



l'altra a la boca del cor, i amb aquella cau mort en terra.

La ferrera ho ha sentit, prompta surt a la finestra:

LES CANÇONS I LA CONSTRUCCIÓ DE LA MEMÒRIA

JAUME AYATS

Museu de la Música de Barcelona
Universitat Autònoma de Barcelona

Cançons and the construction of memory

Les cançons narratives i les balades s'han mostrat socialment importants en els estudis del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. L'observació de com els cantadors articulaven la memòria, la capacitat recreativa i l'imaginari musical entorn d'aquests gèneres permet formular una sèrie de reflexions comparatives entre «vells baladistes» i nous usos tecnològics. L'autor formula hipòtesis sobre la memòria flexible i la memòria fixada, i sobre com podem equiparar la memòria interna amb la memòria traslladada a dispositius tecnològics externs. Acaba amb els reptes que planteja el futur.

Paraules clau: Cançó narrativa, balada, memòria, música, imaginació sonora, dispositius tecnològics, etnomusicologia.

Narrative songs and ballads have been seen to be socially important in the studies of the Osona Folklore Research Group. The observation of how the singers articulated memory, the creative capacity and musical imagination regarding these genres has enabled them to formulate a series of comparative reflections between "old balladists" and new technological uses. The author formulates a hypothesis about flexible and fixed memory, and about how we can equip our internal memory with the memory transferred to external technological devices. He concludes with the challenges to be faced in the future.

Keywords: Narrative songs, ballad, memory, music, musical imagination, technological devices, ethnomusicology.

Només de començar les visites a cantadors de la comarca amb el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona —i ja en el precedent del volum *El Rec del Tint-1*, de 1980— se'ns va fer evident la important presència de les cançons narratives en l'oralitat de les generacions grans. Durant els anys de recerca, vam anar descobrint un seguit de fets que, al nostre entendre, eren ignorats —parcialment o totalment— per estudis precedents, fins i tot per les recerques intensives fetes en les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1921-1936, i recuperat per al públic des de la dècada de 1990 fins ara). Malgrat que n'hem anat exposant els detalls en diverses publicacions i estudis, deixeu-me'n destacar alguns elements en una síntesi breu:¹

1. He optat per citar (en la addenda «Dues balades» del final d'aquest article) sols dos textos amb la corresponent melodia de cançons narratives, gaires més allargarien notablement el text. I com que en realitat les anotacions en un paper només comuniquen una certa ombra de l'activitat cantada en directe, adjunto en la mateixa addenda els enllaços per poder escoltar-les interpretades pels mateixos informants. Per acostar-se un xic més a les balades recopilades a la comarca d'Osona, podeu fer-ho a través dels enregistraments que hem editat amb el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona a *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona* (1994) i a *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades per enregistraments del GRFO* (2002).

- De seguida ens vam adonar que entre els cantadors que visitàvem hi havia unes persones especialment aficionades als cants que exposaven una història, amb un argument ordenat a la manera d'una pel·lícula o d'una sèrie de televisió. I que aquestes persones —ben escasses dins de la presència social clarament regressiva d'aquests cants— mai no començaven una cançó sense sentir-se capaços de cantar-la completa, amb tots els detalls de la història i fins al final.
- Els cantadors amb aquesta capacitat podien ser tant homes com dones (fet que diferia de la majoria d'Europa, on el repertori narratiu i liriconarratiu és generalment propi només de les dones, com bé ens explica Gianni Ginesi en un dels altres articles d'aquest volum). Trobàvem arguments cantats sobretot per dones quan el conflicte que presentaven era femení, com amb les cançons «Delgadina» o «Daldarita», «La dida» o «El present de noces»; i altres sobretot masculins, com «Els tres segadors», «El pobre terrisser» o «En Serrallonga»; a més d'alguns arguments compartits tant per homes com per dones, com «El testament d'Amèlia», «L'Escriveta» o «El caçador». Els cantadors homes transmetien una imatge de sensibilitat masculina al nostre entendre poc coincident amb la societat hegemònica, un fet ben poc observat i que mereixeria un estudi atent.
- Els cantadors situaven la seva força de la cançó en l'experiència vital i emocional que explicaven. Sobretot en la vivència que en feia el cantador cada vegada que l'evocava. I els versos i la melodia confegien la trama necessària d'aquesta experiència, sovint intensa, fins al punt de fer plorar el cantador o de separar-lo durant el cant de la realitat que l'envoltava per dur-lo a una realitat imaginada en l'acte de cantar. Paradoxalment, però, era difícil fer-los parlar de les cançons i de com les imaginaven.
- Gairebé cada cançó acostumava a tenir una melodia principal o pròpia (si bé amb centenars de variants que cadascú ajustava a la seva manera), tot i que també es produïa el fenomen d'intercanvi de melodies entre certes cançons. Sempre, però, el cantador tenia un sentit d'identitat entre una melodia i un argument, a diferència del que passa en altres tradicions cantades europees.
- També vam anar essent conscients que la denominació de 'cançó', almenys a les comarques nord-orientals, designava de manera precisa aquests cants narratius, seguint potser el nom d'origen del gènere *cansó* de la lírica trobadoresca. I que no és fins a èpoques relativament recents —ja en els segles XIX i XX— que 'cançó' va passar a denominar gairebé qualsevol gènere cantat.²
- Posteriorment, i arrel de l'estudi del cant a les fàbriques de la conca del Ter (Ayats, 2008), vaig poder constatar que no es tractava d'un repertori exclusiu d'una societat rural antiga, sinó que les cançons narratives havien servit en els segles XIX i XX també per al cant a les fàbriques: eren una eina expressiva i social que la gent tenia a disposició, i no un objecte situat només en un ambient «d'Antic Règim» que ha estat massa idealitzat i que ha esdevingut un tòpic.

