


## CANTAR PER DIR LA POESIA

No és cap secret que la poesia catalana —i sobretot la dels darrers dos segles— hauria estat molt diferent sense els cants orals que

[View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk](https://core.ac.uk)

brought to you by  CORE

provided by R

gams que té amb l'activitat de cantar (no en tots els escriptors, però sí en una part decisiva). I això fins al punt que el resultat escrit molt probablement hauria estat tot un altre si les figures de referència haguessin pres una altra via lírica.

Aquesta certesa —probablement una de les poques certes que m'atreviria a afirmar sobre la poesia catalana contemporània— molt sovint no apareix esmentada en les argumentacions i en la narrativa que bastim al voltant de la poesia. Com a màxim trobem, en els textos i tractats, una al·lusió llunyana i opaca a un concepte ben poc clar de «poesia popular» o de «cançons tradicionals». Un concepte comodí que no té gaires vincles amb la realitat comunicativa i directa que expressen les cançons orals. Una realitat, d'altra banda, que molt sovint el relator literari desconeix. Seria llarg endinsar-nos ara en el perquè d'aquest desconeixement i en totes les implicacions socials i estètiques de com s'han anat construint i transformant les categories de «culte» i de «popular» (posteriorment «tradicional») en la societat urbana europea des de final del segle XVIII fins a l'actualitat. Tanmateix, cal aclarir la poca consistència teòrica amb què massa sovint s'han fet servir aquestes categories a l'hora de tractar els textos de la creació literària. I un resultat d'això és la distància important que hi ha entre, d'una banda, la concepció cultista de les cançons orals (concepció molt llastada per la construcció burgesa i objectual del fet de cantar) i, d'altra, les vivències que n'han tingut (i en tenen) els sectors humils que durant segles n'han fet un decisiu mitjà de comunicació social i emotiva. Sense entrar en més detalls, sí que cal precisar que en la cultura catalana els estudis sobre el dir cantat són encara ben escassos i, a més, ben poc coneguts i ben poc seguits per part dels que imaginem la poesia des d'un elitisme intel·lectual

molt abstracte, d'un elitisme molt allunyat de l'experiència de la llengua mastegada i assaborida.

Una relació ràpida d'autors i d'obres que al nostre entendre estan del tot lligats a l'activitat de cantar ens portaria almenys des de Verdaguer a diversos dels poetes de les generacions recents. Jacint Verdaguer no «s'inspira» o cerca solucions en les cançons de la seva mare i del seu poble —com hem llegit tan sovint— sinó que Verdaguer crea cançons: la seva poesia és feta de cançons; els seus escrits són oralitat que, per les circumstàncies ben particulars de la seva persona i per la concepció literària del seu segle, es fixa en tinta. A Verdaguer li agradava cantar i cantar amb els amics. En les excursions de l'esbart de Vic a la font del Desmai no paraven de cantar en tot el camí. I està ben documentat que amb Jaume Collell aprofitaven qualsevol trobada per fer duets amb àries de sarsuela i d'òpera, o amb balades com *Muntanyes del Canigó*. Això, que no és res més que un comportament social molt freqüent entre els homes pagesos i vilatans de la seva generació, ha estat vist com una anècdota singular. Jo us convido a veure-ho com una categoria: Verdaguer no hauria pogut escriure el que va escriure sense saber cantar, sense cantar els versos i fer-los sonar en la seva expressió més material. No trobo altra manera d'explicar la magnífica fluïdesa mètrica i la línia melòdica impecable que tenen els seus versos (i no solament els memorables, sinó també els de circumstàncies o els que ara ens semblen carrinclons). Podem arribar a imaginar —permeteu-me la llicència de fabular un moment— que Verdaguer cantava els versos abans de donar-los per fixats. I això es percep clarament en els poemes que s'inicien amb versos manlevats directament de cançons que encara hem pogut recollir en els darrers anys de cantadors de la Plana de Vic i de les Guilleries (amb els companys del Grup de Recerca Folklorica d'Osona). Un exemple:

Ara ve lo mes de maig, regalada primavera,  
floriran totes les flors, els clavells i les rosetes

Són els versos inicials que serveixen per encapçalar diverses balades generalment tràgiques, i que Verdaguer captura per començar la seva composició: tota la poesia que hi continua —dedicada a la Mare de Déu— es pot cantar amb les melodies amb què es cantaven aquestes balades. Dic amb les melodies perquè en la majoria de casos un mateix argument era cantat amb més d'una melodia i amb un bon nombre de variants que cada cantador refeia a la seva manera.

