

Cançons dels avis del Pla d'Urgell

Arnau Vilaró i Moncasí

Universitat Pompeu Fabra

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Del *veritable* en la cançó popular com a punt de partida

“Les primeres lliçons de poesia i de música les dec a la cançó popular. I crec que la cançó popular és la veritable música i la veritable poesia, i que tant l’una com l’altra són font inestroncable d’inspiració i de sentiment” (Amades 1951: 43). D’aquesta manera Apel·les Mestres declarava el seu amor cap a la cançó popular; feia al·lusió a la distinció entre la paraula i el so com a formes de representació d’un horitzó comú i necessari per arribar a la seva delectació. El que ens interessa d’entrada, però, no és tant aquest plaer inherent al sorgiment de la cançó en el marc català, sinó la distinció de la cançó popular com una forma d’expressió *veritable*. D’altra banda, Goethe deia que el mèrit de la cançó popular rau en el fet que els temes estan presos directament del *natural*. Ambdues descripcions ens serveixen per obrir una primera consideració. La cançó popular, al servei de l’investigador-recol·lector que ha volgut conèixer una cultura determinada, és manifestació com a matèria primera d’una cultura, objecte en qualitat de testimoni.

Indicadora d’una manera de viure i pensar d’una cultura, la cançó popular és ensems constructora de l’imaginari sonor de cada poble. D’una banda, a través d’ella ens assabentem de “la vida del país, des de les gestes dels seus herois fins a la memòria històrica del territori”; d’altra banda, “els cants van profundament lligats al perfil melòdic i a la mètrica de les llengües nacionals” (Scarnecchia 1998: 29).¹ És així que davant de la pregunta “com es pot estudiar la música folklòrica”, Bruno Nettl (1985: 25) es veia obligat a considerar aquestes dues perspectives: una referent a l’estil i a l’estructura; l’altra, al seu context cultural, funció i relació amb altres aspectes de la vida. La dicotomia queda traduïda en les dues línies que defineixen el paper de l’investigador d’aquesta cançó, l’etnomusicòleg, l’anàlisi del qual depèn tant de l’antropologia com de la musicologia. Però abans de centrar la mirada a l’estudi del document fem un repàs del naixement de la cançó tradicional a Catalunya o, més concretament, de l’interès per la seva preservació, per veure també quins són els trets distintius del cas concret català.

1.2. La preservació de la cançó

La Revolució Francesa donava el tret de sortida a una Europa que, al llarg del segle XIX, obria les portes a un nou desenvolupament cultural, científic (de la mà de la Il·lustració, manifestant l’ús de la raó com l’arma per combatre l’incognoscible) i econòmic amb el creixement de la Revolució Industrial. La societat mostrava interès per la llibertat i els drets en oposició a l’absolutisme estamental i a les restriccions de la forma de producció feudal. Les idees estètiques manifestaven aquest canvi en la relació entre l’individu i la realitat, que aviat reaccionaria amb el racionalisme de la Il·lustració. El romanticisme volia combatre el paradigma imperant des

¹ L’autor cita exemples de músiques tradicionals que representen àrees geogràfiques i culturals diverses com Egipte, amb la recitació èpica de les gestes d’Abu-Zayd al-Hilalí; les cançons *acrites* a Grècia, que descriuen lluites entre guàrdies de frontera situades als límits de l’imperi bizantí i els conquistadors arabomusulmans; la *cantastorie* de Sicília, que fa referència als cicles de la *chanson de geste* dels cavallers de França, o les recreacions del model de música cortesana del *romance* a la península Ibèrica. Vegeu SCARNECCHIA (1998: 30-32) *Música popular y música culta* (Barcelona, Icaria).

del Renaixement i l'era clàssica, quan l'art era l'expressió d'una relació amb el cosmos i la geometria (AUMONT 1998). De nou, Goethe, un dels fundadors del moviment romàntic, ens serviria com a referent d'aquest canvi, i a la *Teoria del Color* (1810) l'escriptor alemany apuntava la necessitat de l'home d'enderrocar el "balancejant castell" de la física newtoniana per tenir en compte el subjecte, l'experiència personal, la sensació, els sentits.

Al segle XIX Catalunya es redreçava no només per sobreviure, sinó per reconstruir el país. El romanticisme no es pronuncià fins després de la restauració d'Alfons XII, amb un corrent polític que s'havia anat prefigurant de manera quasi imperceptible: el catalanisme. El Principat s'aferrava, doncs, al nacionalisme romàntic, causat per una repressió en una situació de diglòssia respecte el castellà, com a impulsor del nou moviment: la Renaixença. En el marc d'aquest moviment, la divulgació de la tradició oral i, en aquesta, la cançó popular, tindria una importància cabdal en la preservació de la tradició. A mitjan segle XIX apareixien els primers reculls de cançons, classificades segons les *veritables* cançons populars, balades de temes cavallerescos i religiosos; les cançons de moda, i les vulgars. Els primers recol·lectors de música popular van ser els mateixos músics; el primer data del 1840, a càrrec de Baltasar Saldoni. El 1885 l'historiador de música Mariano Soriano Fuertes, en uns apèndixs musicals de la seva *Història*, publicà les tornades d'unes quantes cançons, un ballet i un contrapàs. Les primeres tornades harmonitzades no van publicar-se fins al 1891 sota el nom de *Cansons populars catalanas* pel mestre Francesc Alió; l'objectiu d'Alió era poder interpretar les cançons en els salons de la burgesia. Per a molts cercles musicals benestants, el *lieder* (de l'alemany, obra interpretada per veu i piano) d'Alió representaria l'arribada de les cançons populars, i moltes d'aquestes esdevindrien al llarg del segle XX les melodies populars més conegudes, cantades i reimpresses en llocs diversos. Altres noms destacats en la divulgació de la cançó popular serien Aureli Capmany, folklorista autodidacta que des del 1901 fins al 1913 publicà mensualment un plec de quatre a vuit pàgines amb una cançó popular, i Lluís Millet (que junt amb Amadeu Vives fou fundador de l'Orfeó Català)², que va ser el primer músic que harmonitzaria una cançó popular per a cor: "El Pastoret".

