



DOI: 10.48284/Haide2022.11.1

JAUME AYATS ABEYÀ

Universitat Autònoma de Barcelona

Jaume.Ayats@uab.cat

ORCID: 0000-0002-4079-9078

VERSOS I MÈTRIQUES DE LES CANÇONS ORALS A L'OBRA POÈTICA DE JOAN MARAGALL

VERSES AND METRICS OF THE ORAL SONGS IN JOAN MARAGALL'S POETIC WORK

Resum:

És prou conegut que Joan Maragall feia servir en la seva producció poètica models mètrics i, també, fórmules de versos concrets que coneixia de les cançons orals. Aprofitant l'ampla coneixença del repertori oral que ha anat acumulant amb els anys, l'autor de l'article relleix l'obra poètica de Maragall per detectar-hi aquests lligams i fer-ne entendre els procediments compositius.

Paraules clau: Maragall — cant oral — balada — mètrica — estrofa — Modernisme

Abstract:

It is well known that Joan Maragall used in his poetic production metrical models and also formulas of specific verses that he knew of from oral songs. Taking advantage of the a wide knowledge of the oral repertoire that he has accumulated over the years, the author of the article rereads Maragall's poetic work in order to identify such links and to understand the compositional procedures.

Key words: Maragall — oral songs — balad — metric — stanza — Modernism

Introducció

S'ha insistit repetidament en el coneixement que Joan Maragall tenia de les cançons orals catalanes i de com en la seva producció poètica feia servir models d'aquestes cançons, ja fossin models mètrics com, també, formulacions més literals, extretes de versos concrets. Aquesta argumentació concorda fàcilment amb les propostes de «paraula viva» que el poeta va formular, i sembla coherent amb les referències i les descripcions muntanyenques i de paisatges del país que trobem per tota la seva obra. Ara bé, fora de petites excepcions —i fora de la cançó del comte Arnau, que inclou sencera al mig de la seva recreació del mite— ben poques vegades s'ha assenyalat quins versos precisos contenen ressonàncies que puguem vincular directament a una cançó concreta, o quines fórmules hi coincideixen.

He aprofitant l'ampla coneixença del repertori oral que, per la meua especialització, he pogut anar acumulant amb els anys per rellegir tota l'obra poètica de Maragall i, sota aquest objectiu, poder-hi detectar aquests lligams i entendre aquesta mena de procediments compositius. En realitat, el meu primer projecte era esbrinar aquestes vinculacions en l'obra de Jacint Verdaguer —tal com vaig avançar

a «Cantar per dir» (234-251)—, però el volum molt més gran de l'obra de Verdaguer i l'oportunitat que ara es presenta m'han fet inclinar per observar la producció de Maragall.

Per dur a terme aquest treball he emprat l'edició de la *Poesia Completa* d'Enric Bou: soc conscient que posteriorment ha aparegut algun poema més, però, per a la visió de conjunt, he considerat que aquesta mirada era del tot suficient. Les citacions, tanmateix, són extretes del volum de l'edició crítica de les *Obres completes* (PT). Procediré observant l'obra per llibres editats en el seu temps i pels dos aplecs, el de poemes datats i el de poemes no datats, que completen el volum.

Poesies (1895)

El primer llibre publicat pel poeta consta de vint-i-una composicions distribuïdes en un «Pròleg» (l'«Oda infinita»), tres blocs de poemes i un «Epíleg» («Excelsior»). Més de la meitat dels poemes estan estructurats en quartetes de decasíl·labs o simplement en decasíl·labs blancs (o, si més no, sense rima estructurada). En les cançons orals són força escassos els decasíl·labs (una interessant excepció és «El noi de la mare», molt probablement derivada de models de ball). Tres poemes més combinen versos de 4, 6 i 10 síl·labes amb distribucions diverses de rima, un procediment del tot introbable en els cants orals. Sí que concorden amb molts cants orals els tres poemes organitzats en quartetes heptasil·làbiques: és una de les estructures més comunes que trobem tant en la creació que queda escrita com en la creació oral, la qual, fins als reculls contemporanis, no s'escribia gairebé mai. Només un, «A dalt del Pirineu», fa servir una estructura clàssica de la narrativa oral, la balada, que en aquest cas és de 6+6 amb una tirada de rima -à·@ (amb l'arrova s'indica la caiguda de vocal neutra). Aquesta estructuració coincideix del tot amb un petit nombre de balades orals. La més coneguda és «El pobre terrisser», una cançó de temàtica eròtica, molt cantada a tot Catalunya i especialment coneguda a les valls del Ter i del Fluvià, i pels cantadors de taverna. És molt probable que el jove Maragall l'hagués sentida o, potser, cantada. Ara bé, aquesta semblança, no refermada per una coincidència exacta de mots en posició de rima, no permet d'assentar la hipòtesi que la poesia de Maragall estigués directament fonamentada en aquesta balada oral. Si ens guiem pels mots de rima i per certes imatges, més aviat relacionem «A dalt del Pirineu» amb altres balades de mètrica 7+7: «Muntanyes del Canigó» i «L'Alabau». En qualsevol cas, i deixant de banda la tornada, sí que els versos del poeta es poden cantar perfectament amb la tonada d'«El pobre terrisser», desplegant sense dificultat les tres veus que eren habituals a les tavernes —com es pot veure a la cançó núm. 2 recollida a Aiats (35 cants).

