

Jaume Ayats: *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*, Barcelona, L'Avenç, 2011, 253 pàgines + CD amb diverses versions d'*Els Segadors*.

Un llibre d'aquestes característiques només el podia escriure un músic, folklorista, historiador de la música i bon coneixedor de la bibliografia més recent sobre el catalanisme (Pere Anguera, Pere Gabriel, Joan-Lluís Marfany, Josep Termes). L'estudi té com a precedent el treball de 1983 de Josep Massot, Oriol Martorell i Salvador Pueyo. Ben aviat, Jaume Ayats

prengué el relleu d'aquest primer treball amb els seus estudis sobre la canço popular (2001) i més en concret sobre *Els Segadors* (2009), aquest darrer precedit pel de Xavier i Ignasi Roviró, Valentí Girbau i el mateix Ayats de 2004.

Ayats, situa la història d'*Els Segadors* en el marc del coneixement històric de la canço popular i dels canvis estètics i ideològics musicals i polítics del segle XIX. Amb encert, indica que el mite no fa la nació, sinó que la nació, construeix el mite (p. 12). La segona meitat del segle XIX va ser la de la identificació simbòlica entre un himne i un estat o, fins i tot, entre un himne i una causa (*La Internacional*) i distingeix entre himnes encarregats pel poder i himnes adoptats per la pressió d'un contrapoder o d'una opinió emergent. El catalanisme en el terreny del simbolisme va jugar les mateixes cartes, doncs, que molts països d'àmbit europeu i americà. Ara bé, la tria de la canço que havia d'esdevenir himne no fou un procés històric senzill. El 1871 Clavé havia traduït i adaptat *La Marsellesa*, però un cop fracassat el republicanisme federal, van néixer nous interessos. En el context de les campanyes contra el nou dret civil (1887-1889) es plantejava el tema d'una canço emblemàtica o d'un himne propi amb propostes diverses. L'autor explica com ha arribat *Els Segadors* als nostres dies. Josepa Santaló, mare de Jacint Verdaguer, cantava una canço sobre les malvestats de la guerra i Verdaguer l'enviava entre tantes altres que, des de 1865, feia arribar a Marià Aguiló i a Milà i Fontanals. La lletra era publicada en el *Romancerillo* de Milà el 1882. Ayats, que es decideix per usar la denominació europea de balada enfront del cultisme castellà de romanç, atribueix a un article, aparegut a *La Veu de Montserrat* el 3 de novembre de 1894 i signat per M. R. (presumiblement, diu, és Manuel Rocamora), l'atenció dipositada a aquesta canço posada en circulació el 1892 pel mestre de cançons populars Francesc Alió. *La Vanguardia* explicava que Alió havia «sustituido la letra obscena con que se canta en Vich [...] por otra más adecuada al espíritu de la melodía» (p. 26). Jaume Ayats ens remet a la memòria, tot corregint-la, del canonge Jaume Collell, al qual Alió s'hi adreçà per conèixer la melodia de la balada de Milà. Collell li cantà, però, la canço amorosa d'*Els Tres Segadors*, molt coneguda a la plana de Vic i vinculada al cant masculí dels temporers de muntanya quan baixaven al pla a segar. «La lletra de Mila [...] no tenia tonada i l'eròtica sí. Va ajuntar-les i, sense saber-ho, amb això repetia l'acció del creador de la lletra 'històrica', a l'any 1640» (p. 29), canviant «alguna cadència». Alió, entre altres modificacions, substituïa també l'original «segueu arran que la palla va cara» de la tornada, el qual segurament no hauria agradat a la Lliga, per l'alternativa de Moliné i Brasés: «bon colp de falç defensors de la terra, bon colp de falç» (p. 29-30). L'autor es pregunta fins a quin punt Collell en cantar *Els Tres Segadors* a Alió, va combinar elements melòdics de la canço de sega amb altres cançons de muntanya i afirma que l'experiència en les cançons orals li demostra que això ha passat sovint en les versions de cantadors. «La transformació en el text i en la melodia d'una balada és constant» (p. 43). Ayats confirma que la canço eròtica d'*Els Tres Segadors* era molt coneguda a les comarques de muntanya del Pirineu i del Prepirineu amb un gran pes en el bisbat de Vic i remarca la coincidència amb les terres originàries de la canço d'*Els Segadors* per on passaven els temporers de la sega i on les balades masculines s'imposen a les sempre majoritàriament femenines, com passa a la resta d'Europa. Segons l'autor és «una canço de guerra feta amb una canço eròtica» (p. 53). Està d'acord amb Massot en la seva veracitat i el seu caràcter propagandístic. Fins i tot –diria jo– no exagera pas amb relació a les matances de jutges, per tal com sabem que entre el 7 de juliol i el 12 de desembre van ser morts sis jutges i van escapar-se'n dotze. En el supòsit que la canço tingués present aquests fets es podria canviar fins i tot la cronologia, i en lloc de proposar entre mitjan juny i setembre es podria proposar entre juliol i desembre de 1640. En qualsevol cas les variants de la canço de guerra revelen que el sentiment de denúncia de la injustícia devia ser molt gran per tal com, en totes, perviuen «detalls concrets dotze o catorze generacions després» (p. 47). Ayats s'afanya a indicar la relació entre escriptura i canço. «En els nostres estudis sobre les cançons narratives hem