1.3. Esperit del poble i reelaboració comunal

La Renaixença hauria impulsat, doncs, des de mitjan segle XIX i consolidant-se a l'última dècada, la formació d'una consciència musical a Catalunya. Consciència de la qual es deixaria una constància de transcripció i que arribaria a la veu del poble.³ És per això que (i en relació amb el *natural* suara esmentat) sovint s'utilitza el terme de *Volkgeist* (de l'alemany, esperit del poble) per definir la cançó popular. Joan Amades, a *Folklore de Catalunya*, considera aquest esperit com l'essència de la cançó, però adverteix que el poble és l'autor que la cançó li sigui pròpia. "La cançó popular és l'obra meravellosa de tot el poble que la sent i que la canta: és de tothom i no és de ningú, tothom se la fa seva i l'altera i se l'adapta al seu gust i entendre, i la canvia i la matisa, perquè tothom n'és legítim propietari i ningú no se'n pot atribuir un patrimoni absolut" (1951: 12). Tal constatació ens duu a reformular la premissa que apuntàvem d'entrada, car presumir que tots els pobles estan lligats sempre a un tipus de música és suposar que mai no han evolucionat les seves tradicions. Bruno Nettl (1985: 18) fa especial esment a aquesta qüestió i, tot i ser conscient que qualsevol observació pot ser molt general i sense fonament, proposa una llista de canvis que poden donar-se sobre això: canvis en el repertori, originats per la introducció de noves composicions; canvis en els usos de la música i en les actituds

² Sobre l'Orfeó Català i la seva importància en la preservació de la cançó popular podeu veure "Context històric dels orígens de l'Orfeó Català". Josep Maria ROIG ROSICH (1993: 13-24). *Història de l'Orfeó Català. Moments cabdals del seu passat* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat).

³ Així ho manifesta Manuel Valls, que situa la manifestació d'aquest impuls en tres plans de l'esfera musical: "creant un art ingenu però molt vinculat a la terra (Cors de Clavé), estimulant els estudis musicològics (erudits i populars, Pedrell) i fomentant l'afecció a la dansa popular, la sardana, que a mans de Pep Ventura adoptà l'estructura i la disposició instrumental amb què la coneixem ara" (VALLS 1969: 133) Junt amb la formació d'aquesta consciència, Valls fa referència a la doctrina estètica del wagnerisme, la significació nacional de la qual "representava un *ideal* d'expressió pel qual pretenia la renaixent personalitat nacional catalana" (VALLS 1969: 134). En el mateix treball l'autor construeix una genealogia d'aquesta consciència a través d'una constel·lació de personalitats, encapçalades per Anselm Clavé (precursor del treball de Millet), el primer a despertar una afecció musical a la classe social obrera, que, per manca d'atenció oficial, quedava al marge dels esdeveniments culturals del país.

en relació amb ella, i canvis en les diverses obres, com són l'addició de noves frases musicals, d'ornamentació o d'harmonia a una cançó ja existent, o el pas, en una cançó, d'un mode a un altre (de major a menor, per exemple).⁴ No podem obviar que el creixement dels mitjans de comunicació social (i avui més que mai amb el consum musical per internet) intervindria directament en una atenuació del consum de la cançó popular i, inevitablement, la cançó de moda (per dir-ho en el sentit amb què ho coneixem avui però també tal com els musicòlegs del segle XIX definirien les noves músiques que conviuen amb les obres tradicionals) eclipsaria la cançó tradicional. Amb tot, els canvis soferts en la cançó popular també es deuen a la seva condició de *reelaboració comunal*, la qual, segons el mateix Nettl, distingeix la música folklòrica d'altres tipus de música.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

L'etnomusicòleg no pot escapar de la perspectiva historicista. Però un nou punt de vista s'imposa quan l'investigador no s'interessa tant pel treball dels documents escrits en un passat, sinó pels documents d'un present que conserven l'essència oral de tradicions passades. L'objectiu d'aquest estudi no és altre que aquest: veure què preserva del passat (o del que ens ha arribat del passat) l'oralitat de la cançó tradicional catalana. No es tracta de conèixer la veu d'un passat a través de documents passats, sinó de conèixer la que es manifesta al present, al natural on l'home romàntic trobava la seva relació amb el món, on els primers col·lectors de música popular trobaven l'essència de la seva tasca. Es considerarà la cançó (ja sigui pel que fa a l'aspecte formal o de contingut) des de la seva evolució però sense traçar una mirada melancòlica cap a un passat condemnat a l'oblit ni abordant un discurs que reflexioni en el seu procés de construcció sobre l'estat de la cançó, sinó que centrarà la mirada en un recull de cançons orals extretes del present i no recollides fins al dia d'avui.

