

Rosa Comes Casas (Tarragona)

***Le Sacre dd drindemps: d'Stravinsky a Jaume Vidal.*
Anàlisi d'un transvasament alfabètic**

1 Introducció: el poema de Jaume Vidal Alcover

Igor Stravinsky. *Le Sacre du Printemps* és una obra que vol experimentar amb els límits dels llenguatges artístics. Jaume Vidal la va acabar d'escriure a Madrid l'any 1951, però no la va veure publicada fins al 1979. Tal com ell mateix explica a la nota que afegeix al moment d'editar-la, aquest gran poema «fa part d'un recull de molt diversa temàtica –impressions de lectures recents o de relectures, de pel·lícules, quadres, escultures, ciutats i paisatges rurals, d'audicions musicals, poemes d'amistat i de convivència– que anava fent cap als anys 51 i 52, a Madrid, sota el títol general de *Residència d'estudiant*». En aquell temps, el poeta mallorquí preparava oposicions a notari, podríem dir que per imposició paternal, i alternava aquesta tasca avorrida amb la lectura i l'escriptura. L'estada a la capital espanyola va servir per completar el seu bagatge cultural, ja força notable, amb el coneixement profund dels poetes castellans del 27, sobretot de García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén i Gerardo Diego. El tracte assidu amb les obres dels «cinc grans» (Vidal, 1993: 26) d'aquell moment de la poesia castellana s'endevina en el primer recull de Vidal que va sortir a la llum, *L'hora verda*, empremta que es barreja amb el seu ampli recorregut per la literatura francesa, per creadors com Goethe, Schiller, Hölderlin, Rilke i, a l'illa, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, i la recent descoberta de Rimbaud gràcies a un company de la tertúlia barcelonina, Joan Barat. Fixem-nos que *L'hora verda* apareix imprès el 52 i que s'escriu paral·lelament a *La consagració de la primavera*, l'homenatge a Stravinsky. Tots aquests referents, doncs, són també a la base del conjunt de composicions que ens disposem a analitzar, així com igualment es troben entre les pàgines d'*El dolor de cada dia*, una de les obres que cal considerar si es vol resseguir l'encetament del realisme social en la literatura catalana. Els poemes d'*El dolor de cada dia* van patir la censura fins al 1957, però van ser escrits a mig camí de *L'hora verda* i amb l'impuls evident de Neruda, César Vallejo, Rosales i, sobretot, dels versos civils i polítics de l'esmentat Rafael Alberti (Vidal, 1984: 28).

Zeitschrift für Katalanistik 15 (2002), 27–42

ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2002.27-42>

Dins de l'àmbit literari de les illes, la publicació de *L'hora verda* va promoure un cert escàndol. Aquesta «declaració d'alegria al món», tal com la defineix Miquel Àngel Riera (1984: 19), va suposar una ruptura radical amb la precedent Escola Mallorquina. En una ressenya del llibre, si més no, Joan Fuster parla, no tant d'una desviació dels poetes mallorquins de la generació de Vidal respecte dels prestigiosos antecessors, sinó més aviat d'un «acreixement», d'una ampliació dels límits de l'Escola: «els nobles caràcters diferenciats perduren», ens diu (1953: 186). El mateix Jaume Vidal explica com ell i els companys Blai Bonet, Marià Villangómez, Llorenç Moyà i Josep M. Llompart, els «joves inquiets» de la reveladora antologia de Sanchis Guarner,¹ van assimilar tendències estètiques contemporànies de fora Mallorca només després de formar-se en la pròpia tradició: «per això, perquè les coneixíem, podíem “contestar” —que diem ara— les directrius de l'Escola mallorquina i decantar-nos-en» (1993: 63). La seva generació representava «una avantguarda moderada, o, més ben dit, rectificada, respecte del surrealisme francès, dels poetes castellans del 27 [...], i bastant al marge del que era la poesia catalana del Continent» (Vidal, 1990: 164). Apuntem aquests detalls, és clar, per contextualitzar adequadament l'experiment rítmic que significa *Igor Stravinsky. Le Sacre du Printemps*, una obra guardada al calaix fins gairebé els anys vuitanta, però composta i ideada durant aquesta efervescència poètica inicial.

