per la seua forta oralitat; és una forma d'art centrada en la performativitat vocal. El flux, el to i el ritme de la veu del raper són essencials per a la transmissió de missatges i emocions, i la manera en què aquestes cançons són interpretades pot variar significativament, aportant capes addicionals de significat a les lletres i permetent una pràctica molt interessant de les destreses orals avançades a l'aula.

Modelització de la cançó infantil o de rogle

La modelització de les cançons populars infantils es presta a diverses categories. A partir de diversos reculls de cançons populars infantils, ens adonem que el repertori és molt important i que hi ha diverses categories. Esbossarem ara una modelització didàctica de la cançó popular infantil com a hipergènere. Per a aquesta modelització, ens hem basat en el corpus de cançons populars següent:

“Adorm-te adorm-te”, “Adorm-te nineta”, “A Betlem me’n vull anar”, “Angelets del cel”, “Bona nit”, “Cinc pometes té el pomer”, “De Castelló a Almassora”, “El sereno ha mort un gos”, “Els dimonis de Fraga”, “Eren cinc en un llit”, “Fum fum fum”, “Ja plou”, “Joan petit quan balla”, “La castanyera”, “La font de Sant Cristòfol”, “La lluna la pruna”, “La manta al coll”, “La masovera se’n va al mercat”, “La meua xiqueta és l’ama”, “La nit de Nadal”, “La plaça del Raval”, “La xata merenguera”, “Les cames tortes, leré, com a bajoques / El tio Toni, leré, més vell que l’oli”, “Mareta mareta”, “Non nineta”, “Noninoni”, “Pis pissiganya”, “Pis pissiganya oli de la ganya”, “Rode el ton”, “Rode la mola”, “Sant Josep se fa vellet”, “Serra de Mariola tota a floretes”, “Ton pare no té nas”, “Un cuc de terra”, “Un dia de pasqua un xiquet plorava”, “Xarlot xarlot”, i “el xiquet va perdre el xiulet i un gosset se’l va trobat”. “Les xiquetes de Borriana”, “Maria Rosa, que bona està” i “El barranc de l’Assut”, cançons amb contingut bròfec i amb discriminació de gènere, o bé “Sant Nicolau, sant beneït”, amb sentit islamòfob històric, són que també podrien fer-se servir, a partir de cert nivell educatiu, amb intenció de treball des de la perspectiva crítica.

La cançó infantil o de rogle

Globalment i fent abstracció de les cançons de bressol que canta l’adult per adormir el nen amb una articulació de caire diferent, el model didàctic de les cançons de joc es caracteritza pels aspectes següents.

- **L’objectiu comunicatiu** pot ser tant aprendre les regles d’un joc, com aprendre vocabulari, orientar les prescripcions que cal seguir per a realitzar el joc, o com en tota activitat lúdica, divertir. En el cas de la cançó popular infantil en valencià a l’aula, s’hi afigen com a objectius la promoció i la valoració d’una llengua minoritzada.

- La **situació de producció** és una situació d’activitat col·lectiva de joc.

- La **situació d'interacció social** té com a finalitat divertir-se, però també objectius implícits d'aprenentatge i de vinculació al territori.

- L'**enunciador** i el **destinatari** estan implicats en el joc amb diferents rols, tot i que en el cas de les cançons narratives, el rol s'hi sol mantindre. En jocs més dinàmics, qui llança les prescripcions pot ser sempre la mateixa persona o anar canviant. Des del punt de vista multimodal, el cos ballant, i de vegades jugant, segueix el ritme.

- L'**arquitectura de la lletra** de la cançó popular infantil es caracteritza per ser curta i estar organitzada amb rima i mètrica marcades. A més, la rima fàcil i repetitiva hi és especialment present, amb estructures sintàctiques elementals que juguen amb la repetició i la ratafila, amb petites variacions que serveixen per al treball de l'oralitat des d'infants molt petits

Quasi sempre té tornada i és relativament curta per tal de permetre'n la memorització fàcil per part dels infants. El lèxic depèn de l'orientació temàtica (comptar, els dies de la setmana, meteorologia, objectes de l'entorn proper; tots ells són camps semàntics associats a elements d'aprenentatge bàsic i de l'enorn quotidià tradicional). El corpus pot presentar seqüències de descripcions d'accions per a donar instruccions, seqüències narratives i seqüències dialògiques quan el joc exigeix una alternança de rols.

- Des del punt de vista de l'**oralitat**, la música està articulada amb la funció concreta de la cançó (ballar, córrer, jugar). Conté una estructura senzilla repetitiva amb una música generalment ràpida en compàs quaternari i de vegades amb pauses sobtades en funció de la interacció en la dinàmica del joc.