En canvi, un bonic cas d'estructuració transformada és la composició «Goigs a la Verge de Núria», que, malgrat el títol, no segueix estrictament la disposició que tenen els goigs (Llop, Ferrando), tot i que s'hi acostava. La disposició d'adreça a la divinitat de l'estrofa d'encapçalament coincideix amb la tradicional, tot i ser de vuit versos en lloc dels quatre prescrits, així com les estrofes són de quartetes i quintetes en lloc dels necessaris vuit versos de les cobles dels goigs.

També és interessant una configuració d'estrofa que Maragall fa servir contínuament en tota l'obra: les quartetes que, en estrofes seguides, es poden transformar en estrofes de cinc versos (o fins i tot de sis) tot reiterant una de les rimes, amplificació que molt sovint s'aconsegueix amb un vers afegit en què es



desplega un paral·lelisme sintàctic i/o de contingut. És el procediment que jo denomino «quarteta expandida», i que permet agrupar en un sol model les estrictes quartetes amb aquesta mena d'estrofes de cinc (o sis) versos. Això atorga una lògica estròfica molt fàcil d'entendre i que, d'altra banda, és emprada en una molt bona part de l'obra de Maragall.

A l'«Oda infinita» fa servir una estrofa ben estricta de cinc versos que, malgrat ser excepcional, hem trobat en algunes rares cançons orals, com ara en una del *Cançoner del Ripollès*; concretament, la cançó 274 a Juan i Nebot: d'ara endavant, esmentaré aquest volum per la lletra R seguida del número de la cançó. Vegem la primera estrofa de cada composició:

Tinc una oda començada
que no puc acabar mai;
dia i nit me l'ha dictada
tot quant canta en la ventada,
tot quant brilla per l'espai.

Vostre pare i vostra mare
que ditxosos deuen ser!
tenen les roses a casa
fresques i colorades,
les van a collir al roser.

I aquí entrem en la coincidència de mots de versos concrets entre l'obra de Maragall i les cançons orals: retrobem els adjectius «fresques i colorades» d'aquesta cançó oral al poema «Com una flor, sempre més...»: «cara fresca i colorada». I a «Haidé» diu: «i de ses galtes fortament rosades». A l'«Oda infinita» també hi trobem l'ús del terme «dictar cançons»: «dia i nit me l'ha dictada», o «m'han sigut dictats nous cants». És una idea molt repetida en les cançons orals («la cançó qui l'ha dictada» a R358; o «qui l'ha treta, l'ha dictada» a R326b, R96, R326A; «no hi ha molt que n'és [s'és] dictada»; «cançó nova n'és [s'ha] dictada», per exemple) i té per fonament la figura i rol del dictador de cançons, un home especialitzat a compondre oralment cançons sota petició (Ayats, «Els dictadors») que, malgrat ser una figura molt present en la societat catalana del segle XIX a les comarques nord-orientals, ha estat ben poc coneguda i gairebé no tinguda en compte per l'acadèmia. Maragall –i potser d'una manera encara més clara Verdaguer– es considerava a si mateix un continuador –culte i lletrat, això sí!– de la figura popular del dictador de cançons, que ell amb tota certesa va conèixer directament.