Margalida Pons, al seu estudi sobre la *Poesia insular de postguerra*, comenta que l'homenatge de Jaume Vidal «s'inscriu en una poètica de la dansa i la música hereva del simbolisme» (1998: 336), i alhora evidencia, precisament, les connexions estilístiques que l'obra manté amb *L'hora verda*, els poemes de la qual fan referències musicals en molts moments; l'al·lusió a aquesta parcel·la de l'art, és a dir, l'aparició recurrent d'aquestes referències a la dansa i a la música, «impliquen —com diu Pons— un rebuig teòric de la reflexió» (326), una voluntat d'antidescripció inspirada per la manera poètica de fer de la generació del 27. L'estudiosa, finalment, també troba una font literària que presenta coincidències sorprenents amb els versos de *Le Sacre du Printemps*: és la sèrie de Jorge Guillén anomenada «Salvación de la primavera», inclosa a la tercera part de la primera secció de *Cántico*. Però això ja és una qüestió relativa a la interpretació semàntica i l'objectiu del present treball no és aquest, sinó l'anàlisi d'un transvasament alfabètic.

¹ *Els poetes insulars de postguerra*. Mallorca: Moll (Les Illes d'Or 43) 1951.

2 Literatura i música

Igor Stravinsky. *Le Sacre du Printemps* posa els ulls en el ballet homònim d'Stravinsky i no pretén «traduir amb paraules la música» del compositor rus, sinó més aviat «copsar-ne el ritme trencat i palpitant» (Vidal, 1979). Es tracta, doncs, d'un intent de transvasar alfabets de diferents llenguatges secundaris. El llenguatge musical se serveix de material acústic per manifestar-se i té, com la literatura, una sèrie de signes gràfics que el fixen en un paper. Per altra banda, Josep Bargalló (1991) defineix el ritme poètic com la recurrència de cims accentuals determinats, i afirma que, en la versificació rítmica, la periodicitat d'aquestes seqüències de temps marcats i no marcats se superposa a l'estructura perfilada per la successió d'accents lèxics o inherents als mots. «Si l'esquema de la mètrica es correspon massa exactament amb els sistemes de pauses i de repartiment d'accent de la llengua, resulta que no se separa del sentit del que el poeta diu», opina Gabriel Ferrater (Bargalló, 1991: 42), i aquesta observació ens fa entendre que l'organització del material sonor en construccions fòniques recurrents és un dels elements distintius de la poesia respecte de la llengua natural. Com diu Tuson, «el poeta espigola en el camp del llenguatge ordinari» (Bargalló, 1991: 44) i cull totes les estructures que, combinades d'una certa manera, constituiran un esquema sense sentit des del punt de vista lingüístic, però significativament connotat des del punt de vista artístic. Ens adonem, així, que l'art musical, en realitat, també és una disposició recurrent d'accents màxims, la qual adopta un grau de significació potser encara més elevat dins del propi llenguatge, que el ritme dins del llenguatge poètic. La formació del llenguatge literari necessita de la convencionalitat i els límits dels signes lingüístics en tant que punt referencial a partir del qual distanciar-se; la música, en canvi, està formada d'uns components que, certament, posseeixen un pla de l'expressió i un pla del contingut, però que no es connoten amb la mutació d'una realitat prèviament denotada.

Fixem-nos que el ritme, tant musical com poètic, és una qüestió sintagmàtica que es revela com a semàntica en un altre nivell de l'obra d'art. El caràcter icònic i figuratiu —és a dir, no convencional— dels signes literaris fa que, dins el text artístic, se semantitzin els elements sintàctics de la llengua natural. Un text literari és molt difícil de segmentar en unitats semàntiques perquè en ell la sintaxi és incapaç de posar límits entre signes: com explica Lotman, «el texto es un signo integral» (1970: 35). Amb el «text» musical passa exactament el mateix. Abeurant-se en el procés combinatori

de l'esquema lingüístic, que és inherent als éssers humans, el llenguatge de la música també aconsegueix la semantització de la sintaxi mitjançant la recurrència accentual i la reciprocitat condicionada dels plans signícs. Des d'aquesta perspectiva, doncs, la voluntat de Jaume Vidal és la de realitzar un joc intertextual que en part afecta l'estrat de la distribució accentual. *La consagració de la primavera*, en efecte, intenta reflectir un nivell sintagmàtic traçat pel codi d'un determinat llenguatge secundari a l'interior d'un altre tipus de vocabulari artístic –amb combinatòria diferent–, cercant, si més no, els punts de contacte entre ells. Amb això volem dir que l'entrellaçament entre música i poesia és, en principi, més fruitós que el que es podria establir entre música i pintura, per exemple, ja que les dues produccions artístiques es particularitzen a través de la disposició d'un material sonor en alternança de temps forts i temps fluixos. El text de Vidal «no tradueix amb paraules la música de Stravinsky» en el sentit que els signes del llenguatge literari mantenen, respecte del sistema lingüístic, relacions associatives molt diferents de les mantingudes pels signes musicals, però, en canvi, sí que glossa la relació sintagmàtica amb les pròpies regles accentuals, acostades a aquesta, i amb les pròpies unitats distintives, allunyades de les unitats musicals.