D'exemples d'aquests, n'hem detectat un bon grapat i, si algú coineixedor de les cançons es dediqués a escorcollar l'obra de Verdaguer, probablement en trobaria dotzenes (com ara *Nit de sang (7 de juny de 1640)*, que feia començar amb el mateix vers inicial que cantava la seva mare «Catalunya, Catalunya», com hem tractat a Ayats, 2011). Verdaguer va apuntar un parell o tres de centenars de cançons orals per trobar-hi models: models de lèxic, de sintaxi, de vers, de mètrica i d'entonació. Probablement va ser la seva gran escola de poètica. Però no eren pas models «objecte», o sigui, solucions o troballes tècniques que podia incloure com si es tractés d'un fòssil o d'una pedra preciosa encastada en una estructura feta d'un altre material (un procediment ben habitual en moltes propostes artístiques actuals). Era més aviat una immersió en una manera social de fer i de construir l'expressió poètica, que tenia totes les característiques d'un sistema coherent. Ell coneixia els cantadors i el seu gest, i s'emocionava amb l'acte singular del cantar. I se submergia en el fer espès, opac, corporal i evanescent del dir cantant. Ben segur que va conèixer la figura del «dictador de cançons», l'home que per encàrrec, i sense escriptura, componia els relats cantats dels esdeveniments del poble (figura que vaig tenir ocasió de descriure a Ayats, 2001). Ell, vist des d'aquest angle, se sentia un «dictador de cançons» d'una nova etapa històrica, i aquesta consciència es percep en la constant dedicació a les poesies d'ús social immediat. Ben diferent de la imatge del poeta allunyat del món i amb una obra destinada només a un cercle petit d'iniciats.

No cal ni dir la distància que hi ha entre l'experiència comunicativa i humana que practicava Verdaguer i el fet de llegir —com han fet molts— les cançons tradicionals en les pàgines d'un recull editat,

sense ni tan sols arribar a confegir-ne una mínima melodia cantada. O la distància que hi ha entre el cant en la situació social que va conèixer Verdaguer i l'estilització de concert que començaren a practicar els orfeons en els darrers anys del segle XIX.

M'he entretingut intencionadament amb Verdaguer pel coneixement relativament ampli que tinc del context cantat on es movia. Però podem observar processos prou anàlegs, i alhora amb matisos ben decisius, en les generacions que el van seguir. Ens podríem capbussar en la paraula viva de Maragall (com, si no, entendríem el seu *Comte Arnau!*) o, ja avançant en el temps, en casos tan meravellosos com Salvat-Papasseit, Rosselló-Pòrcel, Foix i Sagarra. O encara més ençà, Pere Quart, Vicent Andrés Estellés, Segimon Serrallonga i Lluís Solà. Un cas probablement menys evident, però al meu entendre paradigmàtic, és Salvador Espriu: els oficis de vespres que, segons els indicis que tinc, devia conèixer cantats per tradició oral pels vells de Sinera permeten entendre aspectes de contingut i d'estructura poètica almenys d'una part de la seva obra, la part salmodiada (esperem tenir aviat l'ocasió d'estudiar aquest vincle entre l'obra d'Espriu i els salms orals que encara enregistrem en pobles de Catalunya, com hem publicat a Ayats, Costal i Gayete, 2010).

Hi ha, és clar, excepcions, i algunes de ben sonades. Però la via dels poetes que canten continua amb força en els nostres dies. Per dir-ne només alguns —i deixar-ne força—, Blai Bonet, Enric Casasses i Perejaume no es poden entendre sense la dèria de cantar. O entre els joves, alguns que senzillament canten en grups musicals alhora que escriuen cançons: Josep Pedrals, Albert Roig, Martí Sales, també esporàdicament Jordi Nopca, i altres.