pogut analitzar –escriu– com un dels procediments de producció de cançons més habitual i efectiu fins al segle XIX eren les ‘cançons dictades.’ Sobre fets destacats s’encarregava una cançó, s’aprenia i es divulgava a canvi d’una paga i el relat de la nova cançó se solia construir partint d’una balada coneguda i poques vegades aquestes cançons eren estampades (p. 57). Massot opta per la idea d’una creació escrita, Ayats fa uns matisos substancials a aquesta opció en pensar que *Els Segadors* podia haver estat un encàrrec a un «dictador de cançons» que «hauria triat com a model justament la cançó que representava la força d’aquests joves segadors» de la cançó eròtica (p. 57). «Disposem de molts exemples de cançons noves que es dictaven sobre l’estructura poètica i sobre la melodia d’una cançó prèvia, i que mai no era triada a l’atzar: una bona tria de la ‘cançó motlle’ significava afegir a l’argument de la nova cançó els valors i les emocions que els cantadors havien viscut amb la cançó anterior» (p. 58). La balada de 1640 tingué una difusió no gaire més gran que les comarques nord-orientals entre els bisbats de Vic i el de Girona, a diferència de la major difusió de l’eròtica. La popularitat de la balada eròtica era, doncs, garantia de difusió. «Dos-cents cinquanta anys més tard, gairebé exactes, Alió tornava a fer una operació que, sense saber-ho, tenia prou elements en comú amb el que havia fet el ‘dictador de cançons’ del 1640.» Segons Ayats hi ha una tradició de cant «flexible i combinable» que comparteix i intercanvia «estructures rítmiques i uns certs perfils i modes melòdics» (p. 60) i verifica, per exemple, coincidències entre la cançó de 1640 i *Muntanyes del Canigó*.