3 Igor Stravinsky

El ballet d'Igor Stravinsky es va representar per primera vegada el 29 de maig de 1913 al Théâtre des Champs-Élysées sota la direcció de Pierre Monteux i va originar un dels escàndols més considerables que recorda la història musical de París. Les enciclopèdies musicals diuen que és l'obra capital del sinfonisme del segle XX perquè fins al moment de la seva creació no s'havia escrit res tan ric en orquestració, en complicació harmònica i en proporció i abundància de ritmes. Serguei Diàguilev, l'empresari dels Ballets Russes, va confiar la coreografia al ballari Nijinskj, el qual sembla que no va tenir prou aptituds en aquest camp per fer front a les innovacions rítmiques introduïdes pel compositor. La nit de l'estrena, havent-se interpretat només uns pocs compassos inicials, la sala es va convertir en un camp de batalla entre xiulets i expressions de desaprovació i defensors d'aquella música. Els ballarins que estaven en escena s'havien de guiar per les indicacions que Nijinskj els feia entre bastidors, ja que el soroll no els deixava sentir els intèrprets.

La consagració de la primavera s'inclou en el primer període que es distingeix en la trajectòria d'Stravinsky, el «període rus», i va ser ideada ja abans de l'elaboració de *Petrushka*, un projecte que la va arraconar per un temps. Nicolai Roerich, pintor i arqueòleg especialista en antics ritus eslaus, es va responsabilitzar del desenvolupament argumental i de l'escenografia, però la primera visió del ballet va ser contemplada inesperadament pel propi Stravinsky: un cercle de savis ancians rodejant la dansa de la mort d'una donzella, la qual està a punt de ser sacrificada per tornar propici el déu de la primavera. Segons un comentari de Roerich que acompanyava l'esquema enviat a Diàguilev, l'objectiu de *La consagració de la primavera* era presentar una sèrie d'escenes destinades a mostrar l'alegria terrenal i el triomf celestial segons la sensibilitat eslava. Calia aconseguir el clima de primitivisme mitjançant ritmes canviants i irregulars i la superposició violenta de diferents tonalitats a un conjunt de timbres. L'impacte que produeix l'obra en l'oïent es deu, doncs, a una extraordinària condensació d'harmonies i a la potenciació de la desigualtat rítmica esmentada, per la qual el compositor es va inspirar en part en la música dels cants populars.

La recreació d'aquest ritus pagà de la mitologia es va dividir en dos grans temes: «L'Adoration de la terre» i «Le Sacrifice».² Dins d'aquests temes es distingeixen diverses subparts entre les quals no existeix cap tipus de pausa. El primer enclou una «Introduction», «Les augures printaniers» i «Danses des adolescentes», «Jeu du rapt», «Rondes printanières», «Jeux des cités rivales», «Cortège du sage» / «Le sage» i «Danse de la terre». El segon també s'enceta amb una «Introduction» i desenvolupa cinc temps més: «Cercles mystérieux des adolescentes», la «Glorification de l'élue», l'«Evocation des ancêtres», l'«Action rituelle des ancêtres» i la «Danse sacrale (L'élue)», que és el clímax musical de l'obra. Stravinsky i Roerich van concebre, doncs, dues escenes on les diferents imatges entrelligades es desenvolupen *in crescendo*. Mentre que la primera es refereix a la reunió de les tribus eslaves al peu d'un mont sagrat per commemorar els ritus de la primavera i celebrar, així, les diverses cerimònies i balls circulars en un desfogament d'alegria terrenal, la segona insisteix més en el terror del sacrifici: l'elecció de la verge i la seva última dansa.

² A partir d'ara, tota referència a l'obra d'Stravinsky es basarà en la partitura publicada per Boosey & Hawkes: *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps*. HPS 638, Londres 1967.

4 Anàlisi comparativa

La glossa de Jaume Vidal manté la segmentació temporal feta pel compositor rus i escriu, així, un total de catorze poemes de gran expressivitat. Més que seguir una línia argumental semblant al desenrotllament del ballet, aquest grup de composicions constitueixen catorze petites explosions de sensualitat: com la música en què s'emmirallen, en general transmeten més sensacions que conceptes; és com si fossin crits, o cops d'agulló, i, de fet, això es materialitza en els nombrosos imperatius que s'introdueixen en la majoria d'aquestes. L'agressivitat rítmica de la partitura, allò que més la caracteritza, es reflecteix en la lletra sobretot mitjançant el recurs de *l'asíndeton*, que dona la il·lusió de moviment ràpid i propicia les enumeracions i les acumulacions iteratives d'imatges. El poeta, en efecte, per recollir la impulsivitat musical, encercla contínuament els sintagmes amb signes de puntuació que aturen intermitentment la lectura.

