
LLUÍS MESEGUER

LA NOVA CANÇÓ I L'ESCRITURA
LÍRICA*

La relació entre l'escriptura lírica catalana i la Nova Cançó forma part d'un dels trets més notables de la literatura dels darrers quaranta anys: la seva relació amb altres discursos veïns (veg. Van Dijk ed. 1985, Fowler 1988). La música popular, a més, s'ha vist pragmàticament determinada per l'impacte de les tecnologies audiovisuals i dels mitjans de comunicació (Adell 1997). A partir d'aquestes perspectives i de la renovació de la importància de l'oralitat (veg. més *in extenso* Meseguer 1997: 43-68), la Nova Cançó, com altres moviments paral·lels —el *folk song* americà, la *chanson* francesa—, sintetitza diversos processos massius de relació entre escriptura i actuació musical: la modernització del folklore tradicional; la difusió de nous gèneres de literatura i música populars; la recuperació de tradicions nacionals de relació entre poesia, música i espectacle; la musicalització de poesia culta; i la creació de cançons amb una forta empremta del llenguatge poètic escrit.

En termes discursius, l'anàlisi de les musicacions de poemes per part dels intèrprets de la Nova Cançó permet una gradació de formes intertextuals i metatextuals (veg. Plett *apud* DD. AA. 1991, pp. 12-20), més diversa del que semblaria *a priori*, basada en la correlació autoria-cantautoria-interpretació. No debades s'ha nominalitzat amb mots d'ofici: en la llengua antiga, *trobador*, *cantador* o *joglar*; en l'actual, *autor*, *lletrista*, *cantautor*, *compositor*, *músic*, *cantant* o *intèrpret*. I els processos textuais impliquen

(*) Aquest estudi s'ha beneficiat d'ajudes a la investigació dels projectes GV-3175-95 i P1B96-08.

activitats ben complexes: essencialment la composició, la versió, la traducció, la transposició o l'adaptació. Els següents models d'exemple permeten assenyalar-ne la variació discursiva:

- (a) Autoria
- (b) Imitació o cita de gèneres poètics, verbomusicals o musicals
- (c) Imitació o cita verbal de textos populars, cultes o traduïts
- (d) Versió sense música: recitació de textos populars o cultes
- (e) Versió amb música de cançons populars o cultes
- (f) Traducció de textos
- (g) Musicació de text popular, culte o traduït
- (h) Musicació sense text: ús musical de textos o paratextos
- (i) Espectacularització autònoma
- (j) Espectacularització dins un gènere unitari.

Com es pot comprovar, aquesta llista, lluny de ser casuística, permet ubicar la *intentio auctoris* i la selecció del receptor de les moltes aportacions concretes de la Nova Cançó al diàleg entre música, interpretació i poesia catalana. Així, la distinció entre el treball del Grup de folk de Barcelona, Uc o Al Tall damunt el folklore català o internacional, i l'adaptació dels gèneres urbans a càrrec de Núria Feliu o Guillermina Motta. L'ús dels *lieder* o les cançons del XIX, com *L'emigrant* o *El cant de la senyera*, i la recreació distanciada de textos de la Renaixença –com, per posar un cas potser extrem, la versió *Vora el barranc dels Algadins* de Llorente a càrrec del grup valencià de rock Partaka. L'art de la recitació –i del *dir*–, en la *Col·lecció literària* que coordinà Jordi Sarsanedas dins el segell Edigsa, i en veus esponeroses de Palau Fabre, Celdoni Fonoll o Ovidi Montllor. La musicació individual «artesanal» i la col·laboració de compositors i arranjadors, decisiva per a la qualitat d'alguns intèrprets. Les traduccions de Josep Maria Espinàs o Ramon Folch, i les adaptacions de Jaume Picas –el rock, els èxits de Hollywood, peces de Dylan– o Sarsanedas –sobretot, l'esplèndid Brecht cantat per Núria Espert.

I sobretot, permet d'incorporar-hi un gènere usualment desatès per la crítica: el musical. A l'època de la reunió entre òpera i teatre en les millors tradicions escèniques d'Europa, els musicals han contextualitzat l'específica unitat de cada cançó i han motivat en els intèrprets la superació de l'actuació «autista» i allunyada dels criteris grupals i interdisciplinars. Les produccions d'aquest tipus –amb els precedents llunyans de les sarsueles i el teatre líric del XIX– han donat resultats notoris: el clàssic de Jordi Teixidor *El retaule del flautista*, la reinterpretació de *Don Jaume el Conquistador* de Pitarra a càrrec de La Trinca, o bé, ja als vuitanta, els èxits rotunds dels treballs dramàtics i musicals produïts per Dagoll Dagom: les creacions en col·laboració,

com *La nit de sant Joan* (1981) amb Jaume Sisa; les produïdes amb text propi, com *Glups!* (1983) amb lletres de Joan Lluís Bozzo; les versions, com *Mar i cel* (1988) d'Àngel Guimerà segons adaptació de Xavier Bru de Sala; i els espectacles sobre text d'autor aliè, com *Flor de Nit* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán.