Cal apuntar que el recull que ocupa les següents pàgines és una selecció de les 84 cançons transcrites l'any 2004 pel mateix autor i exposades al treball de recerca de batxillerat *Cançons dels avis del Pla d'Urgell*.⁵ Aquest treball comptava amb la col·laboració de 27 cantaires de la comarca del Pla d'Urgell, la majoria d'avançada edat, coneixedors de cançons que generalment havien estat cantades pels seus avantpassats. Un cop transcrites, no es van tenir en compte aquelles cançons poc intel·ligibles o de les quals el cantaire conservava un record tan vague que resultava impossible la seva transcripció, però no se'n va descartar per cap altre motiu. Les cançons es van classificar segons criteris de funcionalitat: cançons de bressol, d'infants i de joc, cançons baladístiques o líriconarratives, cançons de ronda, de folia i de caire religiós. Recórrer a aquesta classificació no va ser una decisió arbitrària, sinó que era una manera de palesar que, malgrat la pèrdua utilitària de la cançó popular en la societat contemporània i que esdevenia una expressió només amb finalitat artística, encara podíem classificar les cançons segons els criteris tradicionals.

Partim d'aquesta classificació i, en concret, del seu criteri de funcionalitat per apuntar (sempre basant-nos en el material recollit per nosaltres) quins canvis ha pogut sofrir la cançó. Posteriorment, veurem casos d'adaptacions de cançons populars de més notorietat i quin tipus de cançó (en relació a les adaptacions o no) ha estat elaborada a la comarca del Pla d'Urgell. La perspectiva històrica dibuixada seguirà una idea d'anacronisme que l'historiador de l'art Georges Didi-Huberman, a *Devant le temps*, recuperant les nocions d'*aura* i *origen* de Walter Benjamin,⁶ creu necessària per afrontar el continuisme històric. L'historiador francès entèn l'*origen* com un moviment que retorna i "demana ser reconegut com una restauració, una restitució, i com quelcom que, per si mateix, és inacabat, sempre obert" (Didi-Huberman, 2008: 347).

⁴ Un grup d'especialistes, sota la direcció d'Alan Lomax, va realitzar anteriorment estudis d'aquest tipus. Usant moltes característiques de la música, van classificar el "perfil" estilístic típic de moltes cultures musicals i van trobar correlacions entre certs tipus de música i certs tipus de cultura, però van descobrir també que cadascun d'ells no era únic. Vegeu LOMAX (1968).

⁵ El treball, elaborat a l'Institut La Serra (Mollerussa), va ser guanyador de tres premis en l'àmbit nacional: el premi CIRIT atorgat per la Generalitat de Catalunya i el premi Baldiri Reixach de la Fundació Lluís Carulla, i finalista als premis Francesc Noy d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. Va ser també guanyador de la primera edició dels Premis de Treballs de Recerca del Consell Comarcal del Pla d'Urgell.

⁶ Vegeu BENJAMIN (1989).

3. RECULL DE CANÇONS I OBSERVACIONS

3.1. Canvi en la funcionalitat

La ma - re de Déu vin - drà por - ta - rà for -
ça co - se - tes a la fal - da pi - nyo -
nets i a les mans a - ve - lla - ne - tes

La mare de Déu vindrà,
portarà força cosetes:
a la falda pinyonets
i a les mans avellanetes.

Les hi omplirà a curull,
butxacons i butxaquetes.
La mare de Déu vindrà,
portarà força cosetes.

La Ma - re de Déu vin - drà
i mos pro - ta - rà co - se - tes
a la but - xa - que - ta nous
i a les mans a - ve - lla - ne - tes
Non non no - ne - ta
non non non non no - ne -
ta

La mare de Déu vindrà
i mos portarà força cosetes:
a la butxaqueta nous,

i a les mans avellanetes.
Non, non, noneta,
non, non, non, non, noneta.

Fig 1 i 2.- "La mare de Déu vindrà".

Les diferències entre les dues partitures de “La mare de Déu vindrà” (fig. 1 i 2) podrien deure’s a la *reelaboració comunal*.⁷ Ambdues en mode menor presenten una línia melòdica similar amb lleugers canvis rítmics. En la versió trobada al Pla d'Urgell desapareix la nota mantinguda de la versió recopilada.⁸ Observem també que en la lletra que s’ha trobat a la comarca desapareix l’al·lusió al *non* dels dos últims versos, fet que podria interpretar-se, junt amb la manca del to sostingut, com una pèrdua de la funcionalitat exclusiva del bressol. Un cas contrari a aquest el trobem en el cas de “La pastoreta (I)”:

Feina faig de pastoreta
a l’hivern com a l’estiu,
faci sol, faci fresqueta
jo pasturo una cabreta
a la voreta del riu.
Allí hi ha una casa blanca,
el ninet del meu amor,
amb ma joia res no hi manca
perquè d’aquella branca en sóc la flor.⁹

Aquesta és la versió que apareix a *La vida tradicional a les Muntanyes de Prades* (2003), de Josep Insa, en què hi ha dues estrofes que, per la intenció de la lletra (al recull d’Insa hi manca la melodia) podrien situar el fragment en la categorització de cançons liriconarratives o amb un principi molt propi de les cançons de fol·lia que (ens expliquen testimonis d’alguns avantpassats) els homes cantaven a les tavernes després d’un dia de jornada laboral. Amb tot, la versió que hem trobat de “La pastoreta (I)”, que comença amb les mateixes dues estrofes, inverteix el sentit perquè és seguida per tres estrofes de connotacions religioses. Així, el que podia presentar-se com un exercici de seducció o de cançó d’amor es converteix en una ofrena a la Verge:

Si en voleu venir, Maria,
amb l’espòs i el Jesuset,
em dareu molta alegria,
no us esteu a l’establia
patint fred.¹⁰

Tot i el seu caràcter religiós, un tercer tret portaria a classificar la cançó com a cançó de bressol quan, entre estrofa i estrofa, quatre notes acompanyades d’un *non* inciten a dormir. Tot el que es podria dir en relació amb aquests canvis no seria més que mera especulació, però tot apunta que hi ha en la cançó una evolució (o una adaptabilitat) en funció de la seva utilitat. Tal apreciació entroncaria en certa manera amb la tesi de partida de Nettel (1985: 16) que en tota cançó “mai no trobarem una estabilitat total i que la tradició oral i la reelaboració comunal sempre comporten alguns canvis”. La frontera que separa les diferents classificacions establertes és molt fina. Reprenent aquest darrer cas, si dèiem que es presenta amb un principi molt propi de les cançons de fol·lia és perquè hi apareixen els mateixos motius que en elles: l’al·lusió a l’ofici del pastor, a l’estació de l’any o al paisatge exterior (el riu, les flors), com a evocadors de plaer i construcció d’un doble sentit. Així ho trobem en els exemples següents: “La nena de vora de l’hort”, “Pastoret” o “La pastoreta (II)” (fig. 3, 4 i 5), en què (com en el cas de “La pastoreta (I)”) després de fer esment a la mun-

⁷ Respectarem els títols que van donar els cantaires.

⁸ Diem *desapareix* en relació a la versió més popular però desconexim quina versió és la precedent de l’altra; desconexim també si una de les dues és l’original.

⁹ Josep INSA (2003: 86).

¹⁰ Les dues estrofes següents segueixen amb la mateixa intenció: “Molt fumosa és la teulada / per a un membre tan gentil / i amb el foc de l’escalfada / podreu fer-ne dolça estada / amb vostre fill. / No tinc res per a donar-li / sinó un bocinet de pa, / i amb la llet de la cabreta / en farem una sopeta / com una mel”.

tanya o a l'hort com el lloc d'encontre entre els dos amants, el pom de flors serveix per referir-se al sexe femení, i la pistola i el flabiol, al masculí. S'agafen,, en el primer cas, al doble sentit de l'acció de disparar, o al verb *tocar* (l'instrument, la parella) en el segon cas.



N'hi havia una nena
assentada a vora de l'hort,
 quan estava adormideta,
 n'hi passa *lo seu* xicot.
 Ai nena, acosta't,
 que jugarem un poc.

Li alça lo vestit,
 les enagües, un poc.
 N'hi alça la camisa
 i n'hi veu un pom de flors.
 Ai nena, acosta't,
 que jugarem un poc.

Li centra la pistola
 avora el pom de flors,
 sense canons ni bales,
 ni perdigons, tampoc.
 Ai nena, acosta't,
 que jugarem un poc.

Al cap de nou mesos
 van tindre un xicot
 més blanc que les pessetes,
 més ros que un fil d'or.
 Ai nena, acosta't,
 que jugarem un poc.

—Jo no li vull ser pare.
 —Ni jo mare tampoc.
 Però encara hi tornaria
 allà a la vora de l'hort.
 Ai nena, acosta't,
 que jugarem un poc.

Fig. 3.- "La nena de vora de l'hort".

A - qui_a dalt de la mun- ta - nya hi ha un
 pas - to - ret tran - qui - il que el fla - bi - ol to - ca - va un
 di - a al de - ma - ti i al cap de tan - ta es - to - na de
 to - car el fla - bi - ol se li van a - pa - ròi - xer les
Tornada
 no - ies d'a - quell vol pas - to - ret
 ret pas - to - ret pas - to - ret fes - me
 u - na se - re - na - ta pas - to - ret
 ret pas - to - ret pas - to - ret to - ca el
 fla - bi - o - let

Aquí a dalt de la muntanya
 hi ha un pastoret tranquil,
 que el flabiol tocava
 un dia al dematí.
 I al cap de poca estona
 de tocar el flabiol
 se li van aparèixer
 les noies d'aquell vol.

*Pastoret, pastoret, pastoret,
 fes-me una serenata.
 Pastoret, pastoret, pastoret,
 toca el flabiolet.*

En veure tantes nenes,
 va quedar sufocat.
 Se'n va donar vergonya,
 de fer-los-hi un obligat.
 I una més decidida
 va dir-li al pastor:
 —Si no et sapigués greu
 te'l tocaria jo.

*Pastoret, pastoret, pastoret
 [...]*

Si tantes ganes tens
 de voler-me'l tocar,
 nena vés amb *cuidado*
 que me'l pots desafinar.
 I al cap de poca estona
 de tocar l'instrument:
 el pastor va adormir-se
 molt, molt plàcidament.

*Pastoret, pastoret, pastoret
 [...]*

Fig. 4.- "Pastoret".