Feta aquesta precisió inicial, cal advertir que Jaume Vidal utilitza diferents elements per plasmar l'essència musical a través del llenguatge literari. Per una banda, els *signes gràfics admiratius* apareixen al text sempre que la música evoluciona cap a un *crescendo*. Fixem-nos, per exemple, en la introducció de la primera part. El demostratiu catafòric que anticipa la invocació de la terra va acompanyat de tota una sèrie de mots amb connotacions verticals, és a dir, transmissors de la idea de creixement, abundància i vitalitat: «tan estirab», «fruit», «allargar-se», «sucoses», «plenitud», «madurar», «enravenar», «flor» i «viva aparició». Aquestes expressions, que al·ludeixen a l'adveniment de la primavera i defineixen la força imparabile de la terra, es coronen amb una incitació exclamativa en primera persona del plural: «Revinglem-nos i adorem-lal». Així, el signe gràfic, que, reforçat per una semàntica molt suggeridora, representa el clímax poètic, no sorgeix fins al final de la composició, tal com en la seqüència musical ocorre; allí no és fins a les últimes frases d'aquesta primera subescena, la núm. 10 i 11, que al *solo* «sempre ff» del clarinet se superposa tota la resta d'instruments i s'eleva notablement la sonoritat: és abans d'arribar a la repetició de la veu aguda que obre la peça en solitari, la del fagot. De la mateixa manera, la subpart que es titula «Jeux des cités rivales» té els cinc versos en exclamació per transportar al paper els *fortes*, *fortissimos* i més que *fortissimos* de tots els components orquestrals sense excepció, els quals es reuneixen en un *crescendo* a la frase 63; i, consegüentment, l'admiració també és completa al

text que reflecteix el *prestissimo* de la «Dansa de la terra», d'una gradació de matís similar.

Per altra banda, el moviment i el caràcter musical també es transmeten a través del *contingut semàntic* que insinuen certs adjectius, substantius i verbs. Ho acabem de veure quan hem parlat de la «Introduction» de la primera escena, però ara fixem-nos només en el sintagma «tan estirat» del vers inicial: sabent que potser es tracta d'una interpretació un pèl massa subjectiva, ens atrevim a percebre en la sensació que suggereix —una sensació de pell tensa i llisa— la melodia lenta del fagot, la qual es transcriu a la partitura amb lligadures que ordenen una execució continuada dels sons i amb la indicació *ad libitum*, és a dir, amb el permís per interpretar-la amb més o menys distensió segons el criteri del músic. En aquest sentit, potser és més clar el cas del verb «cridar» de les «Danses des adolescentes», que connecta amb la regulació creixent de les frases 32-36, on tots els instruments conflueixen en orgia abans del *presto* del «Jeu du rapt»; precisament, el ritme boig d'aquest fragment també es trasllada en part a través d'un verb: «Però, *correu*, correu; correu...»,³ així com el seu «crescendo poco a poco» que culmina amb un *fortissimo* de tot el vent —frase 47— i l'abeller de corxeres i semicorxeres en successió «fff» s'expressen amb el següent grup de mots: «Endins —ja— *creix l'escàndol*, / ja, *creix l'escàndol*...».

Amb tot, la semàntica dels termes pot referir-se a altres aspectes de la música d'Stravinsky diferents del moviment i del caràcter. El text de «Rondes printanières», per exemple, parla del «groc flabiroleig del trèvol etcisat», on el darrer adjectiu il·lustra a la perfecció l'entrada de l'instrument més agut de l'orquestra —el *piccolo*— fent una sèrie de trinos de moviment hipnòtic (frase 51); més avall, als versos 10 i 11, encara podem observar com els sintagmes de construcció paral·lela «de branc en branc» i «de tremolor en tremolor» remetent clarament al mateix ornament vibratori, situat, aquest cop, a les frases 54 i 55, quan, després d'un «sostenuto e pesante», la música es vivifica, «vola» i els trinos del flabiol i l'oboè *s'alternen* entre compasos. Per un altre cantó, a la «Danse de la terre», el vers inicial i l'adjectiu final semblen la pura definició del fragment musical. L'autor exclama: «¡I el crit, de sobte, encesament...» i, sens dubte, l'entrada de la percussió després d'un segment lent i pianíssim és del tot inesperada; la disposició tallant i colpidora dels valors en aquesta primera dansa final recorda, realment, una successió de boques enceses i acceleradament «palpitants». I tot just abans,

³ El subratllat sempre és meu.

a «Cortège du sage», el gerundi del vers inicial i l'expressió feta que el parafraseja —«I tu que véns, *balancejant*, *brandim brandam...*»— materialitza en l'escriptura la sensació que dóna una renglera de terceres i quartes descendents —fa#-re, sol#-re, fa#-re, sol#-re...— al llarg de vuit compassos dirigits bàsicament per les trompetes.