El tret més comú d'aquestes formes d'intertextualitat és, possiblement, l'efecte de citació que contenen (veg. Adell 1997). En efecte: no es musica un poeta sinó quan ja existeix com a poeta, i la coaparició *ex novo* d'un text i una música sol implicar un canvi d'estatus autorial: el lletrista. La distinció entre poeta i lletrista és pertinent, i no en termes de qualitat pressuposada en el treball retòric o temàtic, sinó més bé en la intenció del text. Tal com reconeix Llorenç Soldevila (1993: 48-50, 63, 74), no es podria entendre l'estil poètic de la Nova Cançó sense Josep Maria Andreu –encara en el disc de Josep Carreras *Et portaré una rosa* (1987)–, Jaume Picas –l'any 1976, tenia fetes ja prop de dues-centes lletres, sobretot per a Núria Feliu i La Trinca–, Antoni Mus, Jaume Reixach o Joan Ollé. La lletra com a mètode ha atret també escriptors clarament implicats en el moviment. Alguns espectacles en són fruits evidents: el *Mort de gana show* de La Trinca, de Florenci Foix (Terenci Moix), Jordi Teixidor, Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover; la Capmany i Jaume Vidal són també autors de *Ca Barret* (1973) i el *Trincameron* (1975); i discos concrets són deguts, per exemple, a Narcís Comadira –*Les Guillermina del rei Salomó* (1981) de Guillermina Motta–, o a Vicenç Villatoro –*Fugida* (1988) de Ramon Muntaner. Aquests textos, tanmateix, solen presentar una completud eventual i una voluntat de síntesi entre llenguatge musical, popular i escènic.

1. DADES DE LA RELACIÓ ENTRE LA POESIA CATALANA I LA NOVA CANÇÓ

En termes quantitius, la relació entre textos lírics cultes i versions musicades en el marc de la Nova Cançó, no té precedents. Segons el llistat més exhaustiu, elaborat per Llorenç Soldevila (1993: 521-550), el nombre de versions editades de textos d'autor diferent a l'interpret, fins a l'any 1987, ateny 1.338 cançons. És clar que aquest ingent nombre obri el límit de la noció de text a la creació poètica pensada per a la seva execució, i per tant, subordinada a aquesta. I també cal matisar que la repetitivitat textual o musical potser no s'endevina correctament en la quantificació. El descens al cos del llistat comporta, per exemple, aquests destriaments d'intensitat:

— Poetes amb més de deu obres: Vicent Andrés Estellés, Maria Aurèlia Capmany, Josep Carner, Joan Cayrol, Jordi Pere Cerdà, Narcís Comadira, Miquel Costa, Miquel Desclot, Salvador Espriu, Joan Maragall, Ausiàs March, Miquel Martí Pol, Apel·les Mestres, Antoni Mus, Joan Ollé, Josep Sebastià Pons, Pere Quart, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Josep Maria de Sagarra, Joan Salvat Papasseit, Màrius Torres, Jaume Vidal

Alcover. Entre tots aquests, la quantificació arrossega aquestes concloents precisions: Salvat, vuitanta-vuit poemes; Espriu, quaranta-un; Martí Pol, trenta-sis; Estellés, trenta-cinc; Pere Quart, vint-i-quatre.

— Poetes amb més de tres obres: Joan Alcover, Joan Amade, Xavier Bru de Sala, Joan Colomines, Josep Maria Espinàs, J.V. Foix, Tomàs Garcés, Joaquim Horta, Jordi de Sant Jordi, Marià Manent, Maria Mercè Marçal, Toni Mestre, Josep Palau Fabre, Jordi Pàmies, Joan Roís de Corella, Màrius Sampere, Joan Timoneda, Jacint Verdaguer, Olga Xirinachs.

Per tal d'incorporar-hi raonaments d'afinitat electiva, cal començar per expressar les estranyeses més concloents, com les absències anteriors o generacionals: per exemple, la de Carles Riba o la de Pere Gimferrer. La radicalitat intel·lectualista d'ambdues màximes proposades podria semblar dissuasòria; tanmateix, ¿i la mètrica? ¿i el ritme? Ni tan sols els elements de l'oralitat hi semblen definitius. Al costat de tries eminentment retòriques, hi compareixen algunes veus de poquíssima presència però intens significat: Gabriel Ferrater —*Lorelei*, per Guillermina Motta—; Joan Vinyoli —*Liebeslied*, per Toti Soler—; o Joan Fuster —*Criatura dolcíssima*, per Lluís Llach.

Ara bé, com més tard es veurà, una aproximació a l'estirp generacional d'aquells garbuixos nominals revela una escassíssima presència dels clàssics i la Renaixença, musicacions heretades del modernisme i el noucentisme, valoració dels autors postsimbolistes i de peces poc avantguardistes dels autors d'avantguarda, opció per la poesia realista i existencial, i participació de poetes i lletristes coetanis dels intèrprets. La immediata distinció que sembla valuosa és la de musicacions diacròniques i sincròniques: aquestes, és clar, per dibuixar la correlació de la Nova Cançó amb la poesia del realisme històric.

