

La cançó popular de la Cerdanya i el teatre de Jordi Pere Cerdà

Jordi Julià i Garriga

Universitat Autònoma de Barcelona

jordi.julia@uab.cat

RESUM

Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol) va ser un poeta, narrador i dramaturg català que va néixer en un poble dels Pirineus francesos i que va viure tota la vida a França. Als anys cinquanta es va interessar per les cançons populars de la Cerdanya i va preparar un cançoner, editat pòstumament. Cerdà va trobar en aquests cants uns perfectes models de llengua per crear literatura en el català rossellonès que feia servir. Com a director d'escena, va integrar cants populars en els seus muntatges per despertar la consciència de pertinença a una mateixa comunitat (d'actors i espectadors) i per valorar l'herència tradicional. Així mateix, com a dramaturg va fer que els seus personatges cantessin cants d'estil tradicional, amb temes i situacions pròpies de les cançons populars, i amb funcions literàries diferents.

PARAULES CLAU

Cerdà; català; cançó popular; cançoner; teatre

ABSTRACT

Jordi Pere Cerdà (Antoni Cayrol's pseudonym) was a Catalan poet, short-story writer and playwright who was born in a small village in the French Pyrenees and lived his entire life in France. In the 1950s he became interested in his county's traditional folk songs, leading him to compile a songbook that was published posthumously. In these songs, Cerdà found certain perfect language models that enabled him to write in his native Roussillon Catalan. As a stage director, he incorporated popular songs into his

shows to raise awareness of both actors and spectators belonged to a same community and to increase the prestige of traditional heritage. Likewise, as a playwright, he made certain characters sing traditional-style songs in his plays, with themes and situations typical of folk songs and with different literary functions.

KEYWORDS

Cerdà; Catalan; folk song; songbook; theatre

REBUT: 04/06/2020 | ACCEPTAT: 22/07/2020

1. Introducció

Quan el 2016 es van publicar els *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, el cançoner que entre la dècada dels anys cinquanta i seixanta va anar recollint Antoni Cayrol, es va obrir una nova via de coneixement i d'estudi de la cultura nord-catalana, però també de l'obra literària i de la figura de Jordi Pere Cerdà (la màscara literària sota la qual es va projectar al món aquell poeta de la Cerdanya que acabaria regentant una llibreria a Perpinyà). Havien passat cinc anys des de la seva mort, però encara la seva tasca en favor de la llengua, la cultura i el país es feia pas entre la malesa de l'oblit. Feia molt més temps, però, que havien desaparegut aquells cantaires que preservaven un món rural i popular en clar retrocés amb les seves tonades, les quals contenien la identitat d'un poble de muntanya i, per extensió, la d'una gent que parlava la mateixa llengua, i tenia els mateixos costums i les mateixes creences.

Tal com comenta Carme Oriol, el volum de *Contalles de Cerdanya* havia estat durant dècades l'única porta que havia permès descobrir la feina de Cerdà «com a folklorista, és a dir, com a recopilador i estudiós d'uns relats que formen part del patrimoni oral de la seva comarca». Amb l'edició d'aquest cançoner, però, havia estat possible «conèixer l'activitat d'arplega i d'estudi de Jordi Pere Cerdà en un altre dels grans gèneres de la literatura popular», pel fet que no és un simple recull de cants, «sinó que és un treball molt més complet, ja que conté uns textos previs que fan de coixí al cançoner pròpiament dit en tant que expliquen molts aspectes contextuals i complementaris que enriqueixen extraordinàriament la part dedicada a la difusió dels textos de les cançons» (Oriol 2019: 130-131). Martine Berthelot, responsable de la part dedicada a la «Catalunya del Nord» de la *Història de la literatura popular catalana*, reblava la importància d'aquesta obra, tot qualificant-la com una «aportació pòstuma però valuosíssima per a la cultura oral» (Berthelot 2017: 529).

En una primera part d'aquest treball s'ha volgut descriure i contextualitzar aquesta feina de folklorista que va decidir abordar d'una manera autodidacta i amb pocs recursos, tot mirant d'esbrinar i de comprendre les circumstàncies personals o socioculturals que van empènyer un jove carnisser de Sallagosa amb inquietuds culturals i artístiques a «donar preu» —com ell deia— a les tonades tradicionals de la cultura nord-catalana, i a veure en el seu coneixement i difusió un benefici per a la societat del moment, però, també, per a les generacions futures. Així mateix, ja en una segona part d'aquest treball, hi ha el desig de descobrir quina utilitat lingüística, formal i temàtica, és a dir, literària, en definitiva, va tenir l'aplega d'aquestes tonades populars i la importància que van tenir aquests cants tradicionals per a la seva escriptura, i en especial per al seu teatre. Aquestes pàgines que el lector té entre les mans són, doncs, un intent de comprendre una mica més bé la feina de folklorista de Cerdà i d'analitzar la incidència d'aquests cants tradicionals del Rosselló sobre la seva producció literària.

2. Uns anys de recollir cançons

L'encontre amb una cantaire anomenada *la Noreta de Llo* (Cerdà 1988: 74), i que responia al nom d'Àngela Coll, a principis de la dècada dels cinquanta, va ser decisiu per tal que Jordi Pere Cerdà descobrís que hi havia un repertori molt més important de cançons populars que el que ell coneixia i li havia estat transmès

en l'àmbit familiar i social. Podríem dir que aquesta pagesa va ser la seva primera informant abans que el poeta potser es proposés conèixer i aplegar el major nombre de cants tradicionals de la seva contrada, i la que li va entonar una nadala occitana («Mon Diu que de monde»), que Cerdà publicaria el 1954 a les pàgines de *Tramontane*. En la nota editorial que acompanya la cançó, s'hi indicava que aquell primerencontre amb *la Noreta de Llo* es remuntava a 1951 (Cerdà 1954: 317), de manera que cal imaginar que l'interès pel folklore rossellonès va anar creixent en aquells anys, fins que el 1956 es va veure amb cor de presentar una primera conferència amb el títol «La vida dels pastors segons la tradició popular», tal com recorda la seva esposa Helena Cayrol (2016: 12). Cap a finals d'aquella dècada, Cerdà va continuar entrevistant-se amb gent gran dels voltants i recollint cançons: el 1958 va escoltar amb atenció Rosa Duran, de Dorres, i aquell mateix Nadal va tenir la sort de trobar Maria Sobirà, de Naüja. Un any després continuava buscant noves informants en matèries folklòriques, i fins en una ocasió es va fer acompanyar de Josep Sebastià Pons: «l'any 1959 va venir amb nosaltres a visitar una vella pastora de Vallmanya, que Francesc Català m'havia procurada: Caterina Forquet» (Cerdà 1988: 75).