2. Per aprofundir en aquest aspecte, caldria disposar de més dades històriques de la llengua oral i, d'altra banda, situar aquest mot en el conjunt de llengües romàniques que envolten la catalana, cadascuna amb matisos rellevants.

En treballs anteriors he exposat els models formals d'aquestes *cançons* separant-les a grans trets en el bloc de les balades —seguint la denominació europea habitual, i que acostumen a mantenir una forma de versos llargs amb una sola rima— i en el de les cançons estròfiques —formades per estrofes amb rimes canviants (Ayats, 2007). Alhora, en aquests treballs també he pogut desenvolupar observacions i models sobre les estructures melodicorítmiques d'aquestes cançons, aspectes formals que no seran tractats en el text present.

La presència notable de les balades, encara, en l'oralitat osonenca que ens comunicaven en els anys 1980-2000, i la recreació contínua que mostraven els cantadors, ha estat un tema recurrent entre els meus interessos, i per això vull presentar algunes observacions i algunes reflexions sobre com es recorden i com s'activa la memòria d'aquests cants en la figura del cantador baladista. I com això té a veure amb altres mecanismes de crear la memòria i de fer possible la creació/recreació musical i literària (aspectes aparentment separats i, en canvi, probablement molt més compartits del que habitualment imaginem).

La imaginació musical

En general som molt poc conscients de com ens funciona la imaginació musical i literària. En som tan poc conscients que potser preferim obviar-la i no entretenir-nos-hi, com si fos part de coses íntimes i privades, com seria el somni o com són els nostres hàbits no declarables en públic. I, en canvi, crec que és un fet d'un altíssim interès a l'hora d'entendre com ens relacionem amb les activitats que acostumem a qualificar d'artístiques. O sigui, que cal tenir present que el nostre cap no para d'evocar i de girar a l'entorn de sons, de mots, d'imatges (i probablement d'olors, de gustos i de tactes) en qualsevol moment del dia o de la nit, desperts o adormits. Algú diria que som una màquina obsessiva d'imaginar i de recrear, de relacionar, de reciclar o «d'encallar-nos» en allò que ens passa pel cap.

Això que «ens passa» per la imaginació ha estat estudiat sota la noció d'imatgeria, i la imatgeria que ha estat més estudiada —i d'on en prové el nom— és la visual, probablement perquè era més fàcil de determinar. Però la imatgeria sonora (siguin sons o siguin mots, sovint en una barreja indestriable) és igual o, m'atreviria a dir, encara més present, més intensa i continuada que la visual. En definitiva, no és cap secret que la comunicació més sofisticada de l'espècie humana està construïda sobre el canal sonor: els mots i la inflexió dels sons és allò que ens fa específicament humans en el sentit que fa possible la societat i la cultura. La comunicació sonora, altament desenvolupada i complexa, és allò que ens fa perceptiblement diferents de qualsevol altre mamífer.