Perquè la poesia oral i cantada ha estat precisament «molt oral», molt «invisible» des de la mirada de l'alta cultura, que pot resseguir les traces més mínimes d'un escriptor en els escrits d'un altre, o d'una estètica dins d'una altra, però que pot ignorar del tot els fonaments prosòdics de la versificació general en la nostra llengua. Com ha passat massa sovint, la visibilitat màgica del paper escrit i fixat ens ha fet badar davant del dir sonor i evanescent. Quan haurem d'esperar per tenir a disposició un panorama mínim de les estruc-

tures mètriques, accentuals i prosòdiques de les «cançons tradicionals»? No us sembla que aquí hi ha el sòcol de tot allò que es pot escriure (i que es pot trastocar i forçar)?

Però no patiu: la situació dels països del voltant no és gaire més galdosa que la nostra. Hauríem d'anar potser a Hongria o a algun racó escandinau o bàltic per trobar aquesta feina més avançada.

Alhora, però, en els darrers anys ja fem cap a un altre període històric: les grans facilitats tecnològiques de l'enregistrament i de l'anàlisi de qualsevol paràmetre del so —i del gest— permeten que els detalls més petits de l'expressió cantada puguin ser observats i explicats fins a precisions inimaginables fa una dotzena d'anys. I la tecnologia fa ben senzill manipular i transformar els sons de la paraula i del cant. Tot això obre, probablement, una etapa nova en què la separació entre la poesia escrita i la proclamada amb tota la veu (i també la separació entre l'escriure i el cantar) pren unes característiques inesperades que traspalsaran notablement la manera com ho hem entès en els dos darrers segles. Sense oblidar els riscos que comporta la fixació del so en un objecte fossilitzat que es pot repetir mil vegades sense variar-ne ni un detall, tampoc no hem de ser cecs a un espai creatiu que es bada i que pot transformar els fonaments de la creació poètica precisament des de la part més materialment sonora. Caldrà fer-hi atenció i aprofitar una via que, des d'una drecera diferent, ens retorna a una certa «paraula viva». Aquella «paraula viva» que el poeta antic envejava del cantar oral, i que aleshores només podia establir en l'ombra esquemàtica i imprecisa de l'escriptura.

#### PASSEJADA PER ALGUNS CANTS ORALS

Per insistir en aquesta argumentació, vull aprofitar per enunciar alguns dels elements de les cançons orals, però sense pretendre fer un programa de recerques, segurament inabastable. Són elements diversos de les denominades «cançons tradicionals», un concepte ben difícil de delimitar i amb molts condicionants de l'època històrica que n'ha fet bandera. En realitat —i per no centrar l'objectiu en

aquest concepte— podem considerar que allò que de manera ràpida denominem «cançons tradicionals» és un calaix de sastre que no pot de cap de les maneres ser observat com si fos un corpus homogeni i fixat, sinó com una acumulació de sediments que provenen d'èpoques, de nivells socials i de precedents molt i molt diversos. Procedeixen de països diversos i sovint amb barreja de llengües, a més de la vida conjunta d'això que molt sovint s'ha purificat separant-ho entre oral i escrit. Siguem clars: tot és oral; i l'escriptura no és res més que una tecnologia que pot ajudar a l'oralitat i a la memòria. I, alhora, tot això dins d'un procés creatiu que contínuament recicla i reaprofitja, amb centenars de variants difícils d'aclarir. O sigui, ben vinguts a la complexitat social que molts estudiosos de la literatura s'han volgut estalviar.

També cal precisar que al costat de textos de cançons més o menys fixables, hi tenim els textos que es fan segons l'ocasió: els glosadors especialitzats a crear *in situ* i, encara, els especialitzats «dictadors de cançons» o «cançoners» (actius fins avui a les Pitiuses). I també tota la producció de cançons «de moda» que han deixat rastre en la memòria de generacions senceres. Quants estudis encara ens falten de les cançons de taverna i dels cuplets catalans, o de la seva continuïtat amb la nova cançó i el rock català? O del riquíssim patrimoni de *lied* català (amb els centenars de textos d'Apel·les Mestres, per exemple), de les composicions corals, de les sardanes o de les sarsueles. O de gèneres tan freqüentment ignorats com el rap dels dos dècennis darrers. De manera oral —i sovint imperceptible—, totes aquestes situacions cantades han participat a bastir la «veu poètica» dels nostres creadors, i no hi han contribuït pas com a anècdotes «dignificades» o «sublimades» pel geni del creador individual —per seguir una veta d'argumentació idealista que ja tocaria ser revisada a fons—, sinó com a fonaments indubtables del fer poètic de l'escriptor.