El 1960 li va proporcionar quatre noves tonades de boca de l'avi de la seva mateixa esposa, Josep Cristòfol: «tres cants en català i un cant de soldat, molt bonica cançó popular francesa» (Cerdà 2016: 102). Així mateix, va ser un amic qui a l'estiu de 1962 va posar-lo en contacte amb el vaquer de Sureda, el qual «amb una veu agre dolça, amb sonoritats d'oboès», li va cantar deu cançons més (Cerdà 2016: 114). Aleshores, Jordi Pere Cerdà ja havia convertit aquell pur entreteniment i aquell exercici de curiositat inicial en una cerca molt més seriosa, com ho demostra el fet que el 30 de desembre de 1961 va pronunciar una conferència sobre els cants populars i la vida dels pastors a la Sala Aragó de l'Ajuntament de Perpinyà —potser una nova versió d'aquella que havia ofert cinc anys abans. El contingut d'aquella xerrada està transcrit a *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, juntament amb un altre text de caràcter reflexiu i documental en què Cerdà parla de la feina que va fer en cercar aquests cants, de la naturalesa d'aquestes cançons populars i dels informants que li van fer conèixer totes aquestes tonades —que s'apleguen al final del volum, en forma de cançoner. Aquest segon text, doncs, segurament data de la segona meitat de la dècada dels cinquanta: «Vaig escriure en aquells anys [cinquanta] amb abundància sobre les meves dictaires de cançons, analitzant el seu caràcter, la seva persona i la seva formació perquè em va semblar que era una manera de fixar un estat, un moment, una visió (per una porteta, oberta i tancada ràpidament) d'una realitat de la nostra societat catalana, una realitat del nostre psiquisme» (Cerdà 1988: 75).

El mateix Jordi Pere Cerdà, però, admet que no sempre va estar encarat a aquesta feina de recol·lecció de cançons ni va donar la importància que es mereixia a la saviesa tradicional, potser pel fet de ser massa jove, o perquè eren uns altres els seus interessos i les seves inquietuds: «El dictaire de cançons de Llo era el Rat. També l'he conegut abans que jo comprenguéssim la riquesa del cant. Em va cantar, tot espedregant una userda nostra, una cançó grollera sobre les dones del seu carrer» (2016: 91). Per tant, Cerdà no sempre es va sentir inclinat a valorar el saber popular ni el cant tradicional, i en els seus textos tot sovint es lamenta d'haver perdut oportunitats valuoses per aprendre altres tonades si hagués sabut treure partit quan tocava d'aquelles persones que l'envoltaven i que recordaven cançons

del passat, però que també eren capaces de crear-ne de noves: «Llo posseïa una cantant de mèrit —segons l'Àngela— que era la Nanga, la qual va ésser contactada fa uns quaranta anys per barcelonins, segurament de l'obra del cançoner (les meves investigacions llibresques no m'han permès de localitzar-ho). L'he coneguda, però en un temps en què no pensava pas a recollir cançons. La Nanga era la ploranera oficial del poble i és possible que inventés sense gaire empenya» (2016: 91). En efecte, Cerdà tenia raó quan imaginava que *la Nanga* va ser contactada a l'hora de preparar l'*Obra del cançoner popular* —tal com ens recorda Joan Tomàs en la crònica de la seva estada a la Cerdanya (inclosa en el volum XVII de les *Memòries de missions de recerca*, 2007), juntament amb Joan Llongueres, el 26 d'agost de 1935 (Tomàs 2007: 170)—, i, si bé és una sort que cinc tonades fossin transcrites en aquesta obra, és una llàstima que el poeta de Sallagosa no hagués pogut recollir totes les cançons que aquesta cantaire devia saber.

3. L'interès per la música

La dedicació i l'atenció per la cançó popular, en el cas de Jordi Pere Cerdà, van lligades a la seva passió per la música. Ho veiem en les seves notacions musicals de les diferents cançons, i en el nombrós volum de referències, comentaris i precisions sobre el tipus de tonada de cada cançó, ja sigui pel que fa al compàs, al gènere musical o a la comparació amb altres cants d'arreu del món. Albert Manent, a «Jordi Pere Cerdà, un símbol de la Catalunya Nord», ens recorda que «De petit Antoni cantava al cor parroquial i tocava l'harmòni a l'església» (Manent 1992: 2). Una gramola infantil i deu discos d'obres clàssiques, que li va regalar el seu padrí, van resultar una nova aportació a la seva formació melòmana. Als 12 anys, Cerdà va anar intern al *lycée* a Perpinyà, on va començar a adquirir formació musical gràcies a l'aprenentatge de violí i de llenguatge musical, que, amb posterioritat, va anar perfeccionant a Sallagosa amb un duaner que era músic aficionat. La vida a muntanya, pel fet d'estar marcada per l'aïllament i per la tradició, també l'abocava al conreu i a la memòria de les tonades musicals que s'aprenen de petit, i que li havien provocat una «emoció artística»: «no puc dir, ni ho crec, que una altra font tindria un impacte tan precís i profund com una cançó popular». Al cap dels anys, Cerdà recordava el seu pare entonant «Saint Georges sous le drapeau», la seva àvia cantant «Allà al camp de Tarragona», i *madama* Binós, que li va fer aprendre «El saltiró de la cardina» al cor de l'església. Precisament —continua explicant Cerdà a *Cant alt*—, «podria ésser l'any 28 que els estiuejants del poble encarregaren La Principal de la Bisbal de la seva festa d'estiu, fent entrar al mateix temps, per primera vegada, la sardana al poble. Quan vaig sentir “El saltiró” em va semblar que res de més bonic al món no havia estat fet» (1988: 72).