Tanmateix, sembla que la capacitat de recordar, evocar i refer melodies i ritmes és notablement diferent entre persones. Però, pel que en saben els estudiosos del tema, és ben habitual que tothom tingui el cap ple de sons que l'ocupen gairebé a tothora, i a vegades de manera obsessiva, com passa a vegades amb les cançons que no paren de sonar-hi i que no podem «treure'ns del cap». Investigadors com Oliver Sacks (2009: 42-51) ens expliquen com a algunes persones se'ls fa difícil recordar una simple melodia, mentre que altres poden recordar una simfonia sencera, amb tots els instruments, timbres i matisos, i fins en poden modificar

fàcilment elements per fer-ne músiques noves o «composicions» diferents. En qualsevol cas, el fet d'imaginar músiques que no estan sonant físicament forma part d'allò més factible i habitual en l'activitat de la nostra imaginació. I una cosa semblant passa amb frases, mots o versos, sobretot per part de qui s'hi ha aficionat.³ L'exercici en qualsevol d'aquestes activitats fa que es despleguin amb més o menys intensitat, amb major o menor capacitat d'evocació i essent més o menys conscients. I també queda experimentat que la imaginació musical no està separada de les altres percepcions: dels gestos corresponents (fins i tot neutrals) en els intèrprets d'instrument, per exemple, però també de relacions amb gestos i actituds corporals, amb imatgeria visual o tàctil, o gustativa o lingüística. El cervell no funciona compartimentant, sinó relacionant (o, més aviat, hiperrelacionant).

Aquestes consideracions vénen a tomb en un gènere com les balades, on el principal objectiu és explicar i fer reviure una història, una història que imaginem des de les tècniques comunicatives de la formulació de versos i d'una melodia cantada. O sigui, en una activitat que relaciona mots, imaginació visual i evocació musical des de la modulació de la veu; amb la derivada d'afegir-hi imaginació d'actes i de gestos. En l'experiència narrada pels mateixos cantadors, la possibilitat de cantar-ho per a una altra persona (o per a unes altres) gairebé és secundària enfront de la possibilitat de cantar-ho per a un mateix. La majoria de vegades un cantador activa la balada per a «consum propi»: per reviure les emocions d'una història (sovint tràgica) que no el pot deixar indiferent. Treballant sols, també cantaven les *cançons*. I moltes vegades només les farfallejaven entre dents o, simplement, les «cantaven dins del cap» mentre imaginaven tots i cadascun dels detalls. I les cançons passaven a ser part integrant de la imaginació més íntima, de l'emoció més privada i alhora actuable en certes situacions compartides.

Tampoc res gaire diferent de com actualment molta gent escolta cançons sol al cotxe, o a casa, o amb la intenció de procurar-se un ambient o «estat d'esperit» a través dels artefactes sonors que coneix i que té fàcilment a disposició.

Les balades eren, doncs, actes musicals generalment individuals o en un grup petit de coneguts, que emmarcaven l'expressió d'un argument versificat. Prenien el valor i el sentit en el fet social i emocional que presentaven o, més exactament, que re-presentaven. I imaginar-les dins del cap, sense expressar físicament cap so, podia ser tan potent com cantar-les davant d'algú. Això ens fa entendre que els versos, els mots, les melodies, les imatges suggerides i les veus poguessin, en els somnis o en moments d'una imaginació més «alliberada» i relacional, ser el material de partida de moltes altres relacions, de reciclatges i «noves creacions». I encara més en l'activitat d'individus on l'artilugi fixador de l'escriptura era molt poc exercitat o simplement desconegut. Els baladistes que hem conegut tenien una capacitat de memòria i de flexibilitat de recreació notablement més alta que la que tenim, en general, els individus educats en l'escriptura, en l'objecte comunicatiu fixat i poc flexible, en l'enregistrament inamovible i en les pantalles (de televisió, d'ordinador o de telèfon). És una observació constatada per investigadors clàssics, com Milman Parris o Albert B. Lord (1960), quan se sorprengueren de la gran capacitat de

3. Pensem, només, que la lectura de textos «moderna» (en veu baixa) es fonamenta del tot en l'exercici d'aquesta capacitat d'imaginar sons no formulats físicament.

memòria dels baladistes dels Balcans a principis del segle xx, la majoria àgrafs, capaços de desplegar en dues o tres nits epopeies de tres o quatre mil versos.

De la memòria flexible a la memòria fixada

O sigui, que els vells baladistes havien desenvolupat una memòria flexible i ajustable, molt capaç per al reciclatge i l'adaptació. I això els permetia alhora evocar els versos i refer-los si n'era el cas. Les estructures del vers, els codis i les fórmules habituals en les balades, la disposició dins de la memòria experimentada de les rimes que podien necessitar, i la destresa en trobar solucions musicals en cas de necessitat, els feia altament capacitats i àgils per confeir el cant, per llarg i complex que fos.

Tenien al cap, doncs, una quantitat impressionant de dades però de cap de les maneres eren dades isolades o fixades, simplement enumerades. Sinó que eren dades apreses orgànicament en l'acte de dir, de fer i de desfer. I això els feia uns artesans sofisticats en l'art de recordar de manera immediata i de dir en la mesura justa, tal i com hem pogut observar encara en l'acció dels glosadors mallorquins o, fins i tot, en l'art de citar adequadament a la situació de gent molt menys especialitzada (Ayats, 2010). Cal advertir que la memòria flexible no té res a veure amb la desprestigiada memòria de repetició (o «de lloro repetidor») amb què massa sovint l'han confós els detractors dels models escolars memorístics.