Dues institucions corals foren decisives en l’emergència d’*Els Segadors* en la societat catalana de la segona meitat del segle XIX, l’Orfeó Català de Lluís Millet i Amadeu Vives, i la Societat Coral Catalunya Nova d’Enric Morera. Els Cors de Clavé, d’un idealisme social decisiu en les dècades de 1850 i 1860, havien quedat més o menys estancats. «El modernisme de Morera té un vessant clarament més popular, liberal i fins i tot republicà, si el comparem amb el catalanisme conservador i d’inspiració religiosa de l’Orfeó Català» (p. 70). Ambdós cors encapçalen una renovació estètica de referències alemanyes com a alternativa a les referències italianes i a la moda de la sarsuela, el *género chico* i el flamenquisme. D’altra banda, els nous cors incorporaven nens i dones (resultat del primer «feminisme») en el cant. El cànon de modernitat es completava amb la idea d’una reintegració de les cançons populars oblidades en el si d’un poble en marxa cap a una pàtria nova. «I entre aquestes cançons, *Els Segadors* serà la primera» (p. 67). La transició dels cors de Clavé a la nova ideologia (catalanisme en lloc de federalisme espanyol) i a la nova estètica no fou pacífica i hi va jugar un paper fonamental la Societat Coral Catalunya Nova (1896) d’Enric Morera. Els cantaires de Catalunya Nova eren menestrals o treballadors a sou, díscols amb el moviment claveria però s’atribuïen la continuïtat de l’obra de Clavé tot allunyant-se no solament de la seva estètica sinó també del seu federalisme espanyol. L’autor veu coincidir el naixement del nacionalisme amb els anys de creació d’*Els Segadors* com a himne nacional i observa la forta empenta dels dos grans cors esmentats, especialment d’ençà de l’any 1897. Amb afinada visió Ayats veu el vessant clarament més popular, liberal i fins i tot republicà de Catalunya Nova i el paper jugat per Enric Morera gestionant tres grans èxits: *La Marsallesa*, *Planys* i *Els Segadors* en els concerts en benefici dels soldats de Cuba. «Des del republicanisme polític anticatalanista es rebutjava que hi hagués veritables obrers en el catalanisme, amb l’intent evident de guardar-ne l’exclusivitat», però caldria comprovar, afegeix Ayats, de quina franja social eren els militants anticatalanistes (p. 91). En qualsevol cas, l’autor observa que l’obrerisme del catalanisme no fou una simple retòrica radical i afirma el caràcter d’assalariats, encara que no proletaris, dels ateneus obrers on actuava Catalunya Nova. Al mateix temps, remarca la coincidència entre els processos musicals de Bartók i Morera, és a dir, entre Hongria i Catalunya. Ayats aclareix que el text modern del tipògraf i poeta mataroní Emili Guanyavents és de 1897 i anterior, per tant, al concurs de La Nació Catalana de 1899, que quedà desert. El perfil de Guanyavents revela uns cercles socialistes i del primer anarquisme

amb vinculacions amb un catalanisme independentista que havia de desaparèixer després del procés de Montjuïc. Ayats fa el seguiment de l'expansió social i territorial de la cançó entre els anys 1897 i 1901, sovint de la mà dels estudis de Pere Anguera i fa veure com la versió del catalanisme anterior a l'eclosió de la Lliga era socialment més popular que burgès i ideològicament més independentista que regionalista, encara que aquest independentisme no passés de l'activisme. «El tren on viatjava Dato –escriu, referint-se al viatge del 1900– va ser sistemàticament xiulat a cada estació i els grups aplegats li cantaven *Els Segadors*, a més d'alguna pancarta que deia 'independència'» (p. 122).