Ga - la - na pas - to - re - ta co -
 men - çat a lle - var que ja n'a - rri - ba el
 di - a i hauràs d'a - nar a guar -
 dar O - briu els ca - bri - dets les
 o - ve - lle - tes tam - bé en - ge - ga lo ra -
 mat que promp - te bai - xa - ré a
 on vo - leu a - nar? a l'hort a pa - sse -
 jar? a veu - re les flo - re - tes i els o -
 cels sen - tir can - tar

Galana pastoreta,
 comença't a llevar,
 que ja n'arriba el dia
 i hauràs d'anar a guardar.
 Obriu els cabridets,
 les ovelletes, també,
 engega lo ramat
 que al prompte baixaré.
 —A on voleu anar?
 A l'hort a passejar?
 —A veure les floretes
 i els ocells sentir cantar.

Se'n van per la verneda,
 ja se'n van a fer el niu.
 Mes, ai? de l'estiu-tiu,
 abans de sortir el sol,
 ja en baixa la pastora
 tot tocant el flabiol.
 Se'n van muntanya amunt,
 la gaita en va tocant.
 Ja en baixa la pastora,
 al costat del seu galant.

Fig. 5.- "La pastoreta (II)".

El text de les cançons d'infant i de joc sovint integren formes referides a la millora del comportament de l'infant, a allò que el mestre els ha ensenyat a l'escola, amb una finalitat didàctica i moral. Però el doble sentit apareix (en aquest cas no podem assegurar que la cançó fos creada per a un altre ús) quan es fa referència a la situació política del país. "Els cavallets de França" (fig. 6), per exemple, podria fer al·lusió a la pèrdua de Catalunya per part de França durant el conflicte de la Guerra de la Independència Espanyola a primers del segle XIX, o "La gallineta" (fig. 7), que narra la història de la mort del gall, que la gallina ha d'afrontar, no des del dol, sinó aixecant el vol, és una metàfora evident de les pèrdues durant la guerra i del redreçament de la Renaixença o del catalanisme polític al segle XX.



Fig. 6.- "Els cavallets de França".



Fig. 7.- "La gallineta".

Troblem una relació encara més estreta entre les cançons de bressol i les de caire religiós. Així ho demostra la versió popular del primer exemple citat, “La mare de Déu vindrà”, en què es pren la figura de la mare de Déu durant el bressol per transmetre la pau al cos del nadó i perquè pugui adormir-se, al·lusió nascuda segurament per inculcar a l’infant la doctrina cristiana. A “La mare de Déu” (fig. 8), la referència al nen, a més, es posa en analogia amb el naixement del mateix Jesús. Quant a l’esperit adoctrinador de la cançó, apareix en una de les cançons de bressol més conegudes i ja recopilada, “La mare”, que proposa una evolució de la vida de l’infant de to pessimista i l’informa que és enviat de Déu i que, mirant el cel, veurà la seva mare.



La mare de Déu,
quan era xiqueta
anava a costura
a aprendre de lletra.

Dins un cistellet,
duu quatre floretes
i un bocí de pa,
també avellanetes.

I en un llibre d’or,
aprenia lletra
i els àngels cantaven:
gorindon doneta .

L’àngel li va entrar
per la finestreta,
—Déu vos guard, Maria.
De gràcia sou plena.

Tindreu un fillet
petit i rosset,
enviat per Déu,
salvador del món.

Fig. 8.- “La mare de Déu”.

3.2. L’adaptació de cançons populars

Un altre tret de reelaboració i canvi que trobem estès és l’ús de versions de cançons populars conegudes. Sobretot en les cançons d’infants és recurrent l’ús de lletres o melodies similars (generalment basades en modes diatònics de grups de cinc notes) per simplificar el record de la cançó del nen. És el cas, per exemple, de “La lluna, la pruna” o “Cargol, treu banya”. En el primer cas hem trobat una versió amb un major lirisme que la tradicional, en què, tot i mantenir la mateixa melodia, no hi ha un ritme de *dos-u* (de dos temps de negra seguida per una negra) com en la tradicional, sinó que l’avança a ritme de corxera, i la dota d’un aire de balada; quant a la lletra, s’observa un canvi en la intenció, i es fa al·lusió a la lluna (metàfora del nen en la cançó més popular) com l’espai que en un futur envellirà.

La lluna, la pruna,
vestida de dol,
la miro i remiro
quan surt a vell vol.
Tranquil·la, senzilla
pel llarg firmament.
Sorpresa i encesa
com llanita d'argent.

Un dia seria
poblada a desdir,
amb boscos ben foscos
i rius com aquí.
Glaçada, gastada
i encara envelleix.
La lluna, la pruna,
la terra pateix.¹¹



Fig. 9.- "Cargol, treu banya".

Quant a la versió de "Cargol, treu banya" (fig. 9), a la segona estrofa presenta un canvi en la melodia –integrant el bemoll a la sensible de l'acord– i el text; el canvi en el ritme, vingut d'un canvi de mètrica, que afecta l'estructura, podria indicar que, partint de la cançó original, els tutors del nen a qui es dirigia la cançó improvisaven sobre aquella cançó que el nen demanava. La mateixa línia melòdica i el ritme de "Cargol, treu banya" –amb petites variacions que difereixen de la més popular segons la mètrica de la lletra– apareixen en cançons que canvien la lletra, com els dos casos següents, "Salta, Miralta" i "Qui se la menjarà?" o en els "Focs de Sant Joan i Sant Pere" (fig. 10, 11 i 12).



Fig. 10.- "Salta, Miralta".

¹¹ A la versió coneguda –"La lluna, la pruna / vestida de dol, / son pare la crida / i sa mare no ho vol"– hi ha diferents propostes entre les estrofes que segueixen. Al Pla d'Urgell, hi trobem dues versions: "Li dóna una surra / davant de tothom" i "Li dóna una surra / i la penja al trebol", com un text mig cantat - mig recitat en ambdós casos.