Al bloc «Tríptic de l'any» hi endevinem més ressonàncies de versos cantats, tot seguint un calendari de les grans festes tradicionals. Als variats versos de «Quaresma» trobem «Arriba Sant Josep | amb la vara florida...». Més clarament, a «Corpus» llegim citacions molt evidents d'«El gegant del pi»: «Els

gegants, els gegants | ara ballen, ara ballen; | els gegants, els gegants | ara ballen com abans». I encara: «La geganta i el gegant | ara ballen, ara ballen, | la geganta i el gegant | ara ballen i sempre ballaran»; a més d'una referència a «flubioli i tamborino». I a «Nadal» una altra citació de cançó amb intenció de ser reconeixible: «Bon Jesuset de les panses i figues, | i nous i olives i mel i mató!», primer, per acabar esmentant directament la cançó habitual «Què n'hi darem an el Noi de la Mare? | què n'hi darem que li sàpiga bo?».

Visions & Cants (1900)

El segon llibre que va publicar inclou vint-i-cinc composicions distribuïdes en tres apartats. Hi observem a grans trets les mateixes estructures d'estrofa que al llibre anterior, especialment les quartetes, però amb més varietat de llargades de versos i més variabilitat de mètriques dins d'alguns poemes. Ja comença amb «El mal caçador», amb un llarg enfilall d'innovadores estrofes de tres versos de sis síl·labes (6a-6a-6b). Però cada bloc pren característiques relativament pròpies.

La primera part, «Visions», agrupa poemes clarament més llargs i narratius que fan referència a cinc personatges mítics o llegendaris de la tradició catalana que les recerques orals i la producció poètica d'aquelles darreres dècades estaven fent conèixer: el Malcaçador, Fra Garí, el comte Arnau, Jaume I i el bandoler Serrallonga. Ha estat molt ben estudiat (Romeu 283-287) com Maragall se'ls fa seus i els transforma en uns estereotips singulars i propis. Ara bé, cal especificar que en aquests poemes Maragall fa servir molt la llegenda narrada i no pas models de cançons orals, que no existien respecte a tres dels cinc personatges. Si de cas, té en compte com Verdaguer els ha presentats per tal d'aprofitar-ne alguns aspectes i transformar-ne notablement d'altres.

Fa servir disposicions de balada a «Joan Garí» (quatre tirades de balada 7+7 amb rimes í / ó / ó·@ / é·@) i a «L'estimada de Don Jaume» (7+7 i rimes en -à / -ó / -í·@ / -ú / -a·@). Arreu hi ha ressons orals, sovint creats sobre repeticions de mots, al·literacions i paral·lelismes (com el reiterat i eficaç «seràs...» d'«El comte Arnau»), a més de l'ús sovintejat dels diàlegs breus, tan freqüents en les balades orals.

De versos o hemistiquis manllevats directament, però, en trobem pocs. Més enllà de l'aprofitament d'alguns sintagmes molt habituals en la llengua parlada (en «El comte Arnau»: «del convent de Sant Joan»), hi trobem fórmules simples i conegudes com ara «els pastors, per les muntanyes» en les cançons de Nadal, per ex., «Pastorets de la muntanya» (Llongueres 95-97). A «L'estimada de Don Jaume» coincideix l'ús de tirades de balada amb versos que recorden balades: «Don Jaume va a mirar al mar» o «va girà's de cara al mar» ens condueix a «Gira els ulls envers la mar» de la balada «El mariner», o al vers molt freqüent «gira els ulls cap a la mar»; «que ve dret damunt la barca» és una imatge compartida amb la balada de «Sant Ramon Nonat»; el vers «el rei Jaume d'Aragó» no és gaire lluny de «germana del [rei] d'Aragó» de «La dama d'Aragó». Però hem de considerar aquest nivell de coincidència escàs i baix, sobretot si tenim en compte que els poemes tracten una temàtica d'oralitat llegendària. Crec que Maragall és, en aquest cas, més deutor de les estructures estròfiques orals que no pas de cants o versos concrets, fet que el diferencia de Verdaguer, que ho és més de totes dues coses.



Als poemes de la part central, «Intermezzo», no hi trobem amb prou feines indicis d'oralitat cantada. Segueix l'estrofisme que ja hem tractat, sobretot el de quartetes i estrofes amb predomini dels decasíl·labs i dels heptasíl·labs. I les remissions a versos concrets es limiten a la citació explícita de versos que fa a la balada «Sant Ramon Nonat», i que posa en boca de sa mare, a una mínima referència a la cançó infantil «Sol, solet» en l'evocació que en fa al poema homònim, i al vers «de la nit de Sant Joan», que fa servir a «L'aufàbrega» i que és tan freqüent en cançons orals.