Conduiré la passejada tot separant paràmetres, amb l'intent que això aclareixi diversos dels eixos que vull remarcar, però advertint que aquest procediment trosseja i trenca les lògiques comunes del

cantar i del dir, i que des d'aquest vessant pot resultar ben poc útil. Perdoneu, doncs, les barreges i els salts.

Abans d'entrar en cada apartat, cal recordar que pel que fa al lèxic, les «cançons tradicionals» catalanes mostren una certa llibertat de barrejar nivells de llengua i, fins i tot, mots en altres llengües (italianismes, gal·licismes, occitanismes, aragonesismes i castellanismes, amb algun llatinisme, en les cançons antigues; i, més cap aquí, anglicismes). Aquest comportament segueix un ús pràctic que no és gens estrany tres o quatre segles enrere i en llengües que no han pres com a dogma d'acció la puresa lèxica. És, en definitiva, una possibilitat de model literari que, en el nostre pobre context lingüístic s'ha confós sovint amb «cessió lingüística», i això ha dut a voler «netejar» els textos de diverses cançons. Sobretot no cal confondre aquest ús més lliure del lèxic amb l'ús exactament invers que actualment trobem a molts llocs dels Països Catalans: quan els mots utilitzats són estrictament catalans (almenys des del diccionari normatiu), però la sintaxi, els significats i la fonètica són del tot manlevats de l'espanyol. Potser això ens fa entendre la relativa importància del lèxic enfront del fonament sòlid que la sintaxi i la fonètica aporten a una llengua.

#### ESTROFISMES

En la tradició oral majoritària almenys fins a mitjan segle XIX, els cants en català (deixem de banda aquí el repertori religiós en llatí) s'entenen a partir de dues grans possibilitats: els cants «llargs» que explicaven una història i els cants «curts», de to líric o satíric. Els primers eren narratius i prenen a gairebé tot el territori el nom genèric de «cançó» (potser seguint el terme de la *canço* de la lírica trobadoresca), amb el particular de «cançó llarga» a Mallorca. En oposició als gèneres curts, que prenen molt sovint noms de balls concrets o, a Mallorca, s'anomenaven simplement «cançons».

Els cants narratius engloben diverses fórmules d'estrofisme que s'han d'entendre com la construcció dels papers i de les jerarquies en les situacions on es cantava. Així podem entendre el fet de cantar sol,

la possibilitat de resposta o tornada del grup, o l'elaborat joc d'alternances en el cant antic dels goigs (que, a més, es ballaven dins de l'església).

Com a mostra del cantar narratiu, cal aportar almenys un exemple de balada, el gènere liriconarratiu més freqüent i comú a gran part d'Europa (i que sovint en l'entorn acadèmic català s'ha malentès barrejant-lo amb el gènere literari castellà del *romance*), on les estrofes són fetes per la melodia a partir d'unes tirades contínues de versos llargs que, quan la memòria es distreu, poden arribar a crear-se *in situ* pel cantador. La mètrica de cada hemistiqui de vers llarg pot variar entre 4 i 9 síl·labes, i permetre també combinacions mètriques dins d'un vers. Ara bé, les nostres dades indiquen que tres quartes parts dels cants tenen la disposició 7+7, i les de 5+5 i 6+6 representen cadascuna a l'entorn d'un 10% dels casos. Vegem-ne un exemple de 7+7.

*Francisca Ferrera*

Ara ve el mes de maig, regalada primavera,  
floriran totes les flors, els clavells i les rosetes.

*I adéu,*  
*i adéu Francisca Ferrera,*  
*i adéu.*

Floriran els ametllers, els que en fan la flor vermella,  
cantaran els aucellets: la torta i la cadenera.

5 També en cantaria jo, bona amor, si em deu llicència  
per cantar-ne una cançó d'un fadrí i d'una donzella.  
N'han viscut enamorats de petitesa a grandesa:  
el fadrí se n'ha fet gran, casar-se volia amb ella.

10 Son pare diu que no ho vol, sa mare contenta n'era.  
— Si no me la voleu dar prou me la saberé pendre,  
buscaré quatre fadrins, quatre de la bandolera.  
— Ai, fadrins, si voleu venir, a robar-ne una donzella  
que en sereu molt ben pagats amb moneda barcelonesa.