Què se n'ha fet d'aquesta capacitat? A risc d'embrancar-nos en equivalències improcedents, podem aventurar que, en la comunicació que s'està imposant actualment, el nombre «d'objectes» de comunicació sonora que rebem i que canalitzem és, i de molt, més gran que els que tenia a l'abast un baladista: cada dia estem sotmesos a una quantitat més elevada d'experiències visuals, sonores i lingüístiques, en una quantitat simplement inimaginable per a l'individu de fa només dues o tres generacions. Ara bé, els «objectes» actuals són molt menys adaptables: gairebé només són aptes per a la cita o per a la repetició exacta. Probablement hem perdut bona part de la capacitat d'ajustar-los formalment a les nostres situacions personals i compartides, i ens hem de resignar a citar-los com a «fòssils» de forma inalterable. Vegem-ho en les cançons i músiques.

Els dispositius tecnològics fan que una cançó la puguem sentir repetida centenars de vegades exactament amb la mateixa formulació acústica, sense cap possibilitat d'alterar-ne ni un detall.⁴ Antigament era impensable que en qualsevol repetició un cant fos exactament igual. Cada vegada s'ajustava i servia a les circumstàncies del lloc, del cantador, fins i tot d'un cert atzar. Encara més, els cantadors formats en l'oralitat troben del tot empobridor fer-ho «exactament igual». O, com m'explicaven una colla de cantadors veterans a *tenore* de l'illa de Sardenya, només sentint a cantar tres estrofes a un grup de joves cantadors, ja saben si n'han après directament de l'oralitat del seu poble o ho han après de l'enregistrament d'un casset: l'aprenentatge oral implica conèixer les flexibilitats i els codis d'adap-

4. Tot i que precisament la mateixa tecnologia també ens posa a disposició poder-ne manipular la formulació. Però això només ho fa un sector molt i molt petit d'usuaris entrenats, i a més cal tenir presents les limitacions legals de drets que hi intervenen.

tació —a la manera de qui ha après una llengua i cada cop formula frases diferents—, mentre que l'enregistrament només permet l'aprenentatge fixat d'una sola possibilitat —com qui recita teatralment sempre la mateixa frase.

Ara la tecnologia ens permet la ficció de transformar l'evanescència connatural a una activitat humana i temporal com és la música —una anguila sempre fugissera i inaferrable— per tractar-la i pensar-la com si fos un objecte fixat (i, d'aquí, comprable/vendible). Fins a l'extrem que quan el seguidor d'un cantant, que el té ancorat a la imaginació fins a l'últim detall de l'enregistrament que escolta sempre, va a un concert en directe, pot quedar desil·lusionat o es pot arribar a enfadar perquè aquell mateix intèrpret expressa la mateixa cançó amb matisos o elements diferents. Com si no tingués ni dret a transformar allò que l'enregistrament ha dictaminat com a fixat!

Anem per un camí, doncs, on l'objecte musical es fixa i es fa autònom de la situació i de l'acció dels individus, alhora que l'accés i la «citació» d'un altíssim nombre d'objectes s'incrementa geomètricament fins a esdevenir inabastable. Ara podem tractar amb un nombre altíssim d'objectes (cada cop més difícil de gestionar), però podem intervenir poc en la seva adequació a les situacions socials i a l'activitat personal. Hem passat, doncs, de la memòria flexible a la memòria fixada?

De la memòria interna al dispositiu extern

I la reflexió anterior no pot anar deslligada dels dispositius tecnològics. El text ja esmentat d'Oliver Sacks també aclareix que imaginar els sons estimula l'escorça auditiva i l'escorça motora amb la mateixa intensitat que sentir-los o interpretar-los, fins al punt que en algunes experimentacions els individus arriben a dubtar de si estan sentint els sons o simplement els estan imaginant. Sembla clar que gairebé tothom té activada la imatgeria musical involuntària —amb episodis de repeticions mentals dels mateixos sons, com si fos un bombardeig a vegades poc controlable, i potser lligat a experiències personals poc evidents, inconscients o «a l'ombra»—, activitat que queda del tot inscrita en la nostra memòria i en la nostra emoció personals. No cal ni dir la força que pot prendre la imatgeria sonora del nostre cap quan intervé en el món dels somnis i de la creativitat no deutora del raonament conscient.