A «Cants», l'apartat dedicat als himnes, les traces orals són pràcticament inexistent: a «Cant dels joves», el vers «L'hora nostra és arribada» potser recorda de lluny els habituals versos d'arribada de les colles de caramelles a una casa. A «La sardana», és interessant el ritme anapest que utilitza, no pas habitual en el ritme musical de les sardanes.

Les disperses (1904)

El tercer llibre agrupa vint composicions que, com el nom indica, són ben diverses. Així de diverses també són les mètriques i estrofes, però dins de les mateixes característiques que hem vist fins ara. Tanmateix, aquí apareixen un nombre més alt d'estructures més clarament relacionades amb el cant oral: sis balades, uns goigs i una tirallonga de parelles. És com si en la llibertat dels poemes d'ocasió Maragall s'acostés més als models cantats. Observem aquests casos.

«Dins sa cambra» presenta bàsicament l'estructuració de balada 7+7 i rima -í·@ (barrejada amb alguna quarteta). El vers i la rima, així com l'ús del mot *aimia* i el contingut amorós, ens fan pensar amb la balada «L'estudiant de Vic»: en podria haver estat la referència formal llunyana, sense l'ús de cap vers concret. També «Diumenge» és una balada 7+7, aquí amb la molt freqüent rima en -à i, malgrat l'ús també d'*aimia*, no hi ha cap balada oral concreta que puguem situar com a referent. Tornem a trobar l'estructura de balada 7+7 (i rima -é·@) a «Romanza», amb l'expressió «En la pica de la font», sintagma molt habitual en el nom La Font de la Pica a llocs diversos: Salardú, Vallbona de les Monges, Soriguera o prop de Coll d'Arques. A més, amb el vers «i el més petit de tots», que és ben freqüent en balades com «Els tres segadors», «La minyona d'Igualada» i «La noia i el traginer» (Grup de Recerca 65). «Matinal», balada 7+7 (-ó), també mostra un parell de versos de ressonàncies orals: «ja t'obiro en el balcó» s'acosta al vers present a diverses balades «la veig a dalt del balcó» o «jo la veig dalt d'un balcó», i «Jo m'acosto amb mitja rialla» ens dirigeix a «li fa mitja rialla» tan habitual de la balada «Els fadrins de Sant Boi». També a «Hospitalàries» observem una balada 7+7 (-à·@) on posa en boca d'un pastor la tornada «Collides al dematí, | tot lo dia són rosades» que recorda versos d'algunes versions d'«Una matinada fresca». Per acabar amb aquest seguit de balades, «La missatgera més segura» és una balada 8+8 (-à i -ó), una mètrica que si bé és molt minoritària, també apareix en algunes balades orals. «Oració a santa Llúcia» s'acosta a l'estructura dels goigs amb l'entrada i una citació final que sembla extreta d'uns goigs reals, però que no ho és. Són quartetes a la manera habitual dels poemes maragallians, que volen acostar-se al gènere oral.

Un altre cas és «Jugant», que crec mereixedor d'un comentari particular. Tot evocant els jocs infantils, el poeta fa servir un seguit de parelles d'heptasil·labs que de seguida ens recorden certes cançons de joc, i que jo vaig estudiar i denominar tirallongues de parelles (Ayats, «Les chants»). Fa citació directa d'un dels jocs en els dos primers versos: «Campaneta la ning-ning». Malgrat que són jocs molt simples i enormement habituals, no van ser objecte d'observació dels col·lectors de cants fins gairebé a la dècada de 1920, i no han estat estudiats amb una mínima profunditat fins als anys noranta. Això ens fa valorar encara més la capacitat d'observació de Maragall, que no té cap problema d'adaptar l'estructura cantada infantil que sent al carrer per fer-ne una composició pròpia. Sap observar allò petit, humil, i que passa inadvertit a la majoria.

Enllà (1906)

El quart llibre només té nou composicions (o encara menys, segons com es vulguin comptar), però algunes llargues i compostes, i tan sols dues mostren –segons el nostre criteri– clars indicis de cants orals. Una altra, «Represa», presenta la forma de balada de decasil·labs, una disposició que sembla que Maragall va explorar en aquests anys i que, malgrat seguir el model balada del cant oral, ho fa amb versos decasil·labs, una via inaudita en l'oralitat. Ho considerem, per tant, una creació no lligada a l'oralitat.