15 Fadrins, si en voleu venir, a robar-ne una donzella! —  
I a les onze de la nit, ferrer baixa a picar ferre.



—Obre'ns la porta, ferrer, sinós la tirem a terra.—  
 I a l'obrint-ne la porta, tres punyalades li'n venten:  
 la una en el costat dret, l'altra en el costat esquerre,  
 l'altra a la boca del cor, i amb aquella cau mort en terra.  
 20 La ferrera ho ha sentit, prompta surt a la finestra:  
 —I ai, fadrinets de Llançà, quina una que me n'heu feta!  
 Me n'heu mort el meu marit, robada la filla meva!  
 Justícia davant de Déu! La raó aquell que la tenga!<sup>1</sup>

Altres estrofismes narratius són els d'estrofes autònomes, amb rima pròpia de cadascuna. I també és narratiu el gènere més difós i més central de la narrativa poètica catalana: els goigs, amb més de 35.000 composicions que ocupen tot el territori lingüístic. Si ens entretinguéssim a cercar un «gènere nacional», molt probablement haurien de ser els goigs. L'estrofisme dels goigs prové també de la lírica trobadoresca, del gènere *dansa*. El principal model català de referència són els *Goigs de la Mare de Déu del Roser*, que tenen una redacció inicial que ha estat situada a València vers el 1415 i atribuïda a Bonifaci Ferrer.

Pel que fa als gèneres breus, es mouen entre una quarteta i vuit versos, i agrupen els gèneres de text improvisat o refet gràcies a les citacions guardades a la memòria: gloses, albares, corrandes, jotes, nyacres, cobles i cobletes, folies o follies, cançons de pandero, farandoles, garrotins, cant d'estil i tonades de feina, i fins a una bona vintena de formes i denominacions. A tall d'exemple, alguns textos de tonades de feina de Mallorca (Ayats, Vicens i Sureda, 2005):

Haguessis sembrat ametllers,  
 ara colliries ametlles,  
 així com tu només vetlles  
 ses copes des taverners.

1. Cantada per Joan Tresserres i Comajoana, a Vic, al Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (podeu escoltar-la a GRFO, 1994).

Som empeltador bergant,  
tant empelt de nit com de dia.  
Si voleu que empelt sa vostra filla,  
si no aferra va de franc.

Sa saó és carregada,  
s'arada n'és mal present,  
es pareller és dolent:  
com pots fer bona llaurada?

En veure que es sol sortia  
i no vos veia, bona amor,  
berenava de tristor  
i de llàgrimes bevia.

Sa nostra figuerelera  
ha caiguda d'un cimbal  
i diu que no s'ha fet mal  
perquè s'estimat hi era.

Però també una corranda recollida per Jacint Verdaguer (Grup de Recerca Folklorica d'Osona i Rebés, 2002) seguida d'una altra recollida per Pau Bertran i Bros (1885):

Si jo sabia, minyona,  
la cambra on vós dormiu,  
a genollons hi aniria  
per veure quin llit teniu.

Aiga de la font bevia  
per l'amor d'un jovenet,  
aiga de la font bevia:  
quan més bevia, més set.

O, encara, la tan coneguda cançó de pandero del pla de Lleida:

Donzellea agraciada,  
a qui la compararé?  
A la flor de la perera  
o a les roses del roser?

A la flor de la perera  
us comparo per blancor;  
a les roses del roser  
vos comparo per color.

D'altra banda, hi ha els cants que encadenen parelles de versos a través de la rima o de l'al·literació fonètica o de la isotopia semàntica, seguint d'alguna manera el model literari també medieval de les codolades, però que modernament ha pres un to generalment festiu, imaginatiu i ple de paradoxes o sàtires, molt habitual del món infantil o en el diàleg cantat entre adults i nens. És el que musicalment hem denominat tirallonga de parelles, que a Mallorca denominen «codolada» i a les Pitiüses «tiraloca», on cada vers pot tenir un nombre de síl·labes diferent (entre 2 i 13) mentre es mantingui la durada del segment melòdic. Són estrofismes que des del món literari han estat qualificats d'irregulars, perquè l'analista de versos que no té en compte la melodia cantada no hi sap veure l'estricta regularitat temporal d'un sistema molt creatiu que permet una alta flexibilitat en el nombre de síl·labes.