Des d'aquest punt de vista, hi ha autors usats amb una porositat general —per damunt de tots, Salvat—, i uns altres de més especialitzats. Entre aquests darrers, se'n poden fer tres tipus més clars: els poetes de reflexió metafòrica, com Espriu; els més pròxims al to satíric, com Pere Quart; i els més proclius als temes de vida quotidiana, com Martí Pol. Les dades esquemàtiques següents en mostren l'abast:

— Pel que fa a Salvat, ja musicat abans per Toldrà, la Nova Cançó ha estat la seva més autèntica exegesi i la seva prolongació diversificadora: hi ha el Salvat de *Res no és mesquí* de Serrat, el *Salvat Papasseit* d'Ovidi Montllor, el de *Tot l'enyor de demà* de Xavier Ribalta, el de *Mester d'amor* de Teresa Rebull, el de *Cançons d'enamorats* de Martí Llauredó, i el de l'espectacle *Nocturn per a acordió* de Dagoll Dagom; i encara cal citar versions de Miquel Porter, Lluís Llach, Toti Soler, Josep Picas, Rafael Subirachs, Ramon Muntaner, Oriol Tramvia, Xavier Farràs, Dolors Laffitte, Guillermina Motta, Josep Tero, Celdoni Fonoll, Paco Muñoz, Jordi Barre i La Voss del Trópic.

— Salvador Espriu avala, sobretot, els conceptes socials de crítica amb musicacions de to enèrgic i captivat, tal com l'ha transmès Raimon, en una de les fites expressives de treball fet a consciència; malgrat això, es poden comparar les seves versions amb altres més esparses, degudes a Oriol Tramvia, Ramon Muntaner, Xavier Ribalta, Núria Batlle, Guillermina Motta, Núria Feliu, Lluís el Sifoner o Marina Rossell.

— L'altra via de rebel·lió i denúncia poètica contra el discurs dominant era la irònica, simbolitzada sobretot per Pere Quart. Les versions musicals més notables, fortament influïdes per l'estil satíric d'alguns dels *chansonniers* francesos, són segurament les de Francesc Pi de la Serra i les de La Trinca; amb treballs més concrets, se'n poden esmentar altres de Miquel Cors, Núria Espert, Manel Peiró, Ramon Muntaner, Lluís Llach, Joan Manuel Serrat, Oriol Tramvia, Raimon, Remei Margarit, Ovidi Montllor o Els 3 Tambors

— Un àmbit poètic més recent a obtenir atenció de cantautors va ser el que superava i tendia més clarament a un existencialisme afectiu, individual i quotidià. L'autor més significatiu és, sens dubte, Miquel Martí Pol, especialment conegut a través del disc *Presagi* de Ramon Muntaner, de musicacions de Rafael Subirachs, Maria Cinta, Coses, Òscar Mas, Paco Muñoz, Maria Cinta, Maria del Mar Bonet, Miquel i Santi, Francesc Roca, Jacint Morera, Manel Peiró i Sis Som. Tot això, és clar, fins arribar a l'obra de Lluís Llach, sobretot en dos discos unitaris i prou influents en la reanimació del moviment al llarg dels vuitanta i els noranta: *I amb el somriure la revolta*, en la línia d'una nova idea del compromís, i *Un pont de mar blava*, fundat damunt lemes recurrents de la mediterraneïtat i l'ecologia.

Aquests tipus d'autors han atret formes musicals més o menys específiques. I, si s'admet que els *topoi* de l'amor tenen una presència transversal i constant, i que els coneixements musicals populars hi són superior als cultes, representen també la classificació dels àmbits temàtics dels poemes creats pels cantautors del moviment, segons que els han anat assenyalant la historiografia i la crítica (veg. Vázquez-Porter 1968; Capmany, *apud Dies i hores*, 1978; Soldevila 1993).

El predomini dels elements pragmàtics damunt els estètics és l'explicació que *a posteriori* sembla determinant per acoblar la unitat de la Nova Cançó i la varietat de les musicacions aportades. D'acord amb l'article de Joaquim Molas *Poesia i cançó o una hipòtesi de treball*, la crisi de la poesia com a expressió escrita exigia l'oralitat i la cançó; i en aquells anys, a l'àrea socialista de l'Est europeu la crisi s'acarava, per exemple, amb recitacions espectaculars, que el públic barceloní havia pogut assaborir a propòsit d'un recital d'Evguenni Evtuixenko als Captuxins de Sarrià. En aquest sentit, l'activitat de cantautors russos com Vladimir Vyssotski o Bulat Okudjava és paral·lela de la cançó occidental. En canvi, segons Molas (*apud* 1971: 81-82), el poeta

Al món capitalista, estant com està aïllat de les masses populars, el poeta intenta de resoldre-la a través d'alguns dels mitjans de difusió més tipificadors de la societat de

consum: el disc i la cançó. Així, ell mateix o bé actors professionals han gravat en disc alguns poemes amb resultats sovint satisfactoris. O bé, ampliant la personalitat de poeta amb la de músic i cantant, han divulgat, a través del disc i l'actuació pública, obres d'autors ja consagrats per la lletra impresa o d'altres originals on lletra i música constitueixen unitats indivisibles.

La hipòtesi, en efecte, percebia i orientava el procés com una unitat. Per tant, l'ideal era una complementarietat de canals, de públics i de finalitats de la poesia escrita i la cançó:

Si fos així, la poesia destinada a la lectura es veuria obligada a tota mena de refinaments i d'experimentacions formals per a satisfer les exigències d'un públic tan selecte com fidel mentre que la cantada, d'una manera directa i esquemàtica però posant en joc tots els recursos tècnics possibles, recolliria les necessitats d'unes masses que fins ara han viscut quasi al marge de la creació artística culta i que cada cop són més decisives en la marxa de la humanitat.