Ara bé, determinades persones «entrenen» o desenvolupen aquesta imatgeria per tal de poder guiar-la, utilitzar-la en noves creativitats i ser-ne molt més conscients. Els baladistes, i especialment els homes que de manera oral es dedicaven a «dictar cançons» (Ayats, 2001), eren probablement uns bons especialistes en aquesta artesanía de la combinació de memòria de versos i de melodies, de gestos i de modulacions de la veu. Segurament fins ara no ens hem adonat de la sofisticació cultural que això suposa, i estudiar-ho probablement ens pot fer entendre l'activitat creativa de personatges com Jacint Verdguer, que es va amarrar dels procediments cantats, dels codis de versificació i de recreació melòdica dels baladistes, de manera que li sorgien contínuament en la seva obra —ja fos com a estrictes cites, ja fos amb la flexibilitat d'un reciclatge interioritzat i probablement

inconscient. I és precisament el coneixement de l'activitat i dels repertoris dels baladistes el que m'ha portat a hipotetitzar que Verdguer creava part de la seva obra tot cantant-la, o sigui, cantant amb una de les melodies que tenia apreses allò que per a nosaltres només ha arribat com a text escrit (cal recordar que Verdguer no perdia l'ocasió de cantar amb els amics com Jaume Collell, com apareix documentat, sobretot en els anys joves).

I potser hem començat a entendre aquests mecanismes de la memòria i de la creació precisament ara, quan estem passant els mecanismes de la memòria a un altre tipus d'activitat i d'artefactes. Les recerques que s'estan duent a terme sobre els comportaments d'escolta i de memorització amb joves ja del tot immersos en nous dispositius de reproducció tecnològica, indiquen la profunditat de la transformació dels mecanismes de la memòria. El fet d'escoltar exactament el mateix enregistrament sonor tantes vegades com vulguem, no tan sols altera totes les condicions precedents de la percepció sonora, sinó que transforma els mecanismes bàsics de la memòria. L'oralitat mediatitzada tecnològicament transforma els mecanismes d'apropiació imaginada, i els condiciona a una referència exacta. D'aquesta manera, els codis d'acció i de coneixement contextual dels baladistes queden fins a cert punt substituïts per l'objecte molt més fixat i accionable directament, sense necessitat de reviuir-lo en l'acte de formulació ni de treballar-ne l'apropiació.

Per una altra banda, un treball de recerca d'un estudiant de màster (Robert Alzina) ens ha proporcionat una dada sorprenent. L'observació d'un grup d'adolescents li va fer veure que utilitzen de l'iPod una mitjana habitual de 120 cançons (tot i que l'artefacte n'emmagatzema moltes més, el nivell d'ús rellevant es mou al voltant d'aquesta xifra de cançons). Els cantadors de balades més sòlids que hem conegut a Osona tenien a disposició un nombre molt coincident de cançons que podien cantar en qualsevol moment. Això m'ha dut a hipotetitzar fins a quin punt la «memòria interna» dels cantadors i la «memòria externa» dels joves no són, en realitat, dues adequacions socials i tecnològiques de la mateixa funció vital i emotiva. Els estudis de l'imaginari auditiu ens informaven que no hi ha gaire distància entre l'acte d'imaginar la cançó dins del cap i l'acte de sentir-la, i que la vivència personal és pràcticament equivalent. Això ens il·lumina un aspecte nou de la qüestió: quan sentim l'enregistrament activat en aquesta «memòria externa», ¿potser només estem activant la nostra «memòria interna»? Fins a quin punt escoltem i sentim els detalls de l'enregistrament? O potser allò que en realitat estem escoltant és l'ideal que ja tenim en la nostra imaginació? Les ones acústiques de l'artefacte, si seguim aquest raonament, serien el mitjà per activar la nostra «memòria interna»; potser per guanyar el temps necessari per tal de desplegar la nostra imaginació sonora (un temps i un aïllament ben cars d'obtenir en la sonorament hiperocupada societat que ens envolta!). El dispositiu electrònic «d'acumulació de continguts sonors» seria, en aquest supòsit, utilitzat com un pretext per guanyar el temps necessari perquè la nostra memòria revisqui allò que ja sabem (si més no, allò que sabem parcialment, amb un enregistrament que ens guia a través de les estructures que la memòria interna ja no cal que s'esforci a recordar). I probablement fem accions equivalents amb les imatges de les pantalles i amb tots els dispositius tecnològics.

Els adolescents, això sí, varien amb certa rapidesa el nucli de cançons que situen en un nivell d'ús rellevant, mentre que els baladistes probablement les variaven molt més lentament. Ara bé, la memòria amb codis més establerts i gran flexibilitat adaptativa dels vells baladistes segurament que queda profundament trasbalsada per la memòria molt més fixada en objectes «citats», que abasten un nombre molt i molt més elevat de possibilitats, i situada enmig d'uns codis menys estables i controlables.

