

Poesia i música: intertextualitats

Júlia Ferrer i Garcia*
Tània Parra i Esteve**

Resum

Poesia i música, ja des dels seus orígens, han estat estretament relacionades. Aquest article n'explora els diferents nivells d'intertextualitat i la seva aplicació didàctica. Després d'exposar les diverses maneres de fer dialogar poesia i música a l'aula, en una gradació de tipus de pràctiques que va des de la simple utilització d'un poema i una composició per il·lustrar un corrent artístic, fins a la lectura d'un poema com si fos una partitura, el treball se centra especialment en el màxim grau de simbiosi d'aquestes dues manifestacions artístiques: el *lied* en la tradició clàssica europea.

Paraules clau

poesia, música, intertextualitat, didàctica de la literatura, lied

Recepció de l'original: 3 de març de 2012

Acceptació de l'article: 16 de juny de 2012

Orígens i intertextualitat

Per obtenir una primera visió de la relació entre poesia i música, ens cal tirar enrere en el temps per veure que la poesia va néixer lligada a la música i amb unes funcions pràctiques una mica allunyades de les funcions que té actualment la literatura. Com diu Blasina Cantizano (Cantizano, 2005), en l'antigor, la música, lligada al ball, complia funcions concretes: litúrgiques i sagrades (nosaltres hi afegiríem que també acompanyava el treball). L'autora afirma que quan s'hi va incorporar la paraula, les cançons van servir per transmetre models de comportament i, per tant, els valors dels diferents grups, per gravar en la memòria les normes d'organització i convivència de la comunitat. Actualment, en canvi, tant la poesia com la música (les arts en general, de fet) han transcendit aquestes utilitats i preval sovint el seu vessant d'eina de creació i d'expressió personal.

Però a part de la funció —i, evidentment, una cosa no va deslligada de l'altra—, també el mitjà de transmissió de la poesia ha evolucionat. En aquest sentit Juan Pablo Neyret escriu:

Los orígenes de la poesía fueron orales y oral fue su existencia hasta la invención de la imprenta. Los rapsodas griegos, los *skalds* nórdicos, los trovadores y troveros franceses, los juglares españoles conservaron la musicalidad de la palabra y simultáneamente la acompañaron con música hasta que Gutenberg dio origen a su nueva galaxia. A partir de entonces, aun con el énfasis que siempre mantuvo su

(*) Professora de llengua i literatura catalanes al Liceu Francès de Barcelona i consultora dels estudis de Llengües i Cultures de la Universitat Oberta de Catalunya. S'ha dedicat a la poesia tant des del vessant de la creació com des de la didàctica. Participa, des de la seva fundació, en el grup de recerca Poció (Poesia i educació). Adreça electrònica: jferrerga@uoc.edu.

(**) Professora de piano de l'Escola de Música i Conservatori Isaac Albèniz de Girona, té els títols superiors de Piano, de Música de Cambra i de Solfeig, Teoria de la Música i Acompanyament pel CSMMB, així com el DEA «La música i la seva didàctica» de la UB. També ha realitzat nombrosos concerts com a solista, com a membre de diferents formacions de cambra i, en particular, com a pianista de *lied*. Adreça electrònica: tania_parra1@yahoo.es.

aspecto fónico, los poemas pasaron a ser objeto de lectura silenciosa. Sin embargo, la poesía conservó la oralidad como un río subterráneo que salió a la superficie en el siglo xx con el advenimiento de los medios masivos de difusión: la radio, la televisión, el cine y el disco (Neyret, 2002).

Partint d'aquesta evolució que es pot interpretar com un naixement comú, una separació posterior i un nou retrobament, plantejarem en aquest article el tipus de relacions intertextuals que aquestes dues arts mantenen i la seva aplicació didàctica.

Haurem d'entendre el concepte d'intertextualitat en un sentit ampli, ja que aquesta noció, desenvolupada inicialment per Bajtin (1989), Kristeva (1978) i Genette (1982), es refereix, en un principi, a la relació entre un text i els precedents culturals que l'han influït en qualsevol aspecte. Segons aquests autors, un text seria sempre, en certa mesura, la reescriptura de textos precedents i això implica que la lectura s'enriqueix de tota una tradició, d'una sèrie d'expectatives i de referents externs al text en concret. De tota manera, per al nostre objectiu, ampliarem el concepte pel que fa a les manifestacions artístiques de què partim ja que no parlem únicament de relacions entre textos, sinó entre textos i música i es podria fer igualment amb les altres arts. Per això potser vindria recordar el concepte d'interdiscursivitat, que va encunyar Segre (1982) per denominar les relacions que qualsevol text estableix amb altres enunciats registrats en la cultura corresponent i engloba així la relació entre un text i una obra feta amb un altre llenguatge artístic.