La seva inquietud cultural, però, el feia obrir-se amb facilitat cap a noves propostes que portaven els músics eventuals que arribaven a aquells llogarrets de la Cerdanya, com, per exemple, Jean Catel, amb el seu grup del *Lycée Condorcet*, el qual, a part de musicar poetes francesos contemporanis, també tenia en el seu repertori «una tria de cançons populars franceses de la millor mena, a què havia afegit en la seva variant de Villarem i Carcassonne “La dama de París” i “Sant Josep fa bugada”» (1988: 74) —incloses en el volum de *Cants populars...* No hi ha cap dubte que durant els primers anys de la seva vida Cerdà no va tenir cap consciència clara de la riquesa de repertori tradicional català, i el seu coneixement es

reduïa a les tonades més famoses que havien aconseguit fer-se un lloc dins de la cultura estàndard de mitjan segle xx. Això és el que ell mateix confessa en un text (originalment escrit en francès, si bé traduït per mi) que es titula, en català, «Qui canta el seu mal espanta», i que va ser publicat en el primer número de la revista *Sant Joan i Barres*, que va ajudar a fundar i va dirigir a principis dels anys seixanta Jordi Pere Cerdà.

Durant molt temps he cregut, com la major part dels rossellonesos, que les cançons catalanes es limitaven a la mitja dotzena d'himnes que acompanyaven les joies de l'any: «Goigs dels ous» per Pasqua, «Goigs de la sang i dels dolors» per Setmana Santa, «El pardal» per les cargolades, «Muntanyes regalades», «Salten i ballen», «La Bepa», «Ventura» i «Joan de l'ós»; més o menys el que els vells Cortie-Mattes havien inclòs dins la seva famosa *quadrille* rossellonesa (Cerdà 1961: 8).

Al llarg de dècades, el saber tradicional català s'havia anat oblidant i la rica diversitat de cançons, per la manca d'ús i de situacions idònies per ser cantades i escoltades, havia quedat reduïda només a uns quants títols —els més difosos o els més reconeixibles— que havien perviscut, gairebé adquirint un caràcter pintoresc, com a relíquies momificades amb una agra i enyorívola ferum d'antany. La majoria de tonades havien quedat recloses en la família, i eren les dones les que normalment les recordaven (potser perquè en l'interior de la casa o amb la proximitat dels fills les podien cantar sense pudor ni vergonya); en canvi, és en l'àmbit públic on aquests cants perden el seu estatut i la seva vigència i són esborrats de la boca i de la memòria. Tot això va dificultar la feina del Cerdà recol·lector, el qual va haver d'aconseguir, en cada cas, crear una complicitat amb el seu cantaire:

Quasi bé sempre ha calgut treure les cançons, fil per fil, del pou de la memòria on dormien, i per això fer he tingut de vèncer la cuirassa d'amor propi en què es tancava l'individu. Quasi tots tenien vergonya i els semblava que només la burla esperava el seu cant. Demuestra quant menyspreu havia envoltat temps i temps el cant popular en benefici de la cançoneta de moda, demostra també el complex d'inferioritat que ressent el català, complex que el segueix dins totes les classes socials i marca les nostres relacions personals (2016: 90).

Això també va passar en el seu cas. La seva àvia va ser qui li va cantar més cançons de la seva família, i és normal que part dels informants fossin gent de plena confiança, com ara el seu pare (Francesc «Cesó» Cayrol), uns cosins de la seva mare (Joan Margall i Margarida Cayrol), la seva sogra (Margarita Marcé) o l'avi de la seva dona (Josep Cristòfol), tal com s'ha indicat anteriorment. Jordi Pere Cerdà va deixar constància a *Cant alt. Autobiografia literària* (1988) que, durant i després de la Segona Guerra Mundial, va decidir distreure el jovent del seu poble impulsant un petit grup de teatre *amateur* que, a part de representar petits quadres escènics escrits per ell mateix, també feia interpretacions corals de música popular:

El nostre grup de teatre comprenia algunes veus boniques, cantàvem camilleres i donàvem preu al cant. L'amistat de Manuel Anglada, l'autor de *Vint-i-cinc anys a Llivia*, em va posar a les mans un recull de vuit cançons populars harmonitzades per a dues veus. Les vàrem aprendre, les vàrem cantar i heus ací que les vuit cançons desconegudes van trobar, totes, un ressò en diverses persones del públic. Ens ho van venir a dir: aqueixa ma

mare la cantava, aqueixa un tal, aqueixa una tia, totes, totes, quedant amagades de la pràctica quotidiana, estaven presents en una o altra persona del poble, i, sense el xoc que va despertar la nostra prestació, ho serien encara (Cerdà 1988: 71).

El que potser en el seu origen va ser purament atzarós, que un grup de joves interpretessin cants populars de la seva terra, coneguts per ells mateixos, i que dotessin d'una dignitat artística i espectacular el saber comú —fins llavors oblidat o menyspreat—, va provocar una experiència que, sens dubte, devia ser decisiva per al poeta. En parlar a *Cants populars...* dels records de les seves informants, Cerdà va saber adonar-se «del gust que tenia allavors el poble per l'única manifestació d'art possible: el cant» (2016: 92). Amb aquella actuació coral s'havien aconseguit diferents objectius: en primer lloc, es despertava una comunitat d'esperit català, de pertinença a una mateixa identitat compartida i a un imaginari semblant, intergeneracional, i independent dels condicionants sociopolítics del moment. Segons Cerdà, estimar i compartir la cançó popular «és tornar a trobar la innocència, la puresa, l'emoció verge de la infància», ja que les tonades tradicionals han estat conegudes de petits —rebudes de pares, mares, àvies, etc.—, moment en què «han marcat la fibra de la nostra emotivitat» (2016: 40). En aquesta sintonia ideal entre cantaires i públic, també s'hi revelava el reconeixement del valor d'una llengua d'ús habitual, que fora d'un àmbit col·loquial i comercial semblava que havia perdut conreu i prestigi, just en un moment en què el poeta intentava fer el mateix a través dels seus versos. En un erm cultural com la Cerdanya de postguerra, a finals dels anys quaranta, aquesta cançó era vista «com un diamant enllocat de terra», com un tresor massa valuós per menysprear-lo i no aprofitar-lo.