Interrogants

De cap de les maneres, però, voldria acabar la meua argumentació transmetent la sensació d'una imatge nostàlgica i planyívola sobre la pèrdua d'uns procediments de creativitat oral, imaginant-los com si fossin naturals i més valuosos que els que ara estem desenvolupant. No: la riquesa de la creativitat dels baladistes no desmenteix la riquesa de possibilitats tecnològiques actuals, ni a l'inrevés. En definitiva, m'agrada més pensar que potser podríem fer conviure les dues creativitats alhora. Un fet que les tecnologies no tan sols no impedeixen, sinó que cada dia fan més fàcil. Si en som conscients i som capaços d'entrenar-ho —com, a la seva manera, ja fan la nova onada de glosadors orals que estan apareixent arreu dels Països Catalans i a molts altres països—, els dos procediments no són pas contradictoris. Això sí, caldrà afrontar amb esforç i lucidesa una complexitat més alta.

En unes jornades de fa pocs mesos a la Universitat Rovira i Virgili, en l'home-natge acadèmic a l'amic Josep Maria Pujol, vaig plantejar que la tecnologia està canviant les formes de l'oralitat al mateix ritme que, dins d'aquesta acció de les noves eines de percepció, estem transformant les connexions neurals dels nostres cervells, que es mostren capaços d'una notable plasticitat. La percepció no tan sols es construeix en el nostre cap, sinó que de retop també ens transforma físicament. I probablement ho fa en el camí de construir la memòria personal d'una forma nova. És una transformació de la memòria almenys tan fonda com la que va suposar l'aparició de la tecnologia de l'escriptura i les consegüents transformacions que va imprimir en la lògica dels discursos (Goody, 1986), tot modificant també àrees neurals i entrenant habilitats precises.

Dins d'aquest trajecte, que de ben segur serà llarg i encara amb moltes sorpreses que estan per arribar, potser cal tenir l'esperança de ser capaços d'afegir a les destreses de les nostres vides els potents processos creadors i recreadors dels baladistes. Si, com opinen diversos investigadors, els humans històricament ens hem anat construïnt sobretot com a individus narratius, la narrativitat cantada —ficcional o no, i en tot cas sempre «artística» en la formulació— segurament ha estat durant mil·lennis al centre de com hem articulat i hem procurat entendre la vida social i personal. Que en el darrer segle ho haguem traslladat a la narrativitat audiovisual de pel·lícules, sèries televisives o clips musicals, no deixa de ser-ne una derivació que les tecnologies han permès. Potser un bon camí cap al futur és, doncs, reciclar allò triat del passat.

Addenda

DUES BALADES

Francisca Ferrera / «Ara ve el mes de maig»

Cantada per Joan Tresserres i Comajoana el 7 de juliol de 1988 a Vic

Enregistrada pel Grup de Recerca Folklòrica d'Osona al CD *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona* (Fonoteca de Música Tradicional Catalana, sèrie 1, volum 2. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994). Podeu escoltar la cançó clicant l'enllaç següent: <http://www.folklore.cat/audio/franciscaferrera.wav>

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.
Son pare diu que no ho vol, sa mare contenta n'era.
- 10 —Si no me la voleu dar prou me la saberé pendre,

buscaré quatre fadrins, quatre de la balongera.

—Ai, fadrins, si voleu venir, a robar-ne una donzella
que en sereu molt ben pagats amb moneda barcelonesa.

Fadrins, si en voleu venir, a robar-ne una donzella!

15 I a les onze de la nit, ferrer baixa a picar ferro.

—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 esquerra,

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 tinga!



Joan Tresserras i Comajoana davant de casa seva a Vic maig de 1982. Foto arxiu GRFO.

Heus aquí una balada farcida amb tots els components tràgics d'aquesta mena de cançons narratives. Les balades han fet durant segles una funció social equivalent a la que avui en dia fan el cinema o alguns serials de la televisió: aconseguir que l'oient se senti implicat en una història davant de la qual no pot restar indiferent. Li cal plantejar-se un tema conflictiu, que preocupa la societat del seu entorn. I, pel fet de poder-se identificar amb algun dels protagonistes, l'oient i el cantador viuen durant una estona allò que s'explica. Com al cinema, entrem per art de màgia en un món diferent del nostre entorn quotidià. Patim i ens emocionem per retornar una mica més «savis» i amb més coneixement. I, també com al cine, a les balades no se'ns adoctrina amb explicacions de principis morals, ni de qui actua bé ni de qui actua malament. Cadascú s'ha d'espavilar a aclarir qui té la raó i les raons de cada personatge.