Essent fidels a aquest sentit ampli del concepte d'intertextualitat, la tractarem en dues parts diferents: partirem d'una explicació general sobre els diversos graus d'interrelació entre poesia i música i les seves aplicacions didàctiques i després dedicarem un apartat específic a desenvolupar una experiència que permet treballar les intertextualitats entre l'expressió poètica i la musical, a partir del gènere del *lied*. En fer-ho, procurarem furnir una certa diversitat en el temps (romanticisme, impressionisme i noucentisme), i també en l'espai (Alemanya, França i Catalunya).

Començarem, doncs, per establir els diferents graus d'integració entre aquestes dues arts que ens donaran possibilitats prou diversificades d'aplicació didàctica.

Els diferents graus d'integració entre poesia i música i les seves possibilitats d'aplicació didàctica

En primer lloc, podem trobar-nos davant dues obres independents: un poema i una composició musical sense contacte directe entre elles en què l'execució es fa també per separat. Si volem endinsar-nos en el coneixement d'un moviment cultural, el fet de recórrer tant a les diferents manifestacions literàries com a les musicals, no pot sinó enriquir la nostra visió del fenomen. En aquest mateix monogràfic, l'article de Glòria Bordons i Albert Casals tracta aquest aspecte.

Una possibilitat d'explotació didàctica és, en aquest cas, bàsicament l'anàlisi, la recerca d'elements comuns (context cultural, tema, formes) que permetin posar de relleu les característiques d'un moviment cultural. Alguns exemples poden ser les obres d'Eduard Toldrà, com a representatives del noucentisme, les quals ens ajudaran a ressaltar els elements noucentistes de l'obra de Carner, posem per cas. O les composicions de Xavier Montsalvatge com a representatives de la música contemporània que poden facilitar una visió més aprofundida en l'estudi de poemes d'autors com, per exemple, Feliu Formosa.

En un segon cas, trobem ja un acostament més estret: seria l'execució conjunta de dues obres independents. Aquí el poema vindria acompanyat del que s'anomena música incidental. Tot i no ser tan habitual, també podem partir de la música i buscar un poema que s'hi adigui. En aquests exemples hi ha una complementació entre poesia i música, les quals comparteixen —tot i que no és una correspondència exacta— elements com ara el ritme o combinació de síl·labes tòniques i àtones, en poesia; o la mètrica o combinació de temps forts i febles, en música. I també la melodia, que depèn del dibuix que conforma l'alçada de les notes successives, en música; i de les cadències de l'entonació, en la lectura. Aquesta complementació d'elements en totes dues composicions reforça l'expressió d'una mateixa gamma de sensacions. Seria el mateix ús que es fa de la música en el cinema, on aquesta té bàsicament el paper de subratllar els elements emotius que es desprenen de l'acció. Un exemple clar és la utilització de música contemporània per a les pel·lícules de terror, en què s'aprofiten les dissonàncies i l'absència de melodia per ajudar a crear tensió.

Una possible aplicació a l'aula d'aquest tipus de relació entre poesia i música és la tria de poemes i composicions musicals que s'adiguin entre ells, per dur a terme la seva execució conjunta en un recital o un muntatge audiovisual. Aquí la selecció és del tot subjectiva. No és ni tan sols necessari que les obres triades pertanyin a un mateix període històric. Per posar un cas molt senzill, proposaríem llegir el «Poema de Nadal» de Josep M. de Sagarra amb música de fons de nades. I més quan, en un moment determinat, Sagarra dedica un dels cants del poema a la peça «El noi de la mare». També podem recórrer a l'escenificació de poemes o a la realització d'un programa de ràdio sobre textos d'un mateix autor o sobre un tema determinat, amb acompanyament de música de fons adient.