«Glosa» té diverses parts de balada 10+10, de balada 7+7 i de diverses formulacions de quartetes. Ara bé, allò que ens interessa és quan el poeta escriu en català un cant que és tradicional occità i que ha esdevingut emblema dels gascons (i, és clar, dels aranesos): «Aquelles muntanyes». Seguint fil per randa la narració llegendària que els erudits occitans feien del cant, pel mig n'escriu alguns versos en català:

«Aquelles muntanyes — que tan altes són
me priven de veure — mos amors on són».

[...]

«Si sabia de veure-la — i de l'encontrar,
passaria l'aigüeta — sens por d'em negar».

[...]

«Aquelles muntanyes — que s'abaixaran
I les amoretes — que pareixeran».



Si la comparem amb la versió més estàndard que es canta a Gascunya, sembla una traducció del tot directa que fins i tot manté diversos elements de la llengua occitana. Deduïm que devia haver sentit la versió gascona en les seves estades d'aquests anys a Cauterets, com indica en una carta del 15 d'agost de 1903 a la filla Helena (aportada en aquest mateix dossier per Pujol i Gay): «Me he levantado a las ocho: he ido a misa a las nueve. Despues hemos probado las canciones bearnesas en el salón del hôtel con una niña un poco mayor que tú». També fa una paròdia en un occità aproximat en una altra postal enviada a l'Helena segurament en les mateixes dates.

De la traducció, l'únic mot que potser s'escapa de les habituals versions occitanes és *priven*. Ara bé, de manera ben esparsa, disposem de versions en català d'aquest cant que provenen de les comarques nord-orientals, i que –traduint de l'occità, també– estableixen solucions no gaire allunyades de les de Maragall, incloent-hi el mot *priven*, però que aporten força més versos que Maragall no escriu.

«L'ànima», segona part del conjunt del Comte Arnau, presenta una gran diversitat d'estrofismes, entre els quals hi ha tirades de balada 7+7 (en -í i en -àu) que en alguns punts tenen ressonàncies llunyanes de la cançó oral, amb continus procediments de diàleg, de repeticions i d'al·literacions. A més, com a segon bloc del poema, Maragall hi escriu tota la cançó oral del comte en una versió sorprenentment llarga i completa, copiada literalment de la que va publicar Aureli Capmany a finals de 1902 o principis de 1903 a partir d'ajuntar i reordenar totes les versions orals de què disposava en aquell moment (Capmany XVI). Maragall només n'elimina els sis versos inicials que presenten l'escena –i així pot entrar de seguida en la força dramàtica del diàleg– i també deixa de banda els episodis de la filla que es vol endur i els dels fills i de les criades, episodis que probablement va entendre que no aportaven gaire a la força de la narració, embolicaven argumentalment la relació amb Adalaisa i allargaven molt (en vint-i-quatre versos) les reiteracions. Els versos escrits per Maragall coincideixen, doncs, gairebé al cent per cent amb els de Capmany, tot i que a grans trets no s'aparten gaire dels editats per Enric Morera en la seva harmonització de 1897, una altra referència que el poeta devia conèixer molt bé.

Seqüències (1911)

En aquest aplec, malgrat que inclou la tercera part del Comte Arnau, ben poques referències de cants orals hi observem. L'estrofisme coincideix del tot amb els llibres anteriors afegint-hi alexandrins, fins ara absents, i alguns díctics de decasíl·labs. Els més presents són els decasíl·labs i els heptasíl·labs en estrofes molt sovint de quartetes. Només hi veiem dues tirades en forma de balada de decasíl·labs, una formulació que Maragall sembla aprofundir en aquests anys. A «La fi del comte l'Arnau» fa servir més estructuralment repeticions de mots, paral·lelismes i al·literacions, justament per acabar amb la proposta de la veu viva per redimir la humanitat. No hem sabut detectar ni un sol vers amb clares ressonàncies d'un vers de cants orals.

Poesies inèdites

Enric Bou aplegà sota aquest títol les composicions disperses que va localitzar amb una data específica de realització. Són setanta-tres poemes, la majoria breus, que no foren publicats mai per Maragall i que representen un volum equivalent, pràcticament, a tota l'obra analitzada fins ara (en l'edició crítica han augmentat fins a arribar a un centenar, separats en dos grups segons la data de redacció: entre 1878 i 1905 i entre 1906 i 1911, a més de tres casos cronològicament no determinats). A grans trets segueix, com era d'esperar, les tipologies d'estrofa que hem vist fins aquí, amb ben poques diferències: un sonet, amb manca d'una quarteta, titulat «En el *Cançoner* d'en Josep Pijoan», i que només serà seguit per un altre sonet, «Sia el nom de la santa Poesia...» (conegut per la dedicatòria: «Al llibre en blanc de Manuela Carreras») que trobarem en el grapat de poemes no datats. Les repeticions de mots, al·literacions i paral·lelismes tornen a ser els procediments que ens acosten més als versos cantats.