En la història de la Francisca Ferrera, qui te raó? El xicot atrevit que fa robar la noia perquè el pare no l'hi dona? O el pare que no l'hi vol donar? O la mare que l'hi donaria i es queda sense marit i sense filla? O cadascun dels tres té una part de culpa per no haver mirat de solucionar-ho d'una manera més enraonada? (I la noia, que ni apareix amb veu pròpia, què hi pinta en aquesta societat?) Després d'uns versos lírics d'entrada que saluden la primavera —i que podríem posar al davant de moltes cançons—, a partir del vers 7 els fets són exposats directament, sense perdre el temps. Els personatges parlen amb frases curtes i categòriques. És com si davant nostre es desplegués una acció teatral amb tot el dramatisme. Les balades tracten de problemes que ens preocupen, i ens els presenten al davant encarnats en personatges que els pateixen. Per això s'han anat cantant i refent-se contínuament durant segles i per països molt diversos. Hi ha arguments de balades que es cantaven des de Portugal fins a la península de Corea.

En Joan Tresserras canta la tragèdia de la Francisca Ferrera amb tota la parsimònia dels rituals: cal reviuir les emocions de la història a poc a poc, per molt que ja la puguem conèixer. El temps de les balades és un temps tranquil, lent, especial, on cada detall de la narració i del llenguatge, on cada inflexió de la veu s'ha d'anar degustant. I els temes són l'amor i la mort, el conflicte i la violència (antics i del tot nous). La melodia, amb un ritme *giusto sil·làbic* —la simple combinació de durades breus i llargues per parelles de síl·labes—, és prou diferent dels ritmes habituals de les cançons que sentim a la ràdio perquè encara ens pugui fer somniar en mons desconeguts. En mons musicals i humans que ens porten a imaginar tant el passat com el futur.

Pel que fa a la formulació lingüística, cal explicar que les rimes que «fallen» en els versos 15 i 23 tenen una explicació històrica. *Ferro*, fins cap al segle XVI (i potser més tard en algunes comarques o pobles) era *ferre*, i la fórmula verbal *tinga*, fins al segle XIX (i en alguns llocs fins avui en dia) era *tenga*. I els fadrins «de la balongera» s'han d'entendre molt probablement com «de la [vida] bandolera». Els detalls de text i d'argument, a més de la melodia formulada en una simple —i alhora fascinant— combinació de síl·labes breus i llargues, descrita com a *giusto sil·làbic*, permeten situar l'origen de la cançó en segles prou reculats, probablement cap al segle XV. I la difusió oral en moltes comarques del nord de Catalunya, ho corrobora.

Jacint Verdaguer va aprofitar els versos inicials d'aquesta balada per a una poesia d'amor dedicada a la Mare de Déu: «Ara ve lo mes de maig». I a partir del text de Verdaguer, Àngel Rodamilans (1874-1936) va compondre una de les melodies més boniques del període modernista. Joaquim Ruyra va fer una al·lusió a la tonada melangiosa d'aquesta cançó a la novel·la inacabada *La gent del mas Aulet* (1904, publicada a la revista *Catalunya*), dient-ne: «Tenia l'aire d'aquella cançó d'amor sens esperança que repeteix per tornada: Adéu, Francisca ferrera, adéu!».

Delgadina / «Tres filles tenia un rei»

Cantada per Josefa Plans i Saiós el 26 de juliol de 1989 a Alpens, 24/07/1983 i 26/07/90.

Enregistrada pel Grup de Recerca Folklòrica d'Osona al CD *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona* (Fonoteca de Música Tradicional Catalana, sèrie 1, volum 2. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994). Podeu escoltar la versió del 1990 clicant l'enllaç següent: <http://www.folklore.cat/audio/delgadina.wav>

Musical score for the song 'Tres filles tenia un rei'. The score is written for a voice part (TE) and includes the lyrics. The tempo is marked 'Poco rubato' and the time signature is 'c.208'. The lyrics are: 'Tres fi - lles te - ni - a un rei to - tes tres com u - na pla - ta, la més pe - ti - ta de to - tes Dal - da - ri - ta se lla - mà - ba Dal - da - ri - ta se lla - mà - ba.'

Tres filles tenia un rei, totes tres com una plata,
la més petita de totes Deldarita se llamaba (bis).
Son pare *le está diciendo* si vol ser la seva aimada.
—No pot ser, mon pare rei, que la llei de Déu no ho mana.