4. Context i concepció d'un cançoner

La tradició catalana del Rosselló sempre havia vist en les arrels tradicionals una riquesa que la justificava, i que li proporcionava els models literaris que feien perviure el català més enllà de la frontera. Era habitual que la revista *Tramontane. Revue Mensuelle du Roussillon*, editada a Perpinyà, esmercés algunes pàgines a copiar nades i cançons tradicionals per festes, i que inclogués alguns estudis concrets. Aquest va ser el cas, per exemple, de l'últim número de l'any 1954, en què Charles Bauby —director d'aquesta publicació— va parlar de la «Joie de Nadal: Chansons, Musique et Danses devant la Crèche», i el mateix Jordi Pere Cerdà (signant amb el nom real) va donar a conèixer una nadala occitana, com ja s'ha dit. Cal no oblidar, tampoc, l'article de Josep Sebastià Pons que comentava les «Chansons populaires du Canigou», publicat a *Tramontane* el 1955. De la mateixa manera, al número de final d'any de 1957 s'hi van reproduir diferents tonades nadalenques (alguna amb la corresponent notació musical), així com articles sobre aquestes cançons d'Advent, a càrrec de Charles Bauby o Jean Amade. Així mateix, també era normal que els col·laboradors d'aquesta revista mensual dediquessin periòdicament algun estudi als cants tradicionals, o alguna nota més impressionista i elogiosa, com va passar amb el text «Les cançons populars» (de setembre de 1951), signat per Antoni Pous.

És enmig d'aquest clima que Cerdà es veu impel·lit a anar a buscar cançons, transcriure-les i aplegar-les en un volum. Ara bé, el llibre, en tant que cançoner, mai no va existir, i solament es concretava en la còpia a mà en llibretes i papers

solts de les cançons (a vegades acompanyades d'un fragment de partícula-manuscrita, sovint sense pentagrama). Sense ordenar, la dispersió de les anotacions i còpies, en diferents formats, potser es devia a l'ampli lapse de temps que va comprendre la seva recerca de cançons, no sempre sistemàtica, i a la qual segurament no va poder esmerçar ni els esforços ni l'atenció que hauria desitjat. Cal tenir en compte que hi havia problemes que costaven de poder resoldre i que, per tant, dificultaven aquesta feina de folklorista: no ser un professional ni tenir la formació per tractar la cançó popular, no disposar dels mitjans econòmics i bibliogràfics per emmarcar i comprendre millor l'objecte d'estudi, i, especialment, trobar-se en un altre país i en un moment en què la llengua catalana no era un vehicle de prestigi i calia reivindicar-la ferventment, amb totes les seves manifestacions culturals, abans de posar-se a estudiar-les.

Tot sovint, en els textos recollits a *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, el mateix Cerdà admet modestament que ell no es pot considerar més que un «simple aficionat» (2016: 40), i que «no vull, ni puc, parlar com a folklorista, etnòleg o músic» (2016: 41), per bé que la tasca que va deixar feta desmenteix les seves modestes paraules. És remarcable, doncs, la feina de documentació de les entrevistes amb les diverses cantaires, i l'intent d'associar una cançó a una versió proporcionada per una altra donant, o bé recollida per un dels dos cançoners que tenia a l'abast: el *Calic* i el *Cançoner* de Joan Amades. La introducció sense títol que va preveure per a les tonades que anava recollint —i que va ser anomenada pels editors «Estudi i presentació dels cants» (Cerdà 2016)— va patir diversos estadis de composició. De fet, en el que devia ser un dels primers esborranys que va redactar per comentar la seva feina (text que comença amb la frase «La cançó té la particularitat...») i que resta inèdit en el fons personal del poeta, l'autor fa unes consideracions ben interessants sobre aquest projecte, i sobre la naturalesa dels vuitanta-vuit cants que es troben aplegats i transcrits en la segona part del cançoner, tenint en compte el tema que tracten, on són recollits, qui els canta i si són coneguts o no a la Cerdanya:

La cançó té la particularitat de sortir del seu lloc de creació, de saltar muntanyes, rius i fronteres, la cançó és fonedissa, corredora i aventurera; és difícil, a conseqüència, de parlar d'un cançoner popular comarcal, i en aqueix punt cerdà. Els punts referencials que comanden el breu escrit que presento, encara que tinguin un caràcter general i, doncs, subjectes a controvèrsia, em semblen haver d'ésser els següents:

Les cançons arreu conegudes que tenen per tema o lloc la Cerdanya estricta.

Altres que tracten de temes d'actualitat política o del viscut quotidià que es situen en el país.

Per fi, els cants —col·lectats a Cerdanya, de la boca de cantants oriünds del lloc— que presenten en la variant uns matisos, unes qualitats que degut a una certa repetició o afins deixen pensar amb uns caràcters de gènere col·lectiu local.

S'hi afegixen els casos (rars, però no únics) de cants inèdits al nostre coneixement, en els treballs de col·lecta ja publicats, que qualifiquem de cerdans per la relació del cantant que ens l'ha donat.

A més, aquest text introductor i que va projectar Cerdà, al seu torn, està dividit en dues seccions ben diferenciades. En una primera part d'estudi, l'autor reflexiona

—d'acord amb l'ús i els continguts de les cançons populars— sobre el caràcter rossellonès, sobre la cançó vuitcentista, i la temàtica social, moral i política. La segona part se centra particularment en la seva feina d'arreglador de cançons i, després d'una consideració global, passa a presentar un per un els cantaires (bo i oferint un breu retrat personal i psicològic i un comentari sobre com va ser la trobada), a part de confeccionar la llista dels cants que se li van facilitar, els quals són comentats en la majoria dels casos. En algunes ocasions, però, especialment quan els seus informants eren familiars, va dir ben poc dels cantants i de les tonades que li van fer conèixer. De fet, sembla que aquesta feina va quedar per acabar si fem cas d'una nota que es troba en el fons personal de l'autor en què llista els vint-i-un informadors dels quals va obtenir alguna mena d'ajut amb totes les cançons que li van entonar, la qual va ser editada a *Cants populars...* (Cerdà 2016: 115). El valor d'aquest document és incalculable: justifica la confecció d'aquesta mena de cançoner de la Cerdanya i el Rosselló, i mostra la sensibilitat i els coneixements de Cerdà a l'hora de comentar els diferents títols populars, relacionar-los amb altres composicions de més al sud (del Principat i d'altres contrades) i associar-los a formes de vida rural i a conductes ben humanes.