Ayats fa un recorregut de la vida de la cançó a través dels avatars històrics dels segles XIX i XX fins a la declaració d'himne oficial (1981) i l'oficialitat establerta amb l'estatut d'autonomia de 2006, passant lògicament per la recuperació d'Oriol Martorell, des de la Coral Sant Jordi i, sobretot, d'ençà de 1977. De 1895 a 1899 es van transformar amb els eixos de les idees i de les estètiques i entre 1900 i 1906 es construïren els símbols, les activitats i les regles del joc (p. 136). Malgrat les transformacions i els daltabaixos posteriors: Setmana Tràgica, Mancomunitat i Guerra Europea, el model funcionarà almenys fins a la dècada de 1920 i en diversos aspectes fins molt més tard. Fer aquest seguiment vol dir rastrejar amb detall la història dels avatars de la cançó tant en els moments emblemàtics de lluita, com, per exemple, la Mancomunitat, la República i la Guerra, com en els moments letàrgics, repressius o de substitució de la cançó (amb *El cant de la Senyera* o *La Santa Espina*, entre d'altres), com, per exemple, la Dictadura de Primo de Rivera, que a causa precisament d'*Els Segadors* feia tancar el camp del Barça, o el mateix franquisme. Es poden destacar aspectes del seguiment històric prou interessants, com, entre d'altres, la relació estreta entre el rebuig d'*Els Segadors* i el lerrouxisme, el qual va començar a fer-ne una arma contra la Lliga Regionalista (p. 124-125). No és cap casualitat que els atacs lerrouxistes a la cançó d'*Els Segadors*, titllada de carlina i cançó de «melenudos de dudoso sexo» (p. 132), coincidís amb el rebuig expressat pel governador de Lleida José Martos, que denunciava l'himne per la seva «tendència antipatriòtica por lo cual estimamos que debiera ser objeto de prohibición y de castigo» (p. 123). El seguiment de les notícies de premsa sobre *Els Segadors* revela, al costat de l'adhesió popular, que la tornada del «bon cop de falç» facilitava, i de la tàctica popular de reclamar-lo, el pes de les prohibicions contra l'himne «gestionades localment per alcaldes, governador o delegats» (p. 126) com a factor decisiu per a l'eclosió de la cançó. Un procés obert contra l'Orfeó Català facilita l'accés de la cançó al Liceu (1897). La prohibició governativa dels actes de carrer davant del cònsol de Grècia de solidaritat amb l'annexió de Creta (1897), fets sota l'impuls de la Unió Catalanista i en els quals Catalunya Nova i l'Orfeó Català quasi excepcionalment cantaren junts, fou també important per al ressò de la cançó. L'èxit d'*Els Segadors* explica que ja el 1899 hi haguessin paròdies de la cançó i n'hi ha hagut fins als nostres dies. Ayats, en situar els debats en diversos moments històrics sobre el caràcter violent d'alguns versos de l'himne, indica la similitud d'aquesta discussió a Europa a propòsit d'altres himnes com *La Marsellesa* o *La Internacional*. L'autor detecta el paper de Capmany i *L'Avenç* en la difusió i explica l'expansió com una taca d'oli a través del Centre Excursionista de Catalunya, el tren, els estujejants de la burgesia o els estudiants universitaris, sense oblidar aspectes d'internacionalització com ara l'oportunitat de la visita a Barcelona de l'esquadra naval francesa (1899). Dels concerts (hegemònicament en veu de solistes), *Els Segadors* passava als àpats, al carrer, a les excursions, al teatre, a les misses, a les caramelles, a la publicitat. La utilització d'*Els Segadors* com a arma política simbòlica provocà la necessitat espanyola de respondre amb la *Marcha Real*, la qual era xiulada a tort i a dret. El 1931, amb la República, *La Marsellesa*, l'*Himne de Riego* o l'alternativa *El cant del poble*, la qual ajuntava Clavé, Vives i Segarra, és a dir, la tradició coral i poètica dels darrers vuitanta anys, no va aconseguir desplaçar *Els Segadors* de les preferències de la gent i fou també cançó de la guerra al costat de *La Internacional* o de *Las Barricadas*, de l'exili i de la clandestinitat. No tothom hi

estava d'acord, Josep Solé i Barberà, del PSUC, el 1964 s'oposava a l'impuls d'*Els Segadors*. L'autor fa un seguiment de totes les harmonitzacions i enregistraments coneguts i destaca el boom discogràfic d'ençà de setembre de 1977. El llibre conté versions de la cançó i alguna il·lustració de gravats i partitures. Clou el volum una cronologia d'història de la cançó que abraça de 1863-1865 fins a 2006, uns annexos de partitures i enregistraments coneguts entre 1892 i 2011, una bibliografia, un índex onomàstic i la llista dels enregistraments que conté el CD que acompanya el llibre amb 15 versions d'*Els Segadors*.

EVA SERRA I PUIG