Continuant amb les propostes per a l'aula, si fem un pas més i passem de la simple execució (recitat i música de fons) a la creació, podem demanar als aprenents que posin música a les paraules o paraules a la música. Una experiència, en aquest cas fora del marc de l'ensenyament, que parteix d'aquesta idea, va ser la que van dur a terme alguns autors reconeguts amb l'obra *Música de paraules* —una iniciativa conjunta de la Institució de les Lletres Catalanes i l'Orquestra Simfònica del Vallès—, en què diversos escriptors van ser convidats a escriure un text tot explicant allò que les obres del programa del concert d'un determinat dia els evocaven. A part de ser repartit amb el programa de mà del concert, els textos es van recollir en forma de llibre (Subirana, 2005 i Subirana, 2007). Hem parlat de crear paraules a partir d'una música, però també es pot fer a la inversa: es pot proposar a un aprenent de composició de crear una partitura a partir d'un text. O, en uns nivells més bàsics, l'alumnat pot trobar motivador fer percussió o inventar una melodia per acompanyar un poema. Un tipus de manifestació artística molt de moda entre el jovent és el *beatboxing*, en què es fan ritmes amb la boca imitant diferents tipus de percussió: llegir un poema amb acompanyament de *beatboxing* els pot resultar motivador i pot ajudar a contrarestar la idea, encara bastant estesa, que la poesia és una manifestació artística molt allunyada de la realitat de la gent jove.

Un tercer nivell és el constituït per poemes que parlen de música, bé en general, o bé perquè esmenten autors, obres, conjunts instrumentals, estils, etc. En la literatura catalana contemporània són nombrosos els autors que han donat un lloc destacat a la música en la seva obra. Alguns perquè han estat, ells mateixos, músics de professió, com Isabel Oliva, professora de música, o Josep Maria Mestres Quadreny, compositor; o

bé perquè la música forma part dels seus referents culturals d'una manera especial, com en el cas de Maria Àngels Anglada, Rosa Leveroni, Màrius Torres i Narcís Comadira.

Per veure quin tipus d'activitats ens permeten de realitzar aquests poemes, podem fer un cop d'ull a les propostes didàctiques que acompanyen els textos referits a la música de l'itinerari «art» del web *Viu la poesia*. N'hi trobem dels tipus següents:

- Ampliar informació sobre els elements referits en el text (pot ser un instrument, un autor, un gènere...).
- Buscar la relació entre l'autor i la música (és el cas, per exemple, del que es demana de fer per al poema «Viatge i concert» de M.A. Anglada).
- Buscar la relació entre el text i el títol que fa referència a la música (proposta feta per al text «Fuga en fa», de Maria Fullana).
- Analitzar les evocacions sonores d'un poema i relacionar-les amb un tipus d'instrument, com en el cas del poema dedicat a Alexander Calder, escrit per J.M. Mestres Quadreny.
- Conèixer l'obra de músics-poetes tot buscant les similituds entre un i altre tipus d'obra.
- Buscar en un text concret quines reflexions es fan sobre la música, com es demana en alguna de les propostes didàctiques del poema «Sortilegi» d'Àlex Susanna, on trobem l'exercici de recollir el que el jo poètic diu sobre la funció de la música i de donar també l'opinió personal sobre el tema.

Un altre tipus de relació entre poesia i música rau en la transposició d'elements típics d'una de les arts cap a l'altra. Pot ser, doncs, la utilització, a l'hora d'escriure un poema —i l'observació, a l'hora d'analitzar el text—, de trucs característics de la composició musical. Narcís Comadira, un autor que conrea també la pintura, preconitza aquesta fusió entre les arts i explica, en el col·loqui dut a terme en el si de l'espai *Lletra* de la UOC, que:

També, a vegades, he fet servir «trucs» musicals en la composició d'un poema. Maneres de repetir el tema, d'entrar-lo, de fondre'l, són coses que he après en la música —o en el cinema, és clar—. Per exemple, el poema «Quarantena» és fet, no pas de manera estricta, usant la forma sonata. Altres vegades, he usat la forma del recitatiu introductor seguit de l'ària, però això sempre s'ha d'entendre de forma metafòrica, són particularitats del llenguatge musical usades en el llenguatge poètic. (Comadira, 2002)

Una altra forma, doncs, d'intertextualitat és utilitzar estructures típiques d'una de les arts en una altra. La història de les arts ha tingut en aquest recurs un element d'innovació important, i l'evolució de la cultura encara ha accelerat aquesta característica en els últims temps.