2. EL MARC DEL REALISME HISTÒRIC

Tot amb tot, la convivència d'escriptura lírica i creativitat pròpia al si de la Nova Cançó s'explica substancialment segons la seva implicació en el període del realisme històric. Garbellant testimonis de la immediatesa i bibliografia de referència, Llorenç Soldevila (1993: 79-102) ha delimitat la pertinença del moviment a aquell moment fonamental de la poesia catalana amb una sèrie de processos paral·lels que n'expliquen l'obertura: la influència de la música nord-americana, des dels musicals al pop; l'especial recuperació de Salvat; i la confusió de la música folklòrica i la de protesta.

No obstant això, l'adscripció realista és més una qüestió de la crítica cultural i literària general que no de les plataformes de difusió industrial. Els cantants inicials de la Nova Cançó han aparegut incorporats al si del realisme històric en diverses antologies: Alpera (1966) inclou un poema de Raimon; Broch (1985), dos del mateix cantautor; i Balaguer (1987), vuit cançons de Raimon, sis de Pi de la Serra i quatre d'Ovidi Montllor. En aquest sentit, hi han pesat més les anàlisis de Josep Maria Castellet i Joaquim Molas, de Joan Fuster i Manuel Vázquez Montalbán, que no els retrats i anotacions de Pla o Gasch, d'Aranguren o Manuel Sacristán. La crítica implicada per proximitat, com la Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover o Marta Pessarrodona, s'interessen menys per l'adscripció que per l'entusiasme; i la lleugerament posterior, com un Joan de Sagarra o un Àngel Casas, ja en l'eclosió barcelonina de la *gauche divine*, pertanyen a un inconformisme ambiental prou allunyat de tot realisme, estricte o vague, marxista o cristià o socialdemòcrata.

Tanmateix, la musicació d'escriptors de referència generacional és imprescindible per entendre la Nova Cançó. Molt més que a la *chanson* francesa, on hi ha un predomini

aclaparador de lletristes, i més semblantment al *folk song* i el pop americà, que atengué amb desigual cura, per exemple, la *beat generation*. Els mateixos autors musicats, amb comprensió o ironia, en perceben clarament la companyia. Espriu, en la presentació del disc *Raimon* (1964, text *apud* Soldevila 1993: 592)), escrivia:

Els camins que alguns han de seguir, els d'una cultura minoritària, no són gens fàcils ni tampoc planers o còmodes, i valdrà més que els joves disposats a continuar l'aventura, un esforç sense guanys ni recompenses, aprenguin aquesta elemental veritat.[...] A vegades, tot sovint, el seu cant s'aprima fins al plany, fins al crit. Però és un clam que sempre conduirà a qui de debò l'escolti a atansar al concretíssim camp de la realitat de cada dia, lluny igualment del blasme i de l'enyor, una mica d'esperança. Creiem que arriba l'hora de vigilar perquè aquesta noble paraula no es desinfla i se'ns quedi a les mans buida de contingut. Convé que procurem que l'etern demà esdevingui en una raonable part l'urgent avui...

Resultaria difícil de destriar, entre els «joves disposats a continuar l'aventura», en nom de l'actitud ideològica compartida, la poesia culta i la música popular. Uns anys després, Joan Oliver, a la presentació del disc de Pi de la Serra *Triat i garbellat* (1971, text *apud* Soldevila 1993: 613-614), sembla al·ludir a Espriu i a ell mateix quan considera la doble via de la crítica al sistema dels cantants –Raimon amb estil «transcendent i categòric», i en Pi de la Serra amb caràcter «impur i contingent»–, i afirma la prolongació del poder punyent de la sàtira amb la cançó:

[...] els camins de la mofa, de l'escarni i de la reducció al ridícul poden ser -sobretot en els dies presents i en la nostra contrada- especialment aptes (i al capdavant potser els més transitables) per vorejar àgilment i amb eficàcia els centres crítics que nouen l'interès de la minoria lúcida, inquieta i insatisfeta, i també per fomentar el tan desitjat i necessari eixamplament d'aquesta minoria.

Aquest «eixamplament» comporta nivells dissemblants de cohesió ideològica o estètica. I des dels començos, el moviment s'aplica a si mateix dosis escadusseres d'autocrítica de l'ofici. Així, la higiene relativitzadora ateny fins i tot les influències rebudes i la sinceritat de les actituds, com demostra *Els snobs*, cantinela múrria i enèrgica de Guillermina Motta tot dient una confessió poètica, directa i sense formalitzar, de Marta Pessarrodona:

Parlen d'una angoixa que no senten
parlen d'una nàusea que no coneixen
parlen fins i tot de supervivència
sense saber tan sols què és l'existència
citen en Sartre i en Pavese
canten Brassens i Jacques Brel.
Ignoren olímpicament
tot el que sigui normal i corrent.

Val a dir, és clar, que la lectura individual o compartida, i també les adscripcions programàtiques, no descansen damunt l'atzar. Ben al contrari, no és balder de saber la densitat de l'esment que féu Raimon (veg. 1983) del començament de *L'homme revolté* de Camus: *Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non*, per explicar el títol de l'himne *Diguem no*, amb una explicitació senzilla del sentit del text, d'individual a perlocutiú. La Nova Cançó és un moviment més intel·lectualitzat que musical, i la referència fusteriana (Llach 1979) a les nocions gramscianes de la cultura nacional-popular és, en aquest sentit, plenament justificada. I sobretot, cal recordar l'estirp de Brecht, no solament en la construcció del realisme històric (veg. Castellet-Molas 1963: 190), sinó en l'actitud «èpica» de la cançó (Castellet 1965: 83): no debades es tradueix i s'interpreta l'autor alemany, per exemple, a cura de Núria Espert en el disc *Canta Bertolt Brecht* (1967).