Fig. 11.- “Qui se la menjarà?”.

Els focs de Sant Pe - re se sal - ten per da - re - re els
 focs de Sant Jo - an se sal - ten pel da - vant
 Sant Jo - an bon Sant Sant Pe - re bon ho - me
 D.C a segno
 guar - deu-me de ro - nya i de pren - dre mal

Fig. 12.- “Els focs de Sant Pere i Sant Joan”.

Els tres casos revelen com l’assimilació en l’imaginari popular de la melodia d’una cançó aparentment descriptiva esdevé la mateixa proposta melòdica per a cançons destinades al joc. Una altra línia melòdica recurrent en el mateix ús infantil és la de la cançó “Ploreu, ploreu, ninetes”,¹² de la qual hi ha una altra versió popular coneguda com “L’elefant del parque”.¹³ Durant l’audició de les cançons vam trobar dues versions més, ja no estrictament cançons d’infant, sinó més aviat cançons destinades a l’humor entre adults:

La Paula en té unes mitges
 comprades als Encants,
 n’hi valen tres pessetes
 i encara li són grans

I la segona versió:

A dalt de la muntanya
 hi ha un home petitet,
traballant la seua dona
 sense calces ni barret

¹² “Ploreu, ploreu, ninetes, / que el ruc està malalt; / té mal a la poteta / i el ventre li fa mal. / No pot menjar civada / sinó pinyons pelats; / no pot dormir a la palla, / sinó amb coixins daurats.”

¹³ “L’elefant del parque / n’està malalt, / té una pota coixa / i l’altra li fa mal. / Van a cercar el metge, / el metge del Mariscal. / El metge li digué: / –Queda’t en aquest corral”.

3.3. L'adaptació i creació al territori

És habitual trobar adaptacions de cada poble en l'ús de les melodies d'aquestes cançons més populars. Una versió de la música de "La lluna, la pruna", per exemple, segueix el to humorístic suara referit per parlar de les xiquetes d'Arbeca que es pixen al llit:

Arbeca, la seca,
el poble petit.
Les dones, xiquetes,
es pixen al llit.

Sobre el Pla d'Urgell també se n'han creat. És coneguda una cançó d'infant i de joc interpretada per l'adult, que asseu el nen als seus genolls i el deixa tombar lleugerament mentre li aguanta les mans. La versió recollida més popular s'ha titulat "Bim, bom", però a la comarca hi trobem "Les campanes de Sidamon" (fig. 13), que manté la rima de la precedent, substituint *Salom* per *Sidamon*.¹⁴ Com aquesta, trobem versions de cançons més populars, com la coneguda "Les nenes maques al dematí", que narra la història d'una noia i la seva relació amb el mossèn, i que du el títol "A Mollerussa una n'hi ha" (fig. 14).



Fig. 13.- "Les campanes de Sidamon".

¹⁴ Trobem un ampli repertori de cançons d'aquesta tipologia. Són d'estructura molt simple i amb poca lletra, acostumen a descriure fets naturals (animals, paisatges, planetes, etc.) i, com s'ha apuntat, de l'escola. En cantar-les els infants, o en ser cantades per a ells, es tendeixen a utilitzar diminutius.



A Mollerussa una n'hi ha
que cada dia, que cada dia,
a Mollerussa una n'hi ha
que cada dia es va a confessar.

Mossèn Mateu era el seu consol,
tiraven polvos, tiraven polvos,
mossèn Mateu era el seu consol,
tiraven polvos sota el llençol.

Ella es fa veure que hi va per Déu
i hi va per veure, hi va per veure,
ella es fa veure que hi va per Déu
i hi va per veure mossèn Mateu.

Sota el llençol hi varen trobar
una beziata, una beziata,
sota el llençol hi varen trobar,
unabeiata i un capellà.

Fig. 14.- "A Mollerussa una n'hi ha".

A banda de les versions, hi ha cançons que han estat creades al territori. Són les que classificariem com a cançons de ronda. En alguns casos és la veu de l'enamorat que, al més pur estil del poeta trobador, és a dir, delectant-se en la paraula i sense reconèixer de forma explícita el seu amor vers l'amada, utilitzava la cançó –mig cantada, mig recitada– com una forma de seducció i incitació al festeig. En altres casos, aquesta cançó es manifesta com una confessió de l'enamorat o l'enamorada als seus pares, a la Verge o a si mateix. Eren cançons generalment monoestròfiques i cada poble tenia les seves (figs. 15, 16, 17 i 18).



Fig. 15.- "La vileta de Golmés".



Fig. 16.- "Deixeu-me casar".



Fig. 17.- "Lo meu festejador".



Fig. 18.- "Jo em voldria casar".

Altres cançons, d'ús baladístic o liriconarratiu, fan esment també dels pobles o d'indrets d'ells on té lloc l'acció. Tot i que les característiques musicals de les balades no són diferents de les que presenten la major part dels altres tipus de cançó folklòrica, es tracta de fragments relativament llargs. Generalment, són molt habituals en totes les tradicions europees i exposen un seguit de fets amb una coherència i un cert ordre en els esdeveniments, sovint de tipus històric.¹⁵ "Les cobles de Gatent" (fig. 20) narra la sort que va tenir el poble de Bellvís el 10 de juliol de 1919, en descobrir l'engany del seu alcalde al poble; també en el sentit de la història del poble –tot i que en general–, l'"Himne dels banyuts" (fig. 19),¹⁶ que trobem a Bellvís mateix, deixa constància d'un moment històric viscut per un grup d'amics que aprofitava el cant per fer broma de les decepcions amb els seus amors.