Relacionat amb aquest nivell, però fent el camí invers i sense traspasar la frontera de la creació, ja que ens quedem en l'àmbit de la interpretació, hi ha una pràctica que resulta engrescadora per a l'alumnat i útil per al treball de l'expressió oral, del sentit del ritme i de l'expressivitat: la lectura a diverses veus. S'entén per què és efectiu fer pràctiques amb la veu en el context de l'ensenyament si es tenen en compte les múltiples virtuts que deriven del so. Michel Chion, a la seva obra *El sonido. Música, cine, literatura* (Chion, 1999), posa de relleu la relació estreta que té el so amb el desenvolupament de

les persones. Fa l'anàlisi dels seus diferents constituents, un dels quals és el ritme, i ens indica, per exemple, que és un element imprescindible per al nostre benestar:

El ritmo es la dimensión transensorial básica, puesto que es una percepción prenatal, percibida especialmente por medio de variaciones de presión en torno a la pared corporal, cuyo ritmo [...] se deriva del doble ritmo del corazón del feto y del corazón de la madre. El ritmo está en todas partes; antaño, por ejemplo, por la noche, antes de la luz eléctrica, estaba presente en la luz palpitante de las candelas y las velas, una variación sensorial que hemos perdido y que debemos remplazar por otras. [...] El ser humano tiene la necesidad de un alimento sensorial consistente en variaciones con ritmo, entre las que la música es una de ellas. La ausencia de variaciones sensoriales en seguida resulta difícil de soportar. (Chion, 1999, p. 82)

En la lectura expressiva a diverses veus s'exploten aquestes possibilitats. Es tracta, en el fons, de fer servir la veu que recita (millor encara, les veus que reciten) com si fossin instruments que interpreten una partitura. Per aconseguir-ho farem servir:

- La variació en el volum (del xiuxiueig al crit), en el ritme (lentitud, rapidesa, pauses, marcatge més o menys emfàtic de les regularitats en la distribució del accents tòpics i àtons), en la freqüència (veu més greu, més aguda), etc. Vegeu, en aquest monogràfic, l'article de Dolors Font i Francina Torras sobre l'entonació.
- L'alternança de veus. Prendrem com a base la manera més simple de fer aquesta alternança, és a dir que, si hi ha dues veus, cadascuna llegeixi una part dels versos, però es poden afegir variacions i complicar les combinacions. Des de llegir algun vers a dues veus simultàniament, fins a aplicar-hi efectes com l'eco (repetició del final) o el cànon (un comença a llegir quan l'altre ja ha arribat a mig vers i acaben també de manera esglaonada). Les possibilitats són múltiples.
- Manipulació de la segmentació del text. Es poden pronunciar amb separacions, és a dir amb pauses intermèdies, tant les síl·labes, com els mots o els sintagmes. També, aportant una certa creativitat ja més enllà de l'expressivitat, es poden disposar els segments del text d'una manera diferent tot canviant-ne l'ordre, repetint-ne alguns, etc. Entrem així en la manipulació del text. És un tipus d'activitat, a cavall entre l'expressió oral i l'expressió musical, que fa molt amena i creativa una sessió de lectura de poemes.

D'altra banda, cal no oblidar el treball de la comunicació no verbal. Bordons i Casals —a l'article d'aquest mateix número sobre poesia, música i escola— fan un repàs prou detallat de tots els elements que intervenen en el recitat a partir de l'anàlisi del vídeo que hi ha al web *Viu la poesia*, on Enric Casasses recita el poema «He descobert l'amor...». Proposar, abans de començar la lectura a diverses veus que descrivíem més amunt, una activitat d'observació i d'anàlisi d'un poeta llegint el seu text o bé d'un rapsode recitant, ha d'ajudar l'alumnat a enriquir la seva interpretació i a afegir, al joc amb la veu, la intervenció del gest, la mirada i el moviment del cos.