L'origen mateix de l'aclimatació pública del realisme passa per les lectures poètiques del curs 1957-58 a la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona, on participaren Pere Quart i Salvador Espriu. Si es repassen sense pressa les caracteritzacions successives del realisme social i històric, sobretot en els diversos treballs de Castellet i Molas (veg. és clar, 1963, *passim*), s'hi comprovarà la combinació d'apel·lacions contràries al determinisme i el contingudisme i de subratllats a la pragmàtica de la literatura: la seva «eixida al carrer», la seva destinació multitudinària, la seva expressió de la vida quotidiana però no expressada individualment, la poètica verament circumstancial, la noció d'acció, la suma d'estètica i denúncia o proposta i, al capdavall, la renúncia a cercar la veu poètica només en el so i la modulació verbal. Aquest conjunt de trets –de vegades reduïts a mer programa voluntari– comença a ser inequívoc, amb tots els precedents que calga tenir en compte, al 1959 amb dos premis fundacionals: l'Ausiàs March de Gandia que guanya Pere Quart amb *Vacances pagades*, i el Carles Riba de Barcelona que s'enduu Josep Maria Andreu amb *Intento el poema*; en les condicions conegudes, és a dir, deixant com a finalista el *Da nuces pueris* de Gabriel Ferrater.

Si es mira amb la perspectiva del temps, és clar que l'ajustament de la proposta a la realitat implicava l'eixamplament d'aquella; precisament, per tant, no la nega. L'al·legació d'aquesta tensió procedeix sobretot d'alguns textos de Joan Fuster. Així, en unes apressades i atractives notes de pròleg a l'obra de Lluís Llach (*apud* Llach 1979: 15), justificava:

En el moment del debat, la vertadera poesia social era la Nova Cançó. La seva respiració mesocràtica no la invalidava. També era una ideologia de classe la que s'hi traduïa. Ben mirat els qui demanaven una poesia social volien dir una poesia socialista, i jo també. Però els poetes i els cantants-poetes no s'hi adequaven.

En canvi, en el mateix text, Fuster practica la visió unitària del realisme amb el fonamental argument pragmàtic també usat per Castellet i Molas: la destinació i el

públic de l'activitat artística i literària. Així, constata la importància de la transmissió (ibíd.: 14):

Per ser cantat ha hagut de ser un poema bastant especial, i, en tot cas, no equivalent al poema de lectura [...] la Nova Cançó, a la llarga, ha salvat de la sordesa del paper un paquet considerable de poesia-poesia de més a més [...] Un poema d'Espriu o de Carner passa a la música pel conducte clàssic, i és una cosa; quan brolla de la gola i de la guitarra d'un de la Nova Cançó n'és una altra: salta de la sala de concerts als carrers i a les places, als tocadiscos domèstics.

Aquest procés amplifica l'actitud de «salvar-vos els mots» i sobretot «retornar-vos els noms de cada cosa» de l'*Inici de càntic* espriuà, i també l'evidència expressada pel breu *Codicil de poeta* de Pere Quart, manual per a la supervivència revestit de manifest antisimbolista.

Si és comunament acceptable que hi havia intèrprets que quadraven amb aquella perspectiva i alguns que no, també ho és que hi havia un mínim realista compartit sense excusa: el rebuig de la dictadura. En aquest sentit, cal atendre altres aspectes d'anàlisi fructífers per a la comprensió de l'aportació del realisme –que no cal confrontar amb cap altra–, i no prioritzats per la crítica d'aquells anys: els lingüístics. En un altre lloc, per exemple, vaig assenyalar (veg. 1995: 353-354) l'ús pragmàtic de la metàfora, com a mètode de superació de la censura i com a instrument de creació de símbols alternatius als imposats pel franquisme.

Un exemple notori de la fecunditat d'aquesta consideració pot ser la metaforització de la nit. També a la *chanson* francesa –la Piaf, per exemple–, hereva de tanta poesia nocturna del país; i tanta prosa: el *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline. La poesia catalana havia mostrat una permeable evolució al si de cada autor: el Carner d'*El cor quiet* i dels dos tercets del sonet *Lleialtat*; el Foix d'*És quan dormo que hi veig clar* i el del final de *Ho sap tothom i és profecia*.

La nit assoleix en aquells anys una doble direcció o un doble paràmetre d'interpretació: la nit viscuda i la nit simbòlica, la nit individual i la nit social. La nit d'Espriu es vincula a la conceptualització simbòlica i social de la mort, el somni, la ceguesa, l'alba o la tarda. Algunes de les *Cançons de la roda del temps* musicades per Raimon contenen justament aquest *leimotiv*, que resumeix amb nuesa el final del poema XL del *Llibre de Sinera*: «reposa en mi la llum i encalmo ja la nit, / torno la dura veu en nu roquer del cant.» L'obertura circumstancial d'aquesta visió de la nit és essencial en la identificació del present polític del franquisme, segons una sèrie de cançons de Raimon: *La nit*, *Cançó del remordiment*, *La muntanya es fa vella*, *Quan creus que ja s'acaba*, *De nit a casa junts*, *La pedra*. Tal com s'esdevé en tots els processos de metaforització, la nit sistematitza un camp semàntic de denúncia del franquisme (veg. Lakoff-Johnson 1980): aquest factor, al costat d'altres, explica la importància del romanç *Què volen aquesta gent* de Lluís Serrahima, cantat per Maria del Mar Bonet.