Fum, fum,  
puja xemeneia amunt,  
trobaràs un capellà  
que et darà pesseta i pa  
i una ampolleta de vi  
per passar aquest sant camí.  
Passen bous i vaques,  
gallines amb sabates.  
Canteu, canteu minyons  
que la tita ha fet torrons,  
el vicari els ha tastat  
i ha dit que eren salats.  
A la plaça de la llana  
si n'hi havia una gitana  
que en ballava la tralalalura,  
l'arbre coc i la figa madura.

Sant Antoni va pel mar,  
dos esquellirincs a cada costat,  
els esquellerincs fan ning ning:  
tots els peixos van sortint,  
n'ha sortit un de gros, gros  
com el cap del meu dit gros,  
n'ha sortit un de xic, xic  
com el cap del dit petit,  
n'ha sortit un de vermell, vermell  
com el cap del dit del rei.<sup>2</sup>

Encara en el món infantil, cal no desestimar algunes fórmules breus que s'han fet clàssiques del model català, com la tan habitual quarteta de rima *a – a a*, representada per la magnífica síntesi d'imatge poètica i de fonètica que s'ha fet tan coneguda (n'oferim el text que era molt freqüent a les comarques nord-orientals):

Plou i fa sol,  
les bruixes es pentinen,  
plou i fa sol,  
les bruixes fan un ou.

I abans d'acabar hauríem de fer referència a altres estrofismes més complexos, amb jocs fonètics i un model literari que ens poden portar, per exemple, a una concreta època tardobarroca, com fa *El desembre congelat*. Però que no cal oblidar que a l'època, amb la mateixa melodia i estrofisme, aquesta cançó també tenia la seva aplicació als divertiments de taverna, en la cançó francesa del segle XVIII *Quand la mer rouge apparut*, o també en versions de propaganda republicana francesa com *Le Grand Projet* de François Marchant (1761-1793). Proveu de cantar-hi la melodia actual, i veureu la força productiva i imparable que sempre han tingut els manlleus i reciclatges de melodies i textos:

2. Cantada per Maria Antic, de Prats de Lluçanès (podeu escoltar-la a Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, 1994).

Un soir, disait Condorcet  
à plus d'un confrère:  
—J'ai dans la tête un projet  
qui pourra vous plaire:  
Il nous faut, mes chers amis,  
établir en ce pays  
*une ré, ré, ré,*  
*une pu, pu, pu,*  
*une ré,*  
*une pu,*  
*une république*  
*d'une forme unique.*

#### MÉTRIQUES?

La majoria dels treballs sobre mètrica obliden que, en qualsevol cant (i aquí segurament caldria incloure-hi gran part de la poesia i del teatre grecollatins) la lògica mètrica és una concreció d'una lògica cantada: la melodia no és res més que un enquadrament del nombre de síl·labes, una disposició del motllo accentual que obliga a determinats accents, però que en fa possibles o alterables d'altres de «secundaris». I això dins del marc d'una llengua fonamentada en els accents, o sigui, d'una llengua que organitza l'estructura de les síl·labes a través dels accents o d'un motllo accentual. Aquest tret organitzatiu pertinent i comú a les actuals llengües europees, en altres llengües pot no ser pertinent: en lloc de l'accent poden estructurar-se segons les durades (com era en el grec i llatí clàssics) o segons l'entonació (com passa en la llengua xinesa i en tantes d'Àfrica i de l'Amèrica precolombina, fins a afectar a un terç de la humanitat actual). La imprescindible relació entre distribució accentual i melòdica fa entendre formalitzacions mètriques com les dels versos que tenen flexibilitat pel que fa al nombre de síl·labes però que mantenen constant la configuració melòdica del segment-vers (ho hem esmentat en el cas de les tirallongues i ho podríem fer en el model salmodiat); o també quan l'enquadrament accentual del motllo melòdic pot

modificar alguna característica del motllo estrictament de vers. Aquí vull aportar –ja que l’he tractat amb atenció– l’estructuració accentual i de durades del *giusto* sil·làbic, un model panllatí proposat per Constantin Brailoiu, i molt present i útil en determinats repertoris orals com les balades i els goigs (Ayats 2007).

Estic convençut que un estudi de les mètriques cantades podria ser de molt interès, també, per acostar-nos a les lògiques de versificació de molts dels poetes que hem esmentat en les primeres ratlles. En definitiva, en la creació poètica podem alterar els motllos creatius tant com vulguem o sapiguem, però l’estructura accentual de la llengua n’és sempre el sòcol que aguanta el dir.