5. La cançó, tresor de la llengua

El primer interès conscient de Jordi Pere Cerdà per la cançó popular es produeix, recordem-ho, durant la Segona Guerra Mundial i continua en els anys immediatament posteriors, quan ja ha començat a escriure poesia. Feia temps, però, que contribuïa a dinamitzar una colla de jovent del seu poble, i s'havia decidit a representar amb ells peces dramàtiques en català i a fer-los cantar. És a dir, que el despertar de la llengua (literària, i, especialment poètica, amb un ús social) es produeix en uns anys concrets, i gairebé al mateix moment sorgeix una atenció determinada pel cant tradicional. És en la cançó, doncs, un dels àmbits on primerament Cerdà va trobar una dignificació de la llengua catalana amb un ús estètic, per bé que era una llengua parlada i popular: la dels cants tradicionals i la que podien pronunciar els personatges d'una obra feta per al gust d'uns espectadors del medi rural. Així ho explica el mateix autor a *Cant alt*:

Escrivia o millor volia escriure teatre, i per altra part, havia muntat, ja feia uns deu anys un grupet de joves amb qui organitzava espectacles a Sallagosa i pels pobles del voltant. Fins diré que la meua experiència teatral el febrer de 1941, l'experimentació que havia fet de l'impacte de la llengua sobre el públic, de la clau a l'emotivitat que m'havia revelat l'ús del català sobre la gent, convergien cap a la determinació que em va portar a triar el català com a llengua de creació única (Cerdà 1988: 28-29).

Jordi Pere Cerdà anirà passant de la seva llengua familiar, la dels goigs i les cançons que cantava amb els seus parents, a una altra llengua més estàndard, «ja que el treball real de l'escriptor [...] és de fer passar una llengua del nivell parlat a la cosa escrita, a un diàleg escenificat» (1988: 28). No és estrany, doncs, que la forma literària que primer de tot va començar a conrear —a part de la lírica— fos la dramàtica: no solament perquè permetia al seu discurs tenir una utilitat i una sortida mitjançant els petits espectacles que muntaven, sinó també perquè la llengua dels seus personatges era una llengua oral, la mateixa que parlaven els pagesos i vilatans de la seva contrada, als quals anaven adreçades les seves primeres obres. A l'hora de fer un pròleg a un conjunt de narracions de Joan Tocabens, titulades

A l'ombra de Bellaguarda (1983), Cerdà va remarcar l'ús d'un lèxic genuí, fruit del domini de la llengua, com un dels mèrits d'aquestes contalles: «Tocabens ha guardat als diàlegs de la mainada la frescor, el verb espontani que, a la reflexió, fan del llibre el test d'un document etnològic. Però això no és volgut: aqueixa puresa de la translació entre la realitat i el text no entra en res amb una voluntat de localisme qualsevol» (Cerdà 1983: 6).

Aquest coneixement progressiu de la llengua pròpia té com a base el domini del llenguatge adquirit familiarment i socialment, però també la recuperació de mots oblidats i d'estructures naturals per al parlant (conegudes o no) que han caigut en desús per la manca de pràctica. En una conferència dictada el 1976, i de la qual Jaume Queralt va fer la crònica a *L'Independant*, Cerdà va dir que «El geni de la llengua existeix... A partir del moment en què hom s'interessa per la seva llengua, augmenta amb tota la seva riquesa... És en la cançó que hi ha el cor d'una llengua» (Queralt 1976). Ja ho tenim, doncs; ben aviat Cerdà va veure que el dipòsit lèxic i sintàctic més ric que tenia al seu abast era la cançó tradicional, ja que hi trobava paraules que havia sentit pronunciar als pares o als avis, i maneres de dir i d'explicar que ell també podia fer servir. En unes pàgines memorables de *Cant alt*, en què parla dels cants populars, exemplifica com va trobar paraules poc conegudes —autèntiques i gustoses— dins dels cants tradicionals, els quals van servir d'estoig per protegir-les i per fer-les arribar al poeta, que les va concebre com a autèntiques joies: a propòsit d'una tonada concreta oferta per Maria Sobirà, dirà que «Són aqueixos girs que fan del cant popular la ganga on queda salvaguardat el diamant del llenguatge; el cant i el llenguatge ell mateix, quan hom s'escau al moment agraciat» (1988: 84).

La recuperació de les cançons populars, doncs, a part de fer-se per un gust personal de conèixer i recordar tonades per poder cantar, i per ajudar a conservar una certa literatura popular cerdana i unes maneres de dir en català, també constituïen per al jove poeta un referent per a la seva poesia. Potser perquè estava vinculat al món rural, o potser perquè la cultura popular era la que tenia més a mà en un cert aïllament d'un poble de la Cerdanya —durant i després de la Segona Guerra Mundial, i en un moment en què la frontera amb Catalunya es trobava ben tancada—, Cerdà va saber superar el prejudici que dividia l'alta i la baixa cultura, i es va posar de la banda de «la gent que posseïa una llengua a punt de jugar amb els mots, els matisos, els fets culturals reinventats», la qual «no es pot considerar gent pobre». I afegeix: «És possible que les dificultats que troba la meva generació per a apoderar-se del català, en facin sentir amb agudesesa la bellesa d'una llengua que el poble maneja amb la mateixa llibertat, la mateixa ductilitat que un cos sa ho fa amb els múscles i els membres» (1988: 85).

6. La utilitat literària dels cants populars i el teatre

Ben aviat, a l'hora de dissenyar aquests entremesos que escrivia per a la gent del poble (a vegades amb formes de sainets), Jordi Pere Cerdà va descobrir que el cant popular ajudava a crear espectacle, implicava tota la companyia (o una part) —integrada per joves del poble—, i servia per plaure al públic (pel caràcter eufònic i plaent a l'oïda) i trobar la seva complicitat. En tenim un exemple en un «ballet» —així és com el mateix autor l'anomena— inèdit i escrit en temps de guerra (molt probablement entre 1938 i 1939, quan encara no havia optat del tot pel català),

que es troba manuscrit en el fons personal Jordi Pere Cerdà. Totes les acotacions i, per tant, les descripcions d'aquest breu espectacle estan escrites en francès, si bé les cançons són catalanes —més una feta en castellà—, així com les intervencions dels diferents grups de personatges, representats per oficis rurals i del poble: sembradors (*semeurs*), fangadors (*bêcheurs*), segadors (*moissonneurs*) i rentadores (*laveuses*). Com es podrà veure a continuació, totes les accions i parlaments dels diferents personatges estan acompanyats constantment per la música de «La Santa Espina», que sona de fons des del principi: un poema d'Àngel Guimerà que, gràcies a la música d'Enric Morera, es va convertir en una cançó del repertori popular català. Podrem comprovar que, de tant en tant, els personatges en canten versos, i, de ben segur, els espectadors dels pobles de la Cerdanya que assitien a aquestes representacions la devien cantar mentalment (o fins i tot en veu alta), ja que era una tonada prou coneguda.