Per les vinculacions a maneres orals podem parar atenció a un petit nombre de composicions. «El barret de copa», fet de quartetes d'heptasíl·labs, sembla tenir reflexos de les maneres freqüents en les quartetes de les cançons dictades i en la difusió dels romanços de fil i canya, cosa amb la qual coincideix també el to irònic i burlesc. Pel que fa a la formulació de les balades, en trobem deu, quatre de les quals segueixen la creació maragalliana de balada 10+10, o barregen aquesta possibilitat amb altres. Quatre són de 7+7 i dues de 6+6, seguint, aquí sí, procediments habituals de les cançons orals (amb tendència a les rimes -à / -ó i -a·@, que ja hem trobat anteriorment). D'aquestes sis balades, només una presenta altres característiques que podem relacionar amb els cants: «La Roser» està composta de sis parts, totes de formulació balada, i amb les rimes -ó, -a·@ i -é. Diversos detalls assenyalen el referent de la balada «La Dama d'Aragó», que fa servir la rima -ó, majoritària en aquest poema de Maragall. Ahora, hi trobem coincidències en diversos mots finals (*sol*, *amor*, *món*, *cor*, *or*), en la disposició en diàleg i en certs paral·lelismes de vers, a més d'un vers gairebé manllevat: «i més rossa que un fil d'or» de Maragall és a la cançó l'habitual «rossa n'és com un fil d'or». En una altra tirada de rima llegim «per qui el caveu vós ara?» que ens fa pensar de seguida en el vers «on aneu, vós ara?» o «d'on veniu vós ara?» de la cançó «Mossèn Joan de Vic». I a la part final, Maragall escriu «Dotze hores cauen en terra» que tramet directament a un dels versos de l'Àngelus que els devots resaven a migdia, seguint un vers que ja havia estat evocat per més d'un poeta anterior: «Dotze hores cauen en terra | i els àngels canten al cel».

Poemes no datats

Finalment, a l'apartat de poemes sense data que els situï exactament, Enric Bou agrupa onze composicions de circumstàncies, la darrera amb versos esparsos aplegats probablement de llibretes i apunts. Tenen, és clar, la mateixa varietat mètrica i estròfica que hem vist fins ara, però hi sorprèn el nombre relativament alt de referents que podem relacionar amb les cançons, sobretot si tenim en compte les poques pàgines que ocupen aquestes composicions.

«La diada de Sant Jordi» presenta la disposició d'una balada 7+7 (-à·@) i comença dient «la diada de Sant Jordi | és diada assenyalada». Aquest vers coincideix amb l'inici de la balada «Sota de l'om» (El Rec del Tint 60, per exemple) que diu «el dia de Sant Joan | n'és diada assenyalada» i també amb



algunes versions de la balada «Els dos germans». Però també s'acosta a la balada 6+6 «La noia i el soldat» (Rec del Tint 53), que diu «el dia de Sant Jaume | n'és un dia assenyalat». Sembla ben probable que Maragall tingués a l'orella, per una banda, «El ram santjoanenc» (de *Canigó* de Verdaguer) i, d'altra banda, d'alguna d'aquestes cançons, probablement «Sota de l'om», que el cor Catalunya Nova cantava en l'harmonització d'Enric Morera. Morera, amic i col·laborador de Maragall com es comprova en la sardana «L'Empordà», va fundar i impulsar la renovació catalanista dels cors de Clavé amb el cor d'homes Catalunya Nova, republicà i laic enfront el conservador Orfeó Català. Aquests dos cors van representar les dues cares del catalanisme cantat i del modernisme musical en els moguts anys entre 1895 i 1914, i van ser el model per a una nova onada d'expansió de cors per tot el país (Ayats, «Els Segadors»).

A «La pubilla empordanesa», que ara té data de 23 de març de 1910 (PT 541), enmig de quartetes heptasil·làbiques i d'estrofismes variats, hi trobem, com si fos una exclamació, «La vida mia... | Vida, amor.... », que de seguida ens porta al respòs de la balada «La presó de Lleida — La presó de Nàpols» tal com consigna Marià Aguiló (57-65) de les versions balears («la vida mia, | la vida amor») i que també retrobem en una formulació propera en una del Lluçanès: «la vera mia, | la vera amor» (Vilarmau 118).