La segona escena conté altres exemples d'aquest tipus. En el cas de la «Introduction» de «Le Sacrifice» és l'ús retòric del terme allò que, subtilment, plasma la partitura. En aquesta subescena, Stravinsky utilitza tots els recursos per crear un ambient magmàtic i confús que es fa nítid i melòdic als «Cercles mystérieux des adolescentes»: decideix que sigui un *largo piano*, posa la sordina a molts dels components orquestrals, regula el temps dins de la lentitud i introdueix harmònics a la corda i part del vent per produir un efecte d'ingravedesa. Ara bé, enmig del desdibuixament recercat amb la inclusió de tots els elements esmentats, sorgeix, precisa, la veu de la trompeta —i, més tard, dels clarinets i els corns— que reitera una seqüència de notes al llarg de les frases 84 i 85. Així, al text corresponent Jaume Vidal el que fa és inserir el terme «paraula» fins a deu vegades. Utilitza, doncs, la figura de la repetició dispersa per acostar-se al procediment del compositor; i, si examinem detingudament el sentit del poema, ens adonem que tal figura té, a més, altres efectes, del tot sorprenents, perquè, així com la música va definint la melodia a mida que s'apropa a la següent subescena, no gens ambigua, el poeta pronuncia el mot clau un cop i un altre com si es tractés d'un conjur i arriba al segon text del tot «purificat», «sense la nosa declinada del pensament sonor». El foc ha cremat la paraula i ha netejat les veus poètiques, que ara «llenegen» i «dansen», és a dir, s'esmunyen dolçament i lliure per un cànon on la intervenció de cada instrument cal que sigui piano i molt «cantabile»; la fi de la paraula coincideix, així, amb la fi del caos i l'angúnia que produeixen l'execució musical.

Potser més subjectiu és el cas de l'«Evocation des ancêtres», que Jaume Vidal inicia amb el verb «mirar»: «Mirau-la aquí / mirau-la...». Fixem-nos que l'ús d'aquest verb en to imperatiu provoca curiositat i expectació en el receptor directe del text. Doncs, bé, la interpretació de la partitura recrea un ambient anunciador mitjançant la tremolor de la percussió i la unió temporal de gairebé tot el vent a la part superior del pentagrama. La importància de la percussió en el text musical s'enregistra al poema amb l'esment del «*tambor* de la noça», que es fa present en ell mateix amb l'aparició de sintagmes d'una sonoritat especial: «vosaltres que el batéreu

*tant i tant, / i tant i tant...»). Per altra banda, la següent subescena, «Action rituelle des ancêtres», continua mantenint una base percucient amb molt de protagonisme, els components de la qual, ajudats per la corda i el vent, s'alternen en temps i contratemps. La música, aquí, pren un ritme molt regular i, a la frase 138, fins i tot violent. És just a partir d'aquest clímax —els vuit corns criden un *fff*— que comença un *diminuendo* progressiu i ple d'expressivitat, el qual arriba fins al final del fragment amb un clarinet pianíssim i precedeix el ritme sincopat i agressiu de la dansa del sacrifici. En aquesta ocasió, el text del poeta mallorquí recull els *fortes* i la regularitat dels fonaments a través de mots que transmeten perfectament la idea, encerclant-ne alguns amb admiratius: «inflau-vos», «inflamau-vos», «esclatau», «saltau», «botiu». Ara bé, tot seguit, és clar, recull el procés descendent: «Saltau, botiu; *baixau, dormiu-vos* [...] / dormiu, així, dormiu, així, passau...».*

La connexió de la «Glorification de l'élué» i la «Danse sacrée de l'élué», tercera i última subparts d'aquest segon temps, és molt interessant d'analitzar. Abans, però, ens agradaria afegir als recursos que el poeta utilitza per traslladar el codi musical al llenguatge literari dos elements més: a part dels signes admiratius i el joc amb la semàntica dels mots, hem de parlar dels *substantius referits a instruments concrets* i del diàleg amb les *clàusules rítmiques*. En algunes de les catorze composicions, en efecte, els versos introdueixen els noms dels components que en aquell moment destaquen més a la partitura: ja hem vist el «flabioleig» de les «Rondes printanières» i el «tambor» de l'«Evocation des ancêtres»; i és així com també es mencionen les «flautes», els «clarins» i les «trompes». Però, sens dubte, és més elaborat el recurs de la disposició de les seqüències de tòniques i àtones segons el desenvolupament rítmic ideat per a cada subescena, que aquest. Cal que escandim els versos de *Le Sacre du Printemps* sense pensar gaire en la mètrica sil·làbica que, en tot cas, ens pot ajudar a establir millor els grups accentuals. Un primer cop d'ull ens deixa entreveure que es tracta de composicions anisil·làbiques de versos blancs on el predomini de decasil·labs i alexandrins es combina amb la presència irregular de versos llarguíssims de més de dotze síl·labes; ara bé, si en destriem l'estructura metricoaccentual, ens adonem que és aquesta l'anàlisi pertinent en relacions intertextuals com la que examino.