- 5 —Daldarita, Daldarita, d'això seràs castigada:
te'n faré fer una torre i allà t'estaràs tancada,
te'n daré pa de segon i aigua de la mar salada.
Al cap d'un any i un dia se li obre una *ventana*

- i veu a ses germanetes que amb agulles d'or brodaven.
- 10 —Germanetes, germanetes, pugeu-me'n un *vaso* d'aigua!
—No la n'hauràs, traïdora, no la n'hauràs, malvada,
perquè no volies fer el què el pare rei manava.
Al cap d'un any un altre dia se li obre altra *ventana*
i veu a ses germanitos que amb pilotes d'or jugaven.
- 15 —Germanitos, germanitos, pugeu-me'n un *vaso* d'aigua,
que la boca se m'eixuga i el cor se m'abranda!
—No la n'hauràs, traïdora, no la n'hauràs, malvada,
perquè no volies fer el què el pare rei manava.
Al cap d'un any i un dia se li obre altra *ventana*
- 20 i veu a son pare rei que amb cartilles d'or jugava:
—Pare rei, mon pare rei, pugeu-me'n un *vaso* d'aigua!
La meua boca se m'eixuga i el meu cor tot se m'abranda!
El rei diu a.n els seus patges: —Pugeu-li'n un *vaso* d'aigua!
L'un en puja per la torre i l'altre per la *ventana*.
- 25 El primer que va ser dalt, Daldarita ja finava:
tres àngels li feien llum, la Verge l'amortallava.



Grup de cantadores d'Alpens: Josefa Plans, Palmira Casademunt i Maria Vila durant una sessió d'enregistrament de balades a Manlleu, juliol de 1990. Foto arxiu GRFO.

Les cançons narratives que es cantaven en cercles de dones tractaven amb preferència els problemes que les afectaven, sobretot aquells que el model social els atribuïa més: problemes d'amors i de parella («L'hereu Riera»), però també casos de maltractaments («Caterina de Lió» o «La porquerola») o casos d'incest (com «Delgadina» o «Silvana»). Les cançons permetien parlar més directament dels problemes i facilitaven que la dona o la noia afectada aprofités l'experiència de la cançó per explicitar el seu problema dins del cercle de confiança femenina. En alguns casos, l'acció narrada en la cançó pot arribar a aportar solucions de solidaritat femenina, com passa amb «Silvana», on gràcies a la col·laboració entre la mare i la filla totes dues aconsegueixen escapar-se del poder totpoderós del pare: les classes humils imaginaven aquests petits espais de respir o d'indignació davant dels grans poders.

Una de les més conegudes, i que gairebé sempre ens ha estat cantada per dones que l'havien apresada només de dones, és aquesta cançó de la filla petita del rei, que molt probablement té l'origen en el *romance* castellà «Delgadina». La Josefa Plans la denominava «la Deldarita», i la va aprendre de la seva mare. Tot cosint, la cantaven en el grup de dones i noies d'Alpens que en els anys 1930 i 1940 s'ajuntaven per treballar. La cantava amb una delicada melodia i amb una veu que semblava trencadissa.

Utilitza, com en «Francisca Farrera», una rítmica de *giusto sil·làbic*, en aquest cas amb una flexibilitat declamatori d'alt interès, i dins d'una modalitat melòdica que frega el pentatonisme.

L'argument de «Delgadina» era cantat en diverses àrees dels països de llengües neolatines, amb moltes variants melòdiques i textuals, i podria haver estat cantada almenys cinc o, fins i tot, set segles enrere. En definitiva, és el problema que narra el que l'ha fet lamentablement útil i eficaç durant tant temps i en tants llocs.

Als Països Catalans era prou coneguda, com demostra un fragment cantat per Maria Capó l'any 1952 a Sóller, enregistrat per Alan Lomax i editat en el CD *The Spanish Recordings. Mallorca* (The Alan Lomax Collection. Rounder CD 2006).

Referències bibliogràfiques

- AYATS, Jaume. «Notícia dels dictadors de cançons». A: *Miscel·lània Segimon Serrallonga*. Vic: Universitat de Vic / Eumogràfic / Eumo editorial, 2001, p. 33-47.
- *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Isatis-Conservatoire Occitan, 2007.
- *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo editorial, 2008.
- «Chanting what cannot be said. The chants of Saint Anthony in Artà, Majorca» / «Cantar allò que no es pot dir. Els cants de Sant Antoni d'Artà, Mallorca». *Trans-Transcultural Music Review*, núm. 14, 2010. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-cancons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca>

- DIVERSOS AUTORS. *El Rec del Tint-I, recull de cançons populars*. Vic: Impremta Daví, 1980.
- GOODY, Jack. *The Logic of Writing and the Organisation of Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA. *Cançons i tonades tradicionals de la comarca d'Osona*. CD i llibret. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994. Fonoteca de Música Tradicional Catalana, sèrie 1, volum 2.
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA; REBÉS, Salvador. *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades per enregistraments del GRFO*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1960.
- SACKS, Olivier. *Musicofilia. Històries de la música i del cervell*. Barcelona: La Magrana, 2009.