Per acabar, entre els versos esparsos hi ha l'«Alegria de Pasqua», del 28 de novembre de 1901, on consta «he vist un fil d'or», que ens adreça altra vegada a l'habitual «rossa n'és com un fil d'or» de «La dama d'Aragó».

La paraula viva entre l'oralitat i els llibres

La lectura de l'obra poètica de Maragall, amb l'objectiu de trobar-hi referents relacionats amb els cants orals, ens ha procurat un bon grapat d'indicis que mostren com el poeta en feia ús a l'hora de la creació poètica. Ara bé, malgrat que una primera mirada a la relació d'indicis pugui fer semblar que són força constants, en realitat, en el conjunt de la poesia maragalliana representen un volum prou petit. Això ens fa replantejar determinades idees superficials que, potser amb més bona intenció que no pas coneixement, han relacionat els cants orals amb la idea de la paraula viva. Maragall feia servir, això sí que és ben clar, molts arguments que provenien de l'oralitat. És un fet indubtable en els cinc personatges de «Visions», especialment en el cicle del Comte Arnau, i prou comprovable en altres poemes. Tanmateix tot indica que els arguments li provenien més de la via escrita, dels llibres i de les recerques que en aquells anys s'estaven publicant, que no pas d'una oralitat coneguda directament. Ja ho indicava Marfany, «perquè aquests mites, tot i que tenen la base en el folklore català, Maragall no els cull pas d'aquí, sinó de la literatura romàntica de la Renaixença», i en conclou que l'objectiu era «l'elaboració i legitimació d'una teoria nacionalista» (211).

La paraula viva tindria, doncs, més a veure amb un ideal poètic dels «mots dits amb sinceritat i autenticitat», com molt bé ha explicat Malé (212), que no pas amb un coneixement real de les situacions d'expressió oral. Sense que això desmenteixi gens ni mica la convicció de Maragall que la poesia autèntica és la popular.

El text de «La cançó del comte l'Arnau», com també «Sant Ramon», l'inici de «Sota de l'om», o també «L'Alabau-Plany», ens indiquen que dues fonts clares de referència havien de ser els fascicles que gairebé setmanalment publicava Aureli Capmany entre 1903 i 1913 sota el títol genèric de *Cançoner Popular* i, també, les *Cançons populars armonisades per Enric Morera* per a veus d'homes (publicades cap a 1897 i reimpresses fins a 1910 i cantades pel cor Catalunya Nova). Aquí cal afegir-hi l'harmonització posterior de Morera de «Sota de l'om» per a veus de dones i homes. A més, «La Dama d'Aragó» era un dels grans èxits de l'Orfeó Català d'aquells anys en l'harmonització de Lluís Millet, i el mateix Maragall evoca, en el títol del poema «La Cançó de Sant Ramon (cantada per una russa)», l'impacte que va produir al grup modernista la visita de 1895 dels cors russos a l'Orfeó Català, i com això va orientar decididament el nou moviment coral modernista envers l'harmonització de cants orals, amb el complet suport ideològic i estètic, és clar, del poeta. No per casualitat Capmany publica «Sant Ramon» en el núm. II dels seus fascicles divulgatius. Aquest poema és un dels pocs llocs en què Maragall recorda, en boca de la seva mare, la cançó que ara sent al concert. En aquest poema, per primera vegada, podem entendre que el poeta ja estava envoltat de cants orals. Aquest fet es torna a endevinar a «Sol, solet...», a «Jugant» (amb la «campaneta la ning-ning»), a «Corpus» i a «Nadal». I per això s'entén més bé l'impacte que li suposa sentir a Gascunya «Aquelles muntanyes», aleshores ja molt cantada en els espectacles locals i occitanistes.

Així doncs, sorprenentment, les finestres de l'obra de Maragall envers els cants són sobretot la via escrita i de concert: l'hem d'imaginar tocant diàriament el piano de casa, com sabem que feia, tot llegint les harmonitzacions de Morera o d'Alió i els fascicles de Capmany al costat de les obres de Mozart i Beethoven. Des d'una posició modernista i burgesa veu el món de les cançons orals a través de les harmonitzacions per a cançons de saló (Alió), de les harmonitzacions per a cor (Morera) i dels fascicles de divulgació (Capmany). L'estètica modernista –decadentista a estones– és el seu espai de producció i de gaudi, amb un peu musical a l'ala conservadora i religiosa de Millet (d'«Els Segadors» amb la lletra de la balada antiga, del seu «Cant de la Senyera» i del Palau de la Música eixint d'estrena) i l'altre disposat a col·laborar amb el republicà i independentista Morera (amb «Els Segadors» amb la lletra de Guanyavents i amb el seu «L'Empordà»); tots dos socialment i estèticament separats dels pagesos que canten al camp o a la taverna, i encara més dels treballadors de fàbrica.