A trets generals, podem afirmar que, quan el ritme musical d'Stravinsky és més tranquil, els versos vidalalcoverians s'estructuren en clàusules de més d'una àtona, de manera que, quan el ritme s'accelera i el fragment augmenta el matís de sonoritat, apareixen més aviat iambs (AT) o mescles

de iambes i troqueus (TA). Ja hem comentat abans, per exemple, el *presto* del «Jeu du rapt»: recordem que, allí, mots clau com «córrer» o expressions com «creix l'escàndol» semantitzaven la rapidesa en què se succeïen les notes. Ara, amb el nou recurs el text es completa: l'autor escriu els cinc versos amb un paradigma rítmic bàsic que propicia també aquesta sensació:

Però correu, correu; correu, cercau allò que encara us falta,
 A T/A T/ A T / A T / A T / A T/ A T/ A T

si us falta res, si ens falta encara un crit o l'herba no és prou grassa
 A T/A T/ A T / A T/A T/A T/A T/A T/ A T

De la mateixa manera, en passar del *presto* –que articula l'última frase (47) amb una accentuació del vent en *staccato*– al «tranquillo» i al «sostenuto e pesante» de les «Rondes printanières», sorgeixen ritmes anapèstics o clàusules que allarguen el període no marcat (**I** = staccatos):

últim vers de «Jeu du rapt» *ja, creix l'escàndol, ja, ja, ja ve, ja està, job, ja! ¡Veieu-lo aquí!*
I / **I** / A T A / **I** / **I** / A T / A T / **I** / **I** / A T / A T

primer vers de «Rondes printanières» *Ara sí que podem volar i per damunt les papallones*
A A T / A A T / A T / A A A T / A A A T
i per damunt els coloms d'ulls vermells
 A A A T / A A T / A A T

[...]

job, no!, no us allunyen, que ja teniu aquí
A T / A A A T / A T/A A A T

les mil flautes del trèvol
 A T / A A A T

el groc flabioloig del trèvol etcisat
 A T / A A A T / A T/A A A T

A la subescena titulada «Jeux des cités rivales» observem que l'aïllament de tòniques a l'inici de dos versos anafòrics és un recurs per reflectir els dos

acords idèntics que part del vent emet a temps i *fortissimo*, només amb tres silencis d'espera entre l'un i l'altre (frase 62), talment dos crits que sobresortissin de la multitud:

tot, aquí, de les trompes d'or i el frec de les cantàrides,
 T/A T/A A T/A T/A T/A A A T

tot, aquí, a la ciutat d'orquídies i roses
 T/A T/AA A T/A T/AA T

I en aquest primer temps també cal aturar-se a «Les augures printaniers» i les «Danses des adolescentes», que constitueixen un únic tema a la partitura i que es desdoblen al text poètic. Aquí, Stravinsky aconsegueix un efecte rítmic sorprenent. Part de la corda esdevé una base molt regular sobre la qual es recolzen les altres veus de l'orquestra: amb un compàs de dos per quatre, el músic disposa seqüències de corxeres que s'han d'articular amb *staccato* i n'accentua algunes amb *forte piano* (>), és a dir, amb la indicació d'un atac fort i una disminució rapidíssima de la sonoritat. La distribució d'aquests atacs és, de vegades, la mateixa –la frase 13 i la 18, des d'aquest punt de vista, són iguals– i, de vegades, canvia lleugerament i es torna més irregular. Però la qüestió és que normalment una successió de notes no marcades precedeix l'accentuació de dues corxeres gairebé seguides i que aquestes, al seu torn, se situen davant d'una altra tirallonga d'àtones que es clou amb un darrer *forte*. La frase núm. 13, per exemple, té una estructura com aquesta (c = corxera):

c
 > > >

i la núm. 20, que és una mica diferent, en essència també la manté:

c
 > > > >

El text de Jaume Vidal és extraordinari en el sentit que enregistra aquest fonament rítmic amb molta habilitat i fins a extrems insospitats. La uniformitat de les notes saltejades es transporta sobretot utilitzant clàusules iàmriques:

Adora, adora tu la terra. No t'enutgi

A T / A T / A T / A T / A T / A T

la seva aspror, la seva ardent nuesa.