- Els **continguts temàtics** de les destinades als més petits, anomenades cançons de bressol (Garcés 2017): "Mareta mareta", "Adorm-te adorm-te", "Un cuc de terra", "Adorm-te nineta", "Non nineta", "La meua xiqueta és l'ama" (subvertida per Estellés en La nit, Monferrer-Palmer 2015), "Bona nit" o "Noninoni" o els "vou, veri, vou" mallorquins. Les lletres són extremadament senzilles, s'adrecen en general al nadó per adormir-lo i s'acompanyen d'una música dolça amb un ritme cadencial ternari. La funció de les cançons de bressol és adormir l'infant, i en eixe sentit la majoria són metatextuals perquè parlen d'adormir.

Continguts temàtics. En primer lloc, hi destaquem les **cançons per aprendre alguna cosa**. "Joan petit quan balla", "La masovera se'n va al mercat", "Cinc pometes té el pomer" són multidisciplinàries i s'hi aprenen les parts del cos, els dies de la setmana i els números respectivament. Són per a ballar o per a joc col·lectiu. N'hi ha que se centren en professions del poble, com "El sereno ha mort un gos" i "La manta al coll", en l'oratge i la meteorologia ("Ja plou", "La lluna la pruna"), en la família ("Ton pare no té nas", "Mareta mareta"), o que són per a la interacció ente dues persones, com el "Pis pissiganya" per a fer pessigolles (cossinoles). També hi són presents l'escatologia i el sexe ("Maria Rosa, que bona estàs"; "Les xiquetes de Borriana" i els embarbussaments (com en la nadala "A Betlem me'n vull anar").

En segon lloc, hi ha les **cançons populars que marquen rituals**: "La castanyera", les nades ("Fum fum fum", "La nit de Nadal"). En aquest cas, la situació de producció es diferencia de les de bressol perquè és col·lectiva i acompanya la preparació o un moment particular de la festat, sobretot en la tradició de les festes religioses. El repertori de cançons relacionades amb dates assenyalades del calendari és ampli: "Sant Josep se fa vellet", "Un dia de pasqua un xiquet plorava", "Angelets del cel" també per a la festa de Pasqua, "Sant Nicolau, sant beneït").

- En tercer lloc, hi destaquem les **cançons de rogle i de joc**, en què la situació de producció també és col·lectiva que, com que són l'acompanyament d'un joc o d'una activitat física, els rols poden ser intercanviables durant el joc. Els continguts poden referir-se a un aprenentatge concret per als petits: les parts del cos ("Joan Petit quan balla"), els productes del mercat i els dies de la setmana ("La masovera se'n va al mercat") la numeració ("Eren cinc en un llit", "Cinc pometes té el pomer"), etc. Al centre hi ha l'acompanyament d'una activitat física que cal realitzar: jugar a la corda ("Rode el ton", "Rode la mola"), de rogle ("Xarlot xarlot"), etc. També "Pis pissiganya oli de la ganya" o bé "La xata merenguera" s'associen al joc.

- En quart lloc, les **cançons narratives**, lligades a llegendes locals i a llocs particulars (“De Castelló a Almassora”, “El Barranc de l’assut”), tenen presència abundant de topònims (“La font de Sant Cristòfol”, “Els dimonis de Fraga”, “La plaça del Raval”, “Serra de Mariola tota a floretes”, “El tio pep se’n va a Muro”). També en són típics els contes lligats, que ajuden a treballar la memòria i les relacions seriades, com és el cas del conte del xiulet de Morella: “El xiquet va perdre el xiulet i un gosset se’l va trobar. Baixant a la font, part-corbella, corbella-ferrer, ferrer-cansalà, gorrino-carrasca-bellotes-vent, dona’m ven, el ven a la carrasca, lleit-herba-vaca-pa-xiulet i el xiulet per a mi!”; o bé “Què hi ha ací dins? Oli rosat... on està el foc.. aigua... bovets... ueleta missa... al cel se n’ha pujat...”.

El ritme de les cançons de joc està pensat per a dansar, botar i córrer. La funció és contrària a les de bressol perquè porten cap a l’activitat del nen i emfasitzen les accions prescrites o els elements que cal aprendre: oratge, dies de la setmana, gestos concrets. Amb la presència de topònims particulars, s’hi pot reconstruir la geografia literària del país.

A totes aquestes cançons, se n’afigen de còmiques o escatològiques, que tenen un especial atractiu tabú per als xiquets que pot fer-se servir estratègicament.¹

¹ Podem trobar molts recursos com ara els reculls *Cançons narratives valencianes*, de Maria Teresa Oller i Benlloch o <https://lenguasdearagon.org/pdf/materiales/CANTEMJUNTS.pdf>, i artistes i grups infantils en valencià, que fan una gran tasca, com ara Paco Muñoz, Dani Miquel, Trobadorets, Ramonets o Cantacanalla.