La «Santa Espina» ouvre le ballet. La scène, obscure au début, s'éclaire peu à peu comme un lever du jour. Quelques éléments de décor: un clocher, un drap blanc simulant un pic de montagne. L'orchestre s'interrompt et le premier Semeur apparaît en chantant très lentement et fort.

SEMEUR.— Sem i serem gent catalana —*l'orchestre finit la phrase sur son rythme normal.*

L'ouvrier Bêcheur, entrant à son tour, reprend sur le même rythme lent la même phrase musicale.

BÊCHEUR.— Levántate, pueblo de España —*l'orchestre finit la phrase sur son rythme normal.*

Un groupe de Moissonneurs avec la faux et la faucille: fort et normal.

MOISSONNEURS.— Que no hi ha terra més ufana
sota la capa del sol.

L'orchestre continue la ritournelle, pendant que le groupe en mouvement s'éloigne. Entrent les laveuses avec du ligne, et attaquent le couplet:

LAVEUSES.— Jusqu'à [h]i va pujant de serra en serra.

Aquest entremès vol difondre un missatge de pau, i d'abolició de la guerra i de tota manifestació de la violència d'estat —aquí representada pel cos de la Guàrdia Civil—, alhora que busca refermar la catalanitat i la germanor de tots els habitants d'una banda i altra de la frontera; és per això que s'escull «La Santa Espina», que comença amb un «Sem i serem gent catalana» —que Cerdà escriu amb un *sem* propi de la variant rossellonesa, que és el que la gent de la zona cantava. Fixem-nos també en les interferències del francès i de la transmissió oral, ja que en un moment de la quarta i penúltima estrofa, per comptes de cantar «per jorns i nits, de serra en serra», el conjunt de les rentadores diu «Jusqu'à [h]i va pujant de serra en serra», mostra que el sentit autèntic del poema ha quedat diluït, i que, en el seu lloc, s'ha fet servir una expressió francesa —un ús totalment habitual en la Cerdanya no espanyola.

Cal adonar-nos, també, que «La Santa Espina» no és l'única cançó que s'entona en aquest quadre escènic. Quan estan a punt d'acabar la cançó, de cop i volta, irromp en escena una parella de la Guàrdia Civil, que fa que tothom deixi de cantar. L'aparició de l'autoritat policial havia creat una situació incòmoda, carregada de tensió (de «*moment de gêne*» és qualificada a l'original), que trenca aquesta co-

munió de tots els grups de treballadors —i potser també del públic—, de reconeixement en una mateixa identitat expressada musicalment. De cop i volta, però, una rentadora comença a cantar els primers versos d'«A Gironella»: «A Gironella, | n'és villa molt bella», que —com se'ns indica a l'acotació— «*le chœur reprend allègrement*». Si bé «A Gironella» és una tonada prou coneguda arreu de Catalunya, Joan Serra i Vilaró, a *El cançoner del Calic*, la transcriu amb el títol «Roseta de Gironella» i ens confirma que «és de les més populars. Amb la tonada amb què la canta el Calic, molt diferent de la d'en [Pelai] Briz, hi ballaven el ball cerdà en molts llocs d'aquestes montanyes» (Serra i Vilaró 1914: 95). Era més que probable, doncs, que tots els habitants de la Cerdanya —d'una banda i altra de la frontera— la coneguessin, i la poguessin seguir mentalment, o fins i tot animar-se a cantar-la mentre els actors també l'entonaven. La rentadora, doncs, retorna la normalitat alterada mitjançant una cançó tradicional i, de retruc, referma la idea de comunitat que la cançó expressa, encara que aquest gest també pot ser vist com una forma de lluita, com una resposta d'afirmació de consciència de poble, i d'assumpció de la diferència, i fins i tot de revolta enfront de les forces represores espanyoles. La cançó tradicional catalana, en temps de guerra, podia ser vista com un cant de combat i de llibertat, però també d'unió i de suport a tots els germans que, en una altra terra, compartien una mateixa imaginació col·lectiva i una mateixa llengua.

Algunes d'aquestes formes teatrals que contenen cançons i grups de personatges que les entonen semblen apreses directament del teatre clàssic, el qual feia que el cor intervingués —acompanyat de música— entremig de les faules dramàtiques. Jordi Pere Cerdà es devia adonar dels beneficis d'aquest recurs que era tan útil als entremesos que va escriure en temps de guerra —sobretot per buscar la implicació imaginativa i moral del públic—, i ben aviat el va posar en pràctica a la seva primera peça teatral canònica, *Angeleta*, si bé en aquest cas no ens trobem amb cançons tradicionals conegudes per tothom —per a un repàs detallat de la història externa del teatre de Cerdà, del context cultural i de les representacions que se'n van fer remeto a l'article de Marie Grau (2018). Tinguem en compte que aquesta obra va ser estrenada el 1952 (com se'ns indica a la didascàlia inicial), en un moment en què Cerdà ja s'havia començat a interessar per la cançó popular —des d'una perspectiva de folklorista—, i l'acció comença amb un «Cor de mosos» que es posen a cantar «*Abans que s'aixequi el teló*».

Ferrer, bon ferrer,
lleva't en matí. (*Bis*)
Que em ferris la vaca
abans sol eixir.

Jo n'he perdut una hora, *oilà!*,
amb la nena del meu veí.
Tan dormideta n'era, *oilà!*,
l'ajudava a vestir (*Bis*) (Cerdà 1980: 18).