A T / A T / A T / A T / A T / A T

Desclou-te tu també, també despulla't

A T / A T / A T / A T / A T / A T

Però, en canvi, la incisió intermitent dels temps més forts es reflecteix mitjançant paradigmes com AAAT / AT o AT / TA (iambe + troqueu), on les tòniques mantenen entre si una relació informement ordenada:

c c c c c c c c c c c c c c c c c c c c

> > >

A A A T / A T
A T / T A

en carn i sang, i, alçats, tensos, erectes [...]

A T / A T / A T / T A / A T

de fred, sense recers, sense racons tan sols, sense entreforcs,

A T / A A A T / A A A T / A T / A A A T

certa del seu fracàs, l'ànima obscura—

T A / A T / A T / T A / A T

la vol, fosca, ofegar;

A T / T A / A A T

Finalment, el vers inicial de les «Danses des adolescentes» és la culminació de l'art del poeta. El trasllat és fidelíssim; tant, que el receptor no pot evitar admirar-se'n. Fixem-nos-hi:

Estima, que estimam tots; tots, tots; estimam tots

A T A / A A A T / T / T / A A A T

c c c c c c c c c c c c c c c c c c c c

> > > >

Arribats aquí, podem fer una anàlisi més profunda del tercer i de l'últim poema de «Le Sacrifice». Tant la «Glorification de l'élué» com la «Danse sacrale» tenen a la partitura un ritme molt sincopat i en totes dues les notes porten el signe de l'*staccato* o del gran *staccato*. En ambdós casos, així, l'oient rep una seqüència entretallada de sons, una exposició de petites agressions que recreen un ambient d'intranquil·litat i angoixa. Es tracta de la por que sorgeix amb la presència de l'escollida, la por d'un sacrifici de crueltat extrema. El text de Jaume Vidal també secciona els versos amb múltiples pauses que no deixen reposar el lector. Són els dos moments de màxima intensitat, quan es clou el desenvolupament d'una temàtica que ja és recurrent en la seva obra literària. En efecte, com, per exemple, a la rondalla fardada «El llum de la terra» o el recull de contes *Mirall de la veu i el crit*, aquí l'autor torna a parafrasejar una de les seves idees preferides: la de l'exaltació dels instints i la terra i la supressió de la paraula i l'ànima. Fixem-nos que, així com l'aparegut de la reelaboració del conte tradicional opta feliçment pel coneixement que ve del sòl i aconseguix deslliurar-se de l'engany de la paraula, a *Le Sacre du Printemps* la terra és el crit i la fera devoradora, el desig, la carn, els sentits i l'instint pel qual se sacrifica el «pensament sonor», la «paraula mústega», el gest, allò que és record i pensament. Tot és una entrega a la vida sensitiva, una purificació i un retorn al ventre de la mare original: l'allunyament de la confusió i l'encontre de la veritat.

Al llarg de tota la «Glorification», el pronom personal de segona persona del singular es repeteix de manera dispersa i constitueix un monosíl·lab que, en companyia d'altres monosíl·labs, va perfilant un contratemps amb la resta de clàusules rítmiques –sobretot anapests–, semblantment al diàleg que s'estableix entre la percussió i la resta de veus al fragment musical. De fet, però, potser allò que descriu més concretament és la seva estructura melòdica completa, la qual es basa en l'emissió d'una sèrie accelerada de fioratures ascendents i molt agudes contrapuntada per grups de tres o quatre corxeres molt assentades (frase 104, per exemple):

la rampa de l'esquena i el bull de la saliva,
A T / A A A T(A) / / A T / A A A T

tu, sí, tu, tu, llescant-me, batec a batec, el cor de viu en viu,
T / T / T / T / A T / A A T / A A T / A T / A T / A T

tu netejant-me d'ànima —tu, sí—, de pensaments, omplint-me

T AAT A TAA T T A A A T A T

de tu tan sols ...

A T A T

... aviciant-me

AAT

les arrels excitades —job, tu, sí, tu!— dels mil-i-un sentits

A A T A A T A T T T T A T A T A T

[...]

tu que em llesques el cor

T A T A A T

—job, sí, tu, només tu!—

T T T A A T

[...]