#### SINTAXI

No tinc notícia que hi hagi estudis que hagin fet atenció específica a la sintaxi de les poesies cantades i orals. Però tot m’empeny a creure que seria un treball apassionant i de gran abast. I que, una vegada més, ens faria entendre moltes característiques dels models on se sustenta la creació. Alguns d’aquests procediments retòrics obren de seguida la imaginació poètica amb una gran efectivitat dramàtica: els formulismes, tan freqüents en les balades, les elisions o les alteracions de l’ordre de la frase, per exemple. En conjunt seria una qüestió central a l’hora d’afrontar les maneres orals de «dictar». D’aquest aspecte volem aportar només un parell de fragments de mostra dins de l’estructura balada:

[...] Jutge i batlle les escolten, de tot les van escoltant.  
No en passa l’espai d’una hora que a la presó els van ficant,  
no en passa l’espai d’un dia que ja els donen paper blanc.  
El més petitet plorava, i el mitjà no ho feia tant,  
el més gran els aconsola: —Germans meus, no ploreu tant [...]³

3. *Els estudiants de Tolosa*, cantada per Filomena Expósito, de Sant Pere de Torelló.

[...] Un any per el terç d'Ausó va ser la fortuna mia,  
vàrem tenir quatre raons amb un jove de la vila.  
De raons a més raons, de raons vénen renyines,  
ja me'n 'renco el punyal, li'n vaig prendre-li la vida. [...]⁴

#### FONÈTICA

Mastegar els mots i aturar-se en el gust que deixen a la boca —permeteu-me seguir la metàfora que apuntava al principi— és segurament una de les característiques nuclears de la poesia. Com insisteix sempre un amic bon lector, els poetes que li interessin són aquells que aguanten ser dits en veu alta. O que els imaginem dins del cap en veu alta. A això, és clar, hi contribueix molt la mètrica i la sintaxi poètica, però hi és decisiva la fonètica, amb tota l'estructura poc visible d'al·literacions, d'oposicions entre oclusives i fricatives, d'alternances de vocals i de sibil·lants, o d'isotopies diverses. I aquí cada llengua —i cada dialecte— té mil matisos per assaborir. Els significats, per sort, amaguen o disfressen aquest treball d'orfebreria que legitima i atribueix «veritat» a allò que es diu (o que s'apunta, o que sabem imaginar). Més enllà de l'evidència de les rimes, és un aspecte no gaire estudiat, malgrat els exemples isolats, com quan en els anys d'universitat ens recordaven que el tercer vers de l'Elegia III de Carles Riba (afegit al *Súnion!* inicial) es faria insuportable si el pronunciéssim amb la essa xiuladora habitual de la fonètica francesa:

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,  
tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:  
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada, [...]

La fonètica de la poesia és molt important. És probablement l'element més decisiu de l'expressió, de la mateixa manera que ho és per a una llengua: la fonètica del dir ens sedueix, ens calma o ens

4. *Cançó d'en Serrallonga*, cantada per Joan Tresserres, de Vilanova de Sau.

motiva, hi llegim intencions i situacions diverses que ens delimiten la persona que parla (malgrat el grau d'error d'avaluació que sabem que comporta). Per la fonètica passem de la seriositat a la sensualitat i de la tabola a la intimitat. Però ho fem com a través de l'aire invisible, sovint sense qüestionar-nos el perquè. Ho vaig poder analitzar a partir d'una de les més humils expressions «poètiques» que es troba situada a l'ombra d'allò considerat per la nostra societat no interessant i no observable: els eslògans de manifestació. I en l'estudi es va fer evident que en aquesta situació tan evanescent, aparentment tan estantissa, banal i improvisada, el treball de la fonètica era decisiu per al triomf comunicatiu.