En aquesta obra el protagonista és en Vicenç, el ferrer, un concho que s'ha avinuat a casar-se amb una noieta més jove, ja que la mare d'Angeleta li ha arranjat el prometatge perquè havia quedat embarassada del fill d'un pagès ric de la zona que l'ha refusada i no ha reconegut la paternitat (si bé encara la ronda per continuar gaudint dels seus favors sense assumir cap mena de compromís). Doncs bé, el tema de la cançó (però també de l'obra) és prou reproduït en les cançons populars cer-

danes, i, en especial, en les que va aplegar Jordi Pere Cerdà. Sense anar més lluny, ell mateix va recollir i va cantar la cançó «El ferrer» —tal com es pot comprovar al primer CD dels *Cants populars...* (Cerdà 2016: 135)—, en la qual el protagonista i jo poètic, el ferrer, crida la seva dona, la Tereseta, perquè l'ajudi a «manxar» (i aquí cal veure-hi un doble sentit procaç): a continuació s'estableix un diàleg entre el matrimoni, ja que l'objectiu del marit és ficar al mig de la falda un infant.

A part, els motius de la malcasada (en cants com «La Francisqueta» o «Les muntanyes més altes»), de la noia enganyada («L'Alabau») i dels triangles amorosos («El Baldiri» o «La manescala») són abundants al llarg de les cançons que va recollir, però també el de la noia que ha quedat embarassada d'algú que no reconeix el fill. Aquest és el cas de la cançó «Dia 3 de juny», en la qual la mare creu que la filla està enamorada, però aquesta li diu que no està pas estranya pel fet de tenir casera, sinó que ha quedat prenyada de qui sembla no voler assumir la paternitat. Aquesta és la tercera estrofa de «dia 3 de juny»:

Casadeta no,
que en sóc prenyadeta,
aquell brigant d'en Jan
que bé m'ho va prometre (Cerdà 2016: 127).

No cal pas creure que el cant popular proporcionés el tema a l'obra de teatre, ja que aquesta situació ha estat prou repetida al llarg de la història. No obstant això, pot ser que l'assumpte que «Dia 3 de juny» desenvolupava li servís per ajudar a donar forma imaginativa a la seva obra, ja que la peça teatral comença amb un diàleg entre mare i filla, en què el públic s'assabenta que la jove s'ha casat embarassada amb el ferrer solter del poble. Així mateix, el fet de col·locar a l'inici de l'obra aquesta cançó inventada, però inspirada en la tradició popular, ajuda a emmarcar el motiu de l'engany i de les relacions inapropiades entre veïns, tot advertint el públic del que trobarà a continuació.

Els lligams entre la cançó i el teatre, però, no s'acaben aquí. Quatre anys més tard, el 1956, Cerdà estrenava *El sol de les ginestes*, i en un passatge concret fa que el personatge d'Isabel digui al seu pare (l'Estevet, marquès de Campllong) unes paraules críptiques si no les referim a la cultura tradicional. La Isabel es burla d'un parent pobre, en Joan, que estava enamorat de la filla petita dels marquesos que han tancat en un convent, i ho fa tot rient amb la següent actitud «teatral» (tal com diu l'acotació): «Senyor Estevet, quina tristesa! La nit de Sant Joan n'és una nit alegre, me se n'ha endut l'amor, casada en llunyes terres» (Cerdà 1980: 62). Tot i la disposició lineal, podem veure que el ritme de la frase amaga dos tetrasíl·labs i quatre hexasíl·labs, que podem percebre perfectament si els disposem en vers i trenquem la linealitat de la prosa:

Senyor Estevet,
quina tristesa!
La nit de Sant Joan
n'és una nit alegre,
me se n'ha endut l'amor,
casada en llunyes terres.

Aquest ritme que la disposició en prosa dissimula sembla que delata el model mental que tenia present el dramaturg a l'hora d'escriure aquest passatge, el qual no és altre que una cançó tradicional que el mateix Jordi Pere Cerdà va recollir (i

també va cantar) sota dos títols, «La nit de Sant Joan» o «El dia de Sant Joan», i que té un inici ben proper al que parodia la Isabel:

El dia de Sant Joan,
com n'és gran dia de festa,
els companys m'estan dient
«Joan, per què no t'alegres?».

Com me'n puc alegrar jo
si me'n casen l'amor meva,
si me n'han casat l'amor
lluny de mi, lluny de mes terres? (Cerdà 2016: 134)

L'acció final d'*El sol de les ginestes* passa el dia del solstici d'estiu, que és el dia en què venç l'amor, ja que les dues filles petites del marquès de Campllong aconsegueixen fer triomfar els seus desitjos, malgrat la imposició de la mare: una, la Constància, penja els hàbits i s'escapa amb en Joan, i l'altra, la Isabel, al final pren l'amant a la mare (ja vídua) i aconsegueix prometre's amb en Ramon, el notari. És prou evident que Jordi Pere Cerdà tenia al cap aquest cant popular, no solament pel context general, sinó perquè —tal com passa a la cançó— el personatge que s'ha vist sense l'estimada es diu Joan.

A mitjan dècada dels anys cinquanta és quan el poeta de Sallagosa està recopilant activament cançons i, per tant, és lògic que les tingui ben presents, i que també hi trobi una utilitat clara per als seus textos dramàtics. En aquesta obra —tal com passava a la que hem vist abans—, també s'hi insereix una cançó, en aquest cas la canta la Isabel, i parla del destí comú que havia compartit amb la seva germana gran, la Constància, pel fet d'haver estat ambdues recloses en un convent:

Jo també era al convent,
a aprendre de brodar.
A mi me n'han tret
i ella s'hi està,
brodant tovalloles
i llençols de fil,
i passant desenes
sota els tells florits,
sota el campanar,
sota dues campanes
com dos gira-sols,
amb Maria a dreta,
Jesús a l'esquerra.
Monges van de negre,
i ella va de blanc.
Monges van de negre
fins que moriran (Cerdà 1980: 62).

Fixem-nos, doncs, com l'ús del monòleg teatral (no gaire abundant a les seves primeres obres teatrals, ni als seus primers poemes) pren la forma de cançó en boca d'un personatge femení, com trobem en alguns cants tradicionals, en què la dona es lamenta per la trista sort que ha tingut —generalment per haver estat obligada pels pares a casar-se amb algú que no li agrada. El tema del lament de la malmari-

dada apareix en cançons tan famoses com «Rossinyol que vas a França», «M'estimi més soleta ser» o «Mon pare m'ha mal casada» (totes tres recollides per Cerdà). No es pretén pas afirmar que el teatre de Jordi Pere Cerdà va néixer de la cançó popular, sinó, precisament, que en alguns motius i plantejaments, però també en la narrativitat i el diàleg de la cançó popular, va trobar Cerdà un reforç per als seus espectacles teatrals, per a les seves obres i per a alguns dels seus diàlegs dramàtics.