La «Danse sacrale», per la seva banda, no només s'enllaça amb la «Glorification» pel seu ritme sincopat, sinó també pel fet de desplegar igualment un diàleg entre la percussió i les altres veus orquestrals. Jaume Vidal, en conseqüència, fa que el text final reflecteixi la il·lació existent entre les dues subescenes i torna a introduir el pronom tònic per marcar la intermitència punyent de les notes. La plasmació d'aquest aspecte, característica principal de la subpart que ens ocupa, es reforça, a més, amb l'ús d'un sintagma que, semànticament, el defineix, i que, fonèticament, esdevé molt expressiu en ser col·locat entre clàusules iàmriques. Fixem-nos:

la terrible, tu, tu, ja dels meus braços, ¡tu!, [...]

A A T A T T T A A T A T

a cops de nervis, ¡ai!, a cops de nervis, ¡vida!,

A T A T A T A T A T A T

a cops de vida, a cops, a cops de cops, i, glopejada, [...]

A T A T A A T A T A T A T A T

perquè davallis tu, ¡tu, tu!, perquè t'endinsis

A A A T A T T T A A A T

El poeta, evidentment, no deixa de consignar l'acord més que *fortissimo* que clou tota l'obra després d'un petit silenci: precedint-lo d'un punt, encerclant-lo amb admiratius i fent-hi recaure el cim accentual, el pronom esdevé el millor recurs:

per exhaurir-me, fus, desanimar-me. ¡Tu!
 A A A T / A T / AAA T / A **T**

5 Conclusió

L'anàlisi del procés de descodificació d'un llenguatge i de recodificació del missatge extret mitjançant un altre material, resulta una tasca fructífera i força interessant. El transvasament no és gens fàcil i ja hem observat com el poeta mallorquí recorre als signes de puntuació, a la connotació dels mots i a la disposició concreta de clàusules rítmiques per fer-ho. Com ocorre amb les connexions entre diferents obres literàries, la presència del text musical en el text poètic en determina el sentit, o, millor dit, l'incrementa amb nous angles: és aquesta l'essència de la relació intertextual, ja que la seva funció és la de donar una altra dimensió a les produccions que coneixem, la d'obrir portes que converteixen la realitat i tota l'esfera de l'art en un gran espai comunicat. Les fronteres genèriques es dilueixen cada cop més i els diversos llenguatges secundaris experimenten aproximacions que ens convencen de la necessitat d'una convivència dialògica entre ells. La música apel·la a una realitat sensitiva que es racionalitza poèticament: el discurs poètic també la transmet amb la seva especial articulació, però, en canvi, compta amb una cara conceptual ineludible. No podem, doncs, ignorar allò que separa els diversos llenguatges modelitzadors, sinó que, precisament, cal jugar amb la diferència per obtenir resultats profitosos. La música d'Stravinsky va constituir el punt de partida de Jaume Vidal, el qual va intentar copsar-la en catorze poemes: ara bé, sens dubte, l'oient que a partir d'ara conegui la lletra del poeta tindrà una percepció de la creació del compositor rus molt més rica i variada.*

* La realització d'aquest treball ha estat possible gràcies a l'obtenció d'una beca predoctoral per a la Formació de Personal Investigador del Programa General, concedida per la Generalitat de Catalunya. – Aquest article és una

versió revisada d'una ponència llegida durant el 16è Col·loqui Germano-Català / 16. Deutscher Katalanistentag (Bochum 1999).

Referències bibliogràfiques

- Bargalló, Josep (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Empúries.
- Fuster, Joan (1953): «Lletres», in: *Pont Blau* 10, 186-188.
- Lotman, Yuri M. (1988): «El arte como lenguaje», en: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 17-46.
- Pons, Margalida (1998): «Jaume Vidal Alcover», en: *Poesia de postguerra: Quatre vens dels anys cinquanta*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 301-376.
- Riera, Miquel Àngel (1984): «Pròleg», en: Vidal, Jaume: *Obra poètica*, Manacor: Ajuntament i Caixa de Balears, 7-24.
- Stravinsky, Igor (1967): *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps*, HPS 638, Londres: Boosey & Hawkes.
- Vidal, Jaume (1979): *Igor Stravinsky. Le Sacre du Printemps*, Barcelona: Panta-leu.
- (1984): «Nota de l'autor», en: *Obra poètica*, Manacor: Ajuntament i Caixa de Balears, 25-33.
 - (1990): «Jaume Vidal Alcover. Escriptor», en: *Mestres i artistes: homenatge*, Palma de Mallorca: Govern Balear / Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 163-166.
 - (1993): «La literatura a Mallorca (1969-71)», en: *Estudis de literatura catalana contemporània*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili; Barcelona: Universitat de Barcelona, 53-126.
 - (1993): «Notes autobiogràfiques», en: *Estudis de literatura catalana contemporània*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili; Barcelona: Universitat de Barcelona, 19-29.