¹⁵ La balada apareixia a Europa a l'edat mitjana; al principi, probablement obra de compositors urbans i cortesans, per després passar a la tradició oral i als repertoris de les cultures folklòriques. Sobre la balada en el folklore europeu vegeu Bruno NETTL (1985: 63-84). *Música folklòrica y tradicional de los continentes occidentales* (Madrid, Alianza).

¹⁶ El text d'ambdues cançons va ser recollit al llibre de Joan BELLMUNT (1990: 78-79). *Fets, costums i llegendes. El Pla d'Urgell* (Lleida, Virgili & Pagès).

Som uns jo - ves molt sim - pà - tics que la
 nó - via_ens ha dei - xat i com no som mà - ni -
 à - tics ba - nyuts tots hau - rem que - dat to - tes les
 no - ies que_ara_ens des - pre - cien al nos - tre da - rre - re_ens vïn -
 dran i com no - sal - tres que som fla - ments a
 tots els hi res - pon - drem xiu - lant a més
 han de sa - pi - guer que l'e - quip dels grans ba -
 nyuts tots for - mem com un sol ho - me quan al -
 cem el criu da - munt Ba - nyuts sim -
 pà - tics ba - nyuts no_ens hem de
 de - sa - ni - mar que les
 pe - nes que pa - ssem un di -
 a s'a - ca - ba - ran i to - thom
 re - cla - ma - rà el gran e - quip dels ba -
 nyuts per - què per da - munt de tot
 tam - bé sa - bem es - ti - mar

Fig 19.- "Himne dels banyuts".



Al poble de Bellví
l'any 1919,
anava a passar un caset
el dia 10 de juliol.

Homes, dones i quitxalla,
se n'anava a fer un femer;
podem dir "Visca Bellví"
sang freda i sempre seré.

Per pagar tot el mal,
que ha fet en la seva vida,
se l'hauria de deixar morir
amb picades de formiga.

Va ser un voler de Déu,
el que anava a passar;
hagués estat una desgràcia
d'innocència degollar.

A Balaguer hi va deixar els ossos.
Dintre la presó,
sense màcula de pecat
i tenint tota la raó.

El que s'hauria de fer
tot el poble en general
és anar amb molta unió
i repartir el seu cabal.

Molts hi anaven per a riure
i també per novetat;
haurien ballat la lletja
quan s'hagueren enfangat.

Sense raó ni justícia
van ruant aquella gent;
per malícia de l'alcalde
que era el lladre de Gatent.

Fig. 20.- "Les cobles de Gatent".



Jo en conec una xiqueta
que n'està la mar de bé,
que ne viu al pis de sota
i és filla d'un sabater.

A l'arribar al Cine Vinyes
la mà li vaig allargar
i ella amb molta mala cara
així me'n va reganyar.

L'altre dia li vaig dir
si volia venir amb mi
i ella sense cap *reparo*
me'n va dir que sí.

Poca solta, *sin-vergüensa*,
n'és vostè molt atrevit,
ho ha de fer amb molt més finura
i portar-me en un bon llit.

Fig. 21.- "Jo en conec una xiqueta".

S'han enregistrat casos també com "Jo en conec una xiqueta" (fig. 21), en què un jove explica la història amb la seva xicota i es fa al·lusió a l'antic cinema de Mollerussa, el Cine Vinyes.

Però els testimonis ens expliquen que els seus avantpassats cantaven les cançons liriconarratives majoritàriament en grups petits de treball –segadors i altres feines del camp, cosidores, etc.– i es perpetraven amb l'alternança d'un solista i un cor format per aquells que escolten la història. Així funciona l'estructura, per exemple, de "La galant dama del pont de León" (fig. 22), "Un pobre moliner" (fig. 23) o "El vellet" (fig. 24), on el cor es limita a cantar el final de cada estrofa.¹⁷ Són, ambdós casos, exemples del tipus de cançó que més trobem en aquesta tipologia: el relat d'una història d'amor d'algu del poble –com vèiem a "Jo en conec una xiqueta"– o la confessió d'haver presenciats un esdeveniment d'interès –com trobàvem a "A Mollerussa una n'hi ha"–, respectivament.



Sota el pont de León
n'hi ha una galant
que en guarda el bestiar
i en renta la bugada, l'amor.
*La galant dama del pont de León,
la galant dama del pont de León.*

N'hi ha altres galants
que l'han galanejada,
sols del graner era a l'hort,
que tot s'ho escoltava, l'amor.
La galant dama...

La sogra n'era a l'hort
que tot s'ho esperava,
se'n va trobar al seu fill,
allà la treballava, l'amor.
La galant dama...

—On diries, fill meu,
on tens la galant dama?
—Sota el pont de León,
que en guarda la bugada, l'amor.
La galant dama..

No la renta ella, no,
Que jo l'en so rentada,
N'hi ha altres galants
Que l'han galanejada, l'amor.
La galant dama...

Ja n'agarra un bastó
I també una barra
I ne dóna de tacó
Fins que la sang li raja, l'amor.
La galant dama....

Fig. 22.- "La galant dama del pont de León".

¹⁷ La cançó "Pastoret" (fig. 4) funcionaria de la mateixa manera. La cursiva dels textos següents indica la tornada que canta el cor.