8. Conclusions

Quan en els estudis contemporanis de l'obra dels autors del segle XX es parla de la influència de la tradició, sempre es pensa en una tradició clàssica o àulica, de l'alta cultura escrita al llarg de les centúries passades, i de la incidència que han exercit aquests «clàssics» sobre els escriptors moderns, però sol menysprear-se la importància de la cultura oral, i els rèdits que els autors posteriors van rebre de llegendes i cants populars, d'autors innominats que, de ben segur, van ser importants per a les obres futures, tot i poder-se considerar «baixa» cultura. Els cants populars eren una font de riquesa lèxica i de girs verbals incalculable, especialment per a un escriptor a mitjan segle XX, en un país com França, amb la pressió social d'una llengua estrangera i, sobretot, sense models de llengua actual escrita. A falta, doncs, de referents literaris en dialecte rossellonès, la cançó popular era un pou de saber lingüístic que no podia menysprear, i són aquestes les raons que expliquen que Cerdà es dedicués a fer una feina de folklorista i a recuperar cants tradicionals.

En un segon moment, quan Cerdà va decidir escriure teatre, no solament va traslladar la vivesa de l'expressió dels personatges de les cançons a la parla dels seus personatges, sinó que alguns temes tractats pels cants eren exactament els mateixos que va exposar en escena, i hi va trobar una validació d'assumpptes, situacions i tractaments. D'altra banda, també va decidir incloure cançons als seus espectacles. Primerament, en els entremesos que feia per a la diversió del poble, en temps de guerra, els cants populars coneguts per tothom eren la base del «ballet» (acompanyat amb música en directe), ja que l'evocació de la tonada tradicional feia connectar l'individu amb la seva infantesa, amb el record del que ja s'havia perdut, i permetia renovar els vincles amb la comunitat que coneixia aquella cançó, i que des de l'escena era convidada a reconèixer-s'hi. A les peces de teatre que va escriure, també hi va incloure cançons, en aquest cas inventades per ell mateix i inspirades en tonades populars, que ajudaven a donar el to de l'obra o a formular els sentiments dels personatges que les interpretaven, tot reprenent motius típics dels cants populars: la malcasada, el personatge enganyat, la dona enamorada o el triangle amorós.

El teatre de Jordi Pere Cerdà, com també la seva poesia, va néixer amb l'assumpció de tots aquests coneixements antics, i l'autor va saber posar-los al servei d'una veu que intentava comprendre la seva terra, el seu moment històric i la humanitat en general, però sense oblidar que sobre ell hi pesaven una llengua, una cultura i uns costums que els cants populars s'havien encarregat de concentrar en unes paraules i unes tonades tan característiques com el món que intentaven reflectir i fer perviure. La veu d'aquest poeta de Sallagosa, que llegim o que sentim enregistrada, és la veu dels nostres avantpassats —que ens expliquen qui som—, però també és un eco històric que ens parla de segles passats, d'una vida pagesa i ramadera en clar retrocés, però que va perviure i dominar per les nostres contradites fins al llindar de la modernitat.

Referències bibliogràfiques

- BERTHELOT, Martine (2017): «Catalunya del Nord». Dins Carme ORIOL; Emili SAMPER (eds.): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Publicacions Universitat d'Alacant / Edicions UIB / Publicacions URV, p. 509-544.
- CAYROL, Helena (2016): «Presentació». Dins Jordi Pere CERDÀ: *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Edició a cura de J. JULIÀ i P. BALLART. Barcelona: Mediterrània, p. 11-12.
- CERDÀ, Jordi Pere (1954): «Un Noël occitan en Cerdagne». *Tramontane* núm. 373: 317.
- (1961): «Qui canta el seu mal espanta». *Sant Joan i barres* núm. 1 (març): 8-9.
- (1981): «Per Nadal cada ovella al seu corral». *L'Humanité* (2/i/1981): 6.
- (1983): «Prefaci: Amb els genolls esgarrinxats». Dins Joan TOCABENS: *A l'ombra de Bellaguarda*. Barcelona: Barcino, p. 5-6.
- (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*. Barcelona: Curial.
- (1990): «Entrevista a Jordi Pere Cerdà, per Josep Ramon Recordà». *Artilletres*: 11-13.
- (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Edició a cura de J. Julià i P. Ballart. Barcelona: Mediterrània.
- GOUZY, Jep (2011): «Antoine mon ami». *Le travailleur catalan (Spécial Jordi Pere Cerdà)* (7/xii/2011): 11.
- GRAU, Marie (2018): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: context, difusió i recepció». Dins Domènec BERNADÓ; Marie GRAU (eds.): *Estudis escènics nord-catalans/Études sur le théâtre catalan en Roussillon*. Aïnes noves. Perpinyà: Premses Universitàries de Perpinyà, p. 11-116.
- MANENT, Albert (1993): «Jordi Pere Cerdà, un símbol de la Catalunya Nord». Dins *Retorn a abans d'ahir. Retrats d'escriptors i de polítics*. Barcelona: Destino, p. 65-77.
- ORIOL, Carme (2019): «Resseña de *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*». *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 8 (2019): 129-134. DOI: <<https://doi.org/10.17345/elop2019129-134>>.
- QUERALT, Jaume (1976): «Jordi Pere Cerdà à *Culture et Fraternité*. Un conteur gourmand de chanson populaire». *L'Indépendant* (26/vii/1976). [Retall de diari conservat al FPJPC en el qual no consta la pàgina.]
- SERRA I VILARÓ, Joan (ed.) (1914): *El cançoner del Calic*. Barcelona: Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya – Tipografia L'Avenç.
- TOMÀS, Joan (2007): «Crònica de la missió de recerca de cançons i músiques populars a les comarques de Ribes-Puigcerdà —1935— encomanada a Joan Tomàs i Joan Llongueres i Galí». Dins Josep MASSOT I MUNTANER (ed.): *Memòria de missions de recerca*, vol. xvii. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 170-171.