Només secundàriament, Maragall també descriu en els poemes alguns impactes sonors concrets i extraordinaris que rep en la seva vida quotidiana. I aquí és on el veiem més obert a la vida sonora que l'envolta. Un exemple més n'és «A uns músics que van pel carrer» del 1r de gener de 1897, en què es meravella dels pobres músics cecs i esguerrats (molts, però, amb una bona formació adquirida a la Casa de Caritat de Barcelona) que sabem que eren habituals als carrers de lleure de la ciutat. El cant d'un desconegut al carrer, com assenyala Malé (212), el trasllada a la veritat de la transcendència religiosa que, en darrer terme, és allò que el guia.

La proposta de la paraula viva és, en Maragall, un treball més decantat a l'ideal i a la meravella estilitzada que no pas a cap tasca de recerca i d'indagació en la vida quotidiana de la gent, en allò que realment diuen, canten i expressen. És la meravella del foraster que queda admirat davant de la



mntanya –poesia de paisatge–, o a través de la veu de la minyona de la masia –el paisatge amb veus. Però es troba lluny del coneixement més directe que practicaven alguns col·lectors de cançons –en més d'un cas, potser, per una adscripció de classe social, com passava amb Jacint Verdaguer. Maragall expressa «la seva emoció [de burgès barceloní] davant el seu propi paisatge [...] i en la seva llengua» (Marfany 226). L'imaginem observant de lluny, o des de fora de la situació, les expansions cantades que ensopega, però meravellat per l'energia i la frescor que li comuniquen. Amb la mirada curiosa, sorpresa i treballadament innocent de l'infant que descobreix la immensitat del món.

Bibliografia

- Aguiló, Marià. *Romancer popular de la terra catalana*. Àlvar Verdaguer, 1893.
- Aiats, Jaume. *35 cants que he sentit disposats a tres i quatre veus*. Ficta, 2019.
- Alió, Francesc. *Cançons populars catalanes*. Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, 1891.
- Ayats, Jaume. «Els dictadors de cançons». *Miscel·lània Segimon Serrallonga*. Eumo, 2001, p. 33-47.
- *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Isatis-COMDT, 2010.
- *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. L'Avenç, 2011.
- «Cantar per dir la poesia». *Reduccions*, núm. 100, abril 2012, p.234-251.
- Capmany, Aureli. *Cançoners populars*. Ketres, 1980.
- El Rec del Tint 1. Recull de cançons populars*. Impremta Davi, 1980.
- Juan i Nebot, M. Antònia. *Cançoners del Ripollès*. Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1998.
- Ferrando Cuña, Juan Manuel. *El fenomen gogístic al País Valencià: música, identitat i ritual*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.
- Grup de Recerca Folklòrica d'Osona i Salvador Rebés. *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades amb enregistraments del GRFO*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- Llongueres, Joan. *Cançoners populars de Nadal*. Emporium, 1931.
- Llop, Ester G. *El cant dels goigs orals a Catalunya i a Andorra*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.
- Maragall, Joan. Carta a Helena Maragall, 15 ago 1903, mrgll-Mss. 5-25a bis-1/31.
- *Poesia Completa*, ed. d'Enric Bou. Empúries, 1986.
- *Poesia i Teatre* [PT], ed. crítica d'Ignasi Moreta i Lluís Quintana. *Obres completes*, vol I. Ed. 62, 2020.

Malé, Jordi. «La paraula en Joan Maragall i Carles Riba». *Reduccions*, núm. 100, abr 2012, p. 187-219.

Marfany, Joan-Lluís. «Joan Maragall». *Història de la Literatura Catalana*, dir. per Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, vol. 8. Ariel, 1986, p. 187-246.

Morera, Enric. *Cançons populars harmonisades per Enric Morera*. L'Avenç, 1897.

Romeu i Figueras, Josep. «L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari». *Materials i estudis de folklore*. Alta Fulla, 1993.

Vilarmau i Cabanes, Josep M. *Folklores del Lluçanès*. Dinsic, 1997

Rebut el 8 de setembre de 2022
Acceptat el 5 de novembre de 2022