Ho podem veure a través d'un exemple francès, tot seguint la visió pulsional dels sons fonètics que va proposar Ivan Fónagy. Aquest autor mostra les relacions que tenen les consonants oclusives i les vocals posteriors amb l'expressió de les actituds de còlera i de combat (com seria la primera meitat d'aquest eslògan), mentre que les constrictives i els sons de les vocals anteriors expressen líquidesa, lluminositat i optimisme (segona meitat; marco amb negreta les pulsacions de l'escansió declamada):

**Halt' – aux com – bats,  
né — go – cia – tions.**

Esquema de l'articulació fonètica :

<i>Vocalisme</i>	a – o – a	→	a – o – a	
<i>accentual</i>	o – ja – jo		o – a – o	
				ta – to – ta
				to – cja – cjo
<i>Consonantisme</i>	' – t – b	→	t – t – t	
<i>accentual</i>	g – sj – sj		t – c – c	

` = oclusiva gutural  
 t = oclusiva  
 c = constrictiva



I per no allargar-ho més, us proposo una tornada de la cançó eròtica *Els tres segadors i la dama*. Demanaria que la llegíssiu-cantéssiu com un *sudoku* fonètic (molt més interessants i suggerents que no els *sudokus* de nombres), plena d'eles, esses, emes i enes, tan sensuals i íntimes en el codi fonètic català:

Oi, serena de la nit, fresques són les matinades  
quan la lluna ha dat son tomb i a la punteta de l'alba,  
oi, serena de la nit!

#### SÍL·LABES NO SIGNIFICATIVES

Encara quedaria tractar les denominades «síllabes no significatives», que en posició de tornada externa o interna apareixen sovint en les cançons (només cal recordar les reiteracions fonètiques del «xar-rampim» nadalenc). Josep Romeu i Figueras ho va tractar en diversos articles, al costat de refranys i «bagatel·les». Però l'ús en poesia escrita és molt baix, potser pel rebuig d'uns estils antics que n'abusaren. Potser caldria que algun escriptor ho treballés amb traça per fer sortir aquest recurs de la consideració de cosa fàcil i de poc nivell. Diria que en aquest camp hi pot haver sorpreses en un futur proper.

I hauríem de seguir encara pels elements del cantar considerats musicals i no poètics o literaris (com el moviment d'ornamentació melòdica i de matisos de retard en les caigudes de l'accent final), però que fan part del mateix acte i estructurèn l'expressió: ha estat un error de disciplines del saber veure-ho com a dues natures. Al meu entendre, un error inexcusable que n'ha separat l'estudi en dues disciplines acadèmiques. Cal acceptar que és el resultat d'una singular història recent de la nostra cultura europea, però que no té cap fonament sòlid en l'acte comunicatiu de cantar. I, ja que he exhaurit les ratlles i cal acabar, deixeu-me afegir-hi que la poesia escrita europea encara creu que l'al·lusió a la «poesia cantada» és una al·lusió a un fet antic, que calia abandonar en el procés de «civilització» i de difusió de l'escriptura. I creient això confonem una simple tecnologia —la d'escriure, o sigui, el medi material de l'expressió— amb el fet del dir poètic i

de la veu —o sigui, l'activitat expressiva en si—, un dir poètic que forçosament s'arrela en la veu, i és la veu qui li permet la profunditat comunicativa fonamental. El cant poètic existeix en totes les cultures de la humanitat. L'escriptura poètica n'és una translació pròpia només d'unes de molt concretes.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I DISCOGRÀFIQUES

- AYATS, Jaume (2001). «Notícia dels dictadors de cançons». Dins: *Miscel·lània Segimon Serrallonga*. Vic: Eumo Editorial, p. 33-47.
- AYATS, Jaume (2007). *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Isatis-Conservatoire Occitan.
- AYATS, Jaume (2011). *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç. Llibre amb CD.
- AYATS, Jaume; SUREDA, Antònia M.; VICENS Francesc (2005). *Tonades de Feina a Mallorca*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca. DVD amb resultats de recerca.
- AYATS, Jaume; COSTAL, Anna; GAYETE, Iris, (2010). *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu / Religious Chants of the Oral Tradition in the Pyrenees*, Català / Anglès. Barcelona: Dalmau editors.
- BERTRAN i BROS, Pau (1885). *Cançons y Follies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat*. Barcelona: A. Verdaguer.
- FÓNAGY, Ivan (1991). *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*. París: Payot.
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA (1994). *Cançons i Tonades Tradicionals de la Comarca d'Osona*. Disc Compacte de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana, sèrie 1 volum 2.
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA; REBÉS, Salvador (2002). *Cançons Tradicionals Catalanes recollides per Jacint Verdaguer*. Llibre amb CD. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROMEU i FIGUERAS, Josep (1993). *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

JAUME AYATS  
Universitat Autònoma de Barcelona