La visió existencial de la nit no és contradictòria amb la reflexió i l'acció social. Així, l'obra de Pere Quart presenta la nit de l'exili a *Corrandes de l'exili* i la nit personalitzada de *Saló de tardor* (1947, 3a. ed. 1963), en poemes com *La dona de la nit alta*, *Nit final* o *Nit de ventall*. De tota manera, el poeta que interioritza la nit en un sentit més ampli és, segurament, Josep Palau Fabre, l'herència de la mística, el romanticisme alemany i el simbolisme francès. Així, al pròleg dels *Poemes de l'alquimista* (1952), escriu: «Tota la poesia que avui se salva (la que ens salva) reposa sobre les entranyes de la nit.» Joan Vinyoli, en un procés coetani de despullament del simbolisme, incorpora una incerta intensitat, per exemple, en l'íntima, meravellosa i espantada *Nit de l'àngel* dins *El Callat* (1956).

Els intèrprets de la Nova Cançó tendeixen a aquesta personalització particular del *topos* de la nit. Així, Pi de la Serra, en *Nocturna*, reconeix:

La nit s'amotlla a cadascú,
per a uns silenci, per altres por,
jo me l'estimo no ho sap ningú,
en el silenci hi ha més tendror.

Lluís Llach la representa, amb formes de vivència, en *Jo també he dormit a l'alba* o *Aforça de nits*. Serrat la identifica amb el sentiment compartit en *Ella em deixa*; i amb el record del paradís adolescent, en *Paraules d'amor*. La vigència posterior de la interpretació social o existencial de la nit es demostra en la generació del rock català dels vuitanta i els noranta: *El tren de mitjanit* de Sau, com a metàfora del viatge; i *La nit és el teu cos, amor* de la Companyia Elèctrica Dharma com a metàfora de la relació amorosa.

Si la nit literària és un motiu transversal i unificador del període del realisme, la relació de la Nova Cançó amb aquest es demostra per la convergència d'afinitat concretes. Tres exemples en poden ser mostra suficient.

La relació més reconeguda generalment és, sens dubte, la musicació de l'obra d'Espriu, i amb injusta simplificació, la de Raimon. L'estil de l'autor de les mitològiques *Les cançons d'Ariadna* (1949) esdevé existencial en la metaforització del temps a *El caminant i el mur* (1954). La màxima aportació del cantant de Xàtiva són les dotze *Cançons de la roda del temps* d'aquell recull. Musicades entre 1963 i 1966, i enregistrades el 1966, són una tria ben significativa, car uns anys abans s'havia publicat *La pell de brau* (1960). El paratext espriuà de dedicatòria és conclouent: «A l'estimat Manuel Valls, que les musicà primer. I a Raimon, que hi posà després una nova música i les ha cantades com ningú.» Hi ha, doncs, un Espriu poeta i un Espriu transmès per Raimon, no per mera excusa o suplantació dels poemes, sinó per les eventualitats d'entusiasme o irritada contenció que, sense perdre l'austeritat originària, assoleixen amb el cant salmodiat i sincer de l'intèrpret de Xàtiva.

Com és sabut, les peces mantenen la circularitat del títol amb l'afegiment final de l'*Inici de càntic en el temple*, el qual també duu un paratext feiaent: «A Raimon, amb el meu agraït aplaudiment. Homenatge a Salvat Papasseit.» I la musicació s'hi acobla amb un *incipit* de vent enèrgic i amb una base rítmica que s'allunya del to litúrgic per anar cap una dicció activa i rasa: una melodia entonada com una declaració cridada i sostinguda, de vegades preferint la sintaxi a la mètrica (per exemple, versos 5-7), i sense voluntat d'expressió musical de símbols lingüístics. La repetició final del manament de fidelitat cívica del poema supera les ondulacions del conjunt de la cançó i indica una mobilització que no es pretén closa: escoltada del disc, no acaba amb cadència estricta; escoltada en directe, convoca l'aplaudiment i l'adhesió.

Un altre poeta singularment adoptat és Pere Quart. El seu to directe, allunyat de tota divagació o coartada tòpica, ateny el sector més vital o malhumorat de la Cançó; des d'un principi, per exemple amb *L'Oriol* musicada per Remei Margarit (1963), i arriba àdhuc al sincretisme, en la versió dylaniana del *Romanço del fill de vídua*, a càrrec d'Elis Tres Tambors (1968). La primerenca interpretació d'*El burgès* a càrrec de Francesc Pi de la Serra (1967), paral·lela de *Les bourgeois* de Jacques Brel, ja combina la qualitat i la mordacitat com a acte de construcció estètica. La formació instrumental del músic barceloní, matisada amb la confessada comprensió de la poesia de Gabriel Ferrater, permet un conscient diàleg entre l'acompanyament del jazz o del blues, el ritme sincopat i l'entonació recitativa. La controlada improvisació del piano –una mena de solo ambiental– és matisada per l'entrada al·lusiva, potser irònica, del vent; i a continuació les estrofes del poema són treballades amb criteri narratiu: citacions instrumentals acompanyant la tornada i reforçament vocal dels díctics; Quico Pi pregonja la llestesa estúpida del burgès amb educada ironia.