El vellet se n'alça,
el vellet se n'alça
de bon dematí,
de bon dematí.

La mestressa jove,
la mestressa jove
li fa l'esmorzar,
li fa l'esmorzar.

I una arengadeta,
i una arengadeta
per acompanyar,
per acompanyar.

Agafa la llaura,
agafa la llaura
i se'n va a llaurar,
i se'n va a llaurar.

Un tupí de sopes,
un tupí de sopes
i un crostó de pa,
i un crostó de pa.

Fig. 23.- "Lo vellet".

4. CONCLUSIONS

Una de les conclusions del treball de recerca elaborat fa quatre anys posava de manifest l'evidència que la cançó tradicional catalana corre el perill de caure en l'oblit perquè és coneguda majoritàriament només per persones de més de 80 anys. La inquietud del treball era donar una continuïtat a la cançó, elaborar un cançoner i vetllar per la seva preservació.

Guiats per la resistència a l'oblit i basant-nos en el material transcrit en el treball precedent, en emprendre aquest estudi proposàvem un nou punt de vista: com es podia sotmetre aquestes cançons a l'evolució històrica de la cançó tradicional al Pla d'Urgell. Defensàvem la premissa que, tot i que hagin estat recollits en un context contemporani, en els textos orals trobem el mateix esperit i la mateixa matèria primera –el *veritable* de la cançó, segons Apel·les; el *natural*, segons Goethe– amb què haurien estat compilats els primers. És així que hem partit d'un punt de vista anacrònic –per la noció benjaminiana de retorn d'un *origen*, però també pel desconeixement d'un origen primer en la cançó popular– per traçar el recorregut pel recull. S'ha adoptat una postura materialista, que posava en xoc les diferents cançons, per arribar a la idea reveladora sobre la història de la cançó tradicional o sobre el seu estat.

El recorregut prendria consciència d'una segona premissa: la reelaboració comunal i la funcionalitat de la cançó són criteris de creació i origen de la cançó popular respectivament. Al recull s'observa com la funcionalitat canvia respecte a una suposada obra original; observem casos en què una mateixa melodia s'utilitza per funcionalitats antagòniques: com a cançó de bressol, com a cançó de follia, o en casos en què una mateixa lletra és subjecta a variacions que canvien tot el sentit, com veiem en les cançons inspirades en l'ofici del pastor. Les adaptacions i les versions pròpies de la comarca no serien una expressió més d'aquesta reelaboració: les primeres mostren la continuïtat d'una certa tipologia de cançó, majoritàriament d'escala diatònica i suposadament destinada a l'ús d'un públic infantil; en les cançons pròpies de la comarca es repeteixen els motius i les ambigüitats del llenguatge que trobàvem en l'anàlisi de la funcionalitat. La trajectòria seguida fins aquí manifesta la paradoxa de la condició de la cançó popular: la perdurabilitat de la cançó només té lloc des de la seva reformulació.

BIBLIOGRAFIA

- AMADES (1951): Joan Amades, *Folklore de Catalunya. Cançoners*. Barcelona: Selecta.
- AUMONT (1998): Jacques Aumont, *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- BELLMUNT I FIGUERAS (1990): Joan Bellmunt i Figueras, *Fets, costums i llegendes. El Pla d'Urgell*. Lleida: Virgili & Pagès.
- DIDI-HUBERMAN (2008): Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- INSA (2003): Joseph Insa, *La vida tradicional a les Muntanyes de Prades*. Valls: Cossetània, 2003.
- LOMAX (1968): Alan Lomax, *Folksong and Culture*. Washington: America Association for the Advancement of Science.
- MAIDEU (1994): Joaquim Maideu, *Llibre de cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. Barcelona: Eumo.
- NETTL (1985) Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- ROIG (1993): Josep Maria Roig, *Història de l'Orfeó Català. Moments cabdals del seu passat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCARNECCHIA (1998): Paolo Scarnecchia, *Música popular y música culta*. Barcelona: Icaria.
- VALLS I GORINA (1969): Manuel Valls i Gorina, *Historia de la música catalana*. Barcelona: Tàber/Espos.
- DDAA (2001): Diversos Autors, *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. VI, *Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62.

AGRAÏMENTS

Aquest estudi no hauria estat possible sense la col·laboració de Francesc Solsona Giné, Montserrat Teixidó Pons i Ramona Palou Civit (Linyola); Ferran Font Lluçà, Dolors Fitó Vilamajó i Ramon Moncasí –integrant de La Tarota– (Mollerussa); Genoveva Bori Serrano, Josep Talarn Gilabert, Josep Gardenyes Pons, Antonio Gerardo Coll i Carme Moncasí Solsona (Bellví); Raimunda Jovells Balcells (el Palau d'Anglesola); Ton Adern Reñé (Castellnou de Seana); Joan Pellicer Armengol i Ester Tàsies Casau (els Arcs); Ramona Codina Borrell (Bell-lloc d'Urgell); Sabina Tutusaus Llovera (Golmés); Jaume Benet Duran (Barbens); Josepeta Minguet Balanyà i Dolors Sans Bellmunt (Torregrossa); Lluís Montserrat Morera, Dolors Montserrat Morera i Margarita Barri Cuirà (Fondarella); Carmèlia Serra Jovells i Joan Gou Jordà (Miralcamp); Sebastià Serra Sales i Xàvier Pallàs Gavà (Vilanova de Bellpuig).