De vegades, la recitació esdevé una mena de musicació representada. L'èpica quotidiana i conversacional de Vicent Andrés Estellés, i la seva lírica cordialment irada, han tingut àgils i disparades companyies musicals, com la de Paco Muñoz (veg. Escrivà-Salvador 1986). Entre elles, però, el recitat d'Ovidi Montllor –l'acte de «dir», per precisar– és un original retorn a la veu que cada poema ja portava implícita i que era la veu del coneixement col·lectiu de la circumstància, sense contencions ni academicismes. La filigrana creativa de Montllor consisteix a fer, amb eficàcia enorme, una senzilla afirmació de les negacions imposades. Com Vicent Ventura comentava a propòsit del disc *Coral romput* (1979, text *apud* Soldevila 1993: 632), la veu del text i la veu del recitat són un estricte paral·lel, no momentani sinó permanent:

A la fi, cercar un petit raig d'alegria entre la misèria pública dels anys cinquanta, quan s'havia d'amagar tot, des de l'idioma a les ganes d'estimar, i fins i tot la dignitat, que ens era humiliada cada dia, és certament la senyal que ens apropiava a uns i altres. Això i també les renúncies a tantes coses per mirar de sobreviure. Però no ens resignàvem i fèiem el que podíem per mantenir, com a mínim, el testimoni d'uns signes d'identitat que encara ara, tants anys després ens són negats per els que els negaran sempre.

Quan escoltem *Els amants*, de *Llibre de meravelles* (1970), Ovidi en mostra la polifonia vocal de la memòria. La participació de Toti Soler hi és decisiva, car, sense la tonada valenciana a dues guitarres, no s'entendria l'abast «valencià» de la declaració verbal. Ara bé: poques vegades un poema ateny un tractament melòdic i harmònic amb la rònega expressió del tipus de discurs de cada part del poema: una seqüència que successivament esdevé confessió afectiva, rampell argumentatiu, mostració del jo, brusca resposta autoafirmativa del nosaltres compartit, pausa d'al·lusió irònica al discurs culte i els seus poetes, i nova allau declarativa. El vers final que nega i demostra, després de tan rica varietat de veus de la realitat viscuda, esclata sense excessos, definitiu. Com sempre, amb senzillesa, fa la melodia de la cançó tradicional.

Hi ha, és clar, moltes altres afinitats. Les més intrínsecament procedents del realisme, com alguns poemes de Joaquim Horta, musicats per Xavier Ribalta o Paco Muñoz. Les de nissaga territorial, com el Jordi Barre musicador de Jordi Pere Cerdà. Alguns poemes de musicació inoblidable i singular: el *Liebeslied* de Vinyoli segons la veu obaga del guitarrista Toti Soler; la melodia melangiosa de la *Criatura dolcíssima* de Joan Fuster, segons Lluís Llach. I obres que esdevenen simfonies de sentit, com els textos de Miquel Martí Pol, vestits pel noi de Verges amb robes melòdiques al disc *I amb el somriure la revolta*, amb un emfàtic recitat de Josep Maria Flotats, i incorporats al debat sobre la mediterraneïtat, a la fecunda ecologia tímbrica, coral i vocal d'*Un pont de mar blava*.

Aquestes darreres musicacions pertanyen a aquesta dècada final del segle. No hi ha dubte, però, que la dècada dels setanta ja no presenta aquell correlat de text i cançó marcat per la conjuntura històrica al si de la poesia culta i de la música popular. Gabriel Ferrater, al pròleg a *Setembre 30* (1969) de Marta Pessarrodona, refusava la contraposició entre realisme i formalisme amb el dicteri «Ara en art tot és forma». En la música seria, sens dubte, més benvinguda l'afirmació que no pas en la literatura: només cal llegir el seu *Les dones i els dies*, publicat un any abans. Durant l'època en què els grups del *so Laietana* va impulsant del tot la música instrumental, es produirà la doble evidència d'autors lletristes, com Narcís Comadira o Miquel DescLOT, i d'autors poc o gens musicats, com Pere Gimferrer, Salvador Oliva, Francesc Parcerisas o Antoni Marí. La qualitat literària d'aquests autors, que en diversos llibres atenen temàticament la música, es funda en l'autonomia lingüística de la poesia. La colla d'El Mall pot representar també el seguiment de l'aposta pels recursos propis, malgrat que és Raimon qui prologa *Remor de remes* (1972) de Ramon Pinyol.

La voluntat d'autonomia és potser un eufemisme del debat entre cultura literària i mercat musical. La consciència professional de la majoria d'intèrprets de la Nova Cançó travessa mitja dècada dels vuitanta com una crònica d'anacronisme i d'oblit (veg. Febrés 1986). El rock català s'anirà fiant novament de la lletra construïda des de la improvisada pressa del gènere. De tota manera, pel que fa a la cançó catalana com a síntesi lírica, el pas del realisme a les fronteres obertes no té cap intermedí, ni

formalista ni res. Només cal comparar l'atractiu text del disc *Dioptria*, i les lletres de les seves cançons, obra del nét psicodèlic de Riba anomenat Pau Riba; i comparar-ne les confessions generacionals en prosa amb l'*Assaig de càntic en el temple* o amb *Assaig de plagi a la taverna*. Els temps estaven canviant, segons crònica de les cançons –poesia i música– que havien estat «noves». Definitivament.

LLUÍS MESEGUER
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADELL, J. E. (1997) *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*, Lleida, Ed. Pagès.
- ALPERA, L. (ed.) (1966) *Antologia de la poesia realista valenciana*, València, Identity Magazine.
- BACKES, J.-L. (1994) *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BALAGUER, E. (ed.) (1987) *Dinou poetes dels seixanta*, València, Ed. Tres i Quatre.
- BOU, E. (1989) *Poesia i sistema*, Barcelona, Ed. Empúries.
- BROCH, À. (ed.) (1985) *Poesia catalana. Antologia 1939-1968*, Barcelona, Ed. 62.
- CASTELLET, J. M. (1965) *Poesia, realisme, història*, Barcelona, Ed. 62.
- CASTELLET, J. M., MOLAS, J. (1963) *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Ed. 62.
- DD. AA. (1986) «Vint-i-cinc anys de Cançó», *Revista Musical Catalana*, 18, pp. 9-33.
- DD. AA. (1988) *Facing The Music: Essays on Pop, Rock and Culture*, Simon Frith ed., New York, Mandari.
- DD. AA. (1991) *Intertextuality*, Heinrich F. Plett ed., Berlin, Walter de Gruyter.
- Dies i hores de la Nova Cançó* (1978) Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Edigsa.
- ESCRIVÀ, V. i SALVADOR, V. (1986) *Guia didàctica Vicent Andrés Estellés. Poemes musicats i cantats per Paco Muñoz*, València, Conselleria de Cultura.
- ESPINÀS, J. M. (1975) *Pi de la Serra*, Madrid, Ed. Júcar.
- ESPRIU, S. (1977) *Obres Completes, I: Poesia*, Barcelona, Ed. 62.
- FEBRÉS, X. (1986) *Ovidi Montllor / Francesc Pi de la Serra*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Ed. Laia.
- FOWLER, R. (1988) *Literature as Social Discourse* (trad. cast.: *La literatura como discurso social*, Alcoi, Ed. Marfil, 1988).
- FUSTER, J. (1964) *Raimon*, Barcelona, Ed. Alcides.
- GARCIA SOLER, J. (1976) *La Nova Cançó*, Barcelona, Ed. 62.

- (1996) *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, Barcelona, Ed. Flor del Vent.
- GARÍ, J. (1995) «Al vent de la Nova Cançó. Símbols i mites de la generació dels progress», dins *Revista de Catalunya*, 91, pp. 79-101.
- KAISER, R.-U. (1972) *Das Buch der neuen Pop Musik*, Düsseldorf, Econ Verlag (trad. cast.: *El mundo de la música pop*, Barcelona, Ed. Barral, 1972).
- LLACH, L. (1979) *Poemes i cançons*, València, Ed. Tres i Quatre [amb pròleg de Joan Fuster].
- MARGALEF, M. R. (1987) «Vigència inexhaurible d'Ausiàs March: March cantat per Raimon», dins *L'Espill*, 23-24, pp. 61-81.
- MESEGUER, L. (1994) «Bob Dylan i Raimon: la metàfora del vent», dins *Metàfora i creativitat*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 57-68.
- (1995) «Les metàfores de la Nova Cançó», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 351-371.
- (1997) *Literatura oberta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- (1997 a) «La vie en rose. De la chanson a la cançó», dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, València, Universitat de València, pp. 209-227.
- MOLAS, J. (1971) *Una cultura en crisi*, Barcelona, Ed. 62.
- (1980) «Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet», dins *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 325-347.
- (1995) *Obra crítica*, I, Barcelona, Ed. 62.
- MOLAS, J. i GALLÉN, E. (1988) «La literatura popular i de consum», dins *Història de la Literatura Catalana*, vol. 11è., Barcelona, Ed. Ariel, pp. 301-353.
- PALAU FABRE, J. (1952) *Poemes de l'alquimista*, Barcelona, Ed. Proa.
- PALOMERO, J. (1985) *Guia didàctica d'Ausiàs March i els altres poetes (XV, XVI) musicats per Raimon*, València, Generalitat Valenciana.
- PI DE LA SERRA, F. (1975) *Cançons*, València, Ed. Tres i Quatre.
- QUART, P. (1975) *Obra poètica*, I, Barcelona, Ed. Proa.
- RAIMON (1974) *Poemes i cançons*, Barcelona, Ed. Ariel.
- (1983) *Les hores guanyades*, Barcelona, Ed. 62.
- ROMEU, J. (1974) *Poesia popular i literatura*, Barcelona, Ed. Curial.
- ROSZAK, Th. (1968) *The making of a counter culture* (trad. cast.: *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Ed. Kairós, 1970).
- SISA, J. (1984) *Lletres galàctiques*, Barcelona, Ed. Mall.
- SOLDEVILA, L. (1993) *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*, Argenton, Ed. L'Aixernador.
- Tirant de rock* (1992) València, Ed. Tres i Quatre.
- VANDIJK, Teun A. (ed.) (1985) *Discourse and literature*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1972) *Serrat*, Madrid, Ed. Júcar.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. i PORTER, J. (1968) *Antologia de la «Nova Cançó» catalana*,
Barcelona, Ed. Cultura Popular.

VINYOLI, J. (1994) *Antologia poètica*, Barcelona, Ed. 62-La Caixa.