Fins aquí hem anat veient diferents graus d'interrelació entre poesia i música. Arribem, finalment, al grau màxim de simbiosi, quan es dona una única obra que té tots dos elements: poesia i música. El trobem en composicions com són la cançó, l'òpera, l'oratori... Pot ser que l'obra hagi nascut d'un únic autor, o bé que l'autor de la música sigui un i el del text un altre. En aquest cas, text i melodia poden adaptar-se bé l'un a l'altre, però no sempre és així en tots els estils de música ni amb tots els textos. Per exemple, com diu Miquel Pujadó en la presentació del web *Música de poetes*:

Evidentment, no totes les musicacions i interpretacions existents tenen la mateixa qualitat. De vegades, el text i la música formen una unitat indestruïble (per exemple, quan Raimon musica Espriu o Ausiàs March); però massa sovint semblen existir en universos diferents. En alguns casos, a més, la comprensió del text es veu dificultada per una interpretació poc acurada, per la manca d'adequació entre pauses sintàctiques i pauses melòdiques, accents tòncics i accents musicals o per parèntesis instrumentals que trenquen la fluïdesa del discurs. També hem de tenir en compte que alguns poetes escriuen uns versos més fàcils de musicar (a causa de la regularitat mètrica i rítmica, de la rima, etc.) que no pas d'altres, especialment els qui utilitzen el vers lliure, els qui fan servir molt l'encavallament i els qui tenen poc sentit del ritme musical del vers: Josep Maria de Segarra dona la meitat de la feina feta (sovint sembla que els seus versos ja tinguin la música incorporada), però cal ser un Raimon per a enfrontar-se amb Salvador Espriu, i els versos de poetes com Gabriel Ferrater o Joan Margarit són un repte per a qualsevol compositor. (Pujadó, 2007).

El treball amb cançons a l'escola té una llarga tradició, però destacarem aquí les múltiples possibilitats que ofereix, d'una banda el fet de compondre la lletra a partir de la música en activitats com les que es descriuen a l'article d'Albert Casals sobre la glosa, i d'altra banda les que ofereix la composició de música des de la lletra, de la qual us parla l'article de Laia Viladot.

Finalment, tenim un exemple perfecte d'aquest últim nivell de simbiosi entre poesia i música, que converteix el resultat, tal i com diu Jaume Cabré, «en una obra d'art que no és ni música ni literatura, ni música més literatura, sinó un nou gènere artístic» (Cabré, 2004, p. 13). Aquest gènere és el *lied* que aquest mateix autor defineix com:

el gènere més essencialment literari, aquell on, de manera gloriosa, conjunyeixen l'expressió lírica de la poesia, i els elements que ja porta incorporats per la seva pròpia naturalesa, amb l'expressió poètica de la música concisa. Naturalment, veu i piano, entortolligats, són els protagonistes d'aquest miracle. (Cabré, 2004, p.13)

Tenint present que, fora de l'aula de música, no hi ha gaire tradició en pràctiques didàctiques que utilitzin la música clàssica i, en particular, el *lied*, proposem en el següent apartat d'aquest article, una experiència a partir de l'audició i l'anàlisi de tres *Lieder* de diferents compositors i períodes, amb l'objectiu d'il·lustrar com els diferents músics estableixen, a través d'aquest gènere, la relació simbiòtica entre les dues formes més íntimes d'expressió artística: la música i la poesia.

Una aproximació al 'lied' i a la cançó artística: Schubert, Ravel i Toldrà

L'objectiu fonamental d'aquesta experiència didàctica és oferir un seguit de pautes, tant literàries com musicals, per tal que l'alumnat descobreixi com alguns compositors, que han excel·lit en la creació d'aquest gènere, arriben a establir una íntima relació entre un text poètic i la música en la creació del *lied* o «cançó artística». Esperem que aquestes pautes d'anàlisi serveixin de guia al professorat per tal d'aconseguir que l'alumnat faci una escolta no només vivencial, sinó també analítica de la recepció musical del *lied*. Es tracta que els alumnes puguin copsar com el poeta i compositor planifiquen i elaboren els materials artístics.

A banda d'aquest objectiu, és obvi que, com anteriorment hem assenyalat, són moltes les possibilitats didàctiques que la utilització de la intertextualitat entre els textos poètics i la música ofereixen: il·lustrar diferents moviments artístics, períodes històrics i culturals, aprendre llengües, així com un treball de caràcter més introspectiu sobre l'expressió dels sentiments i de les emocions. Serà sempre el professorat qui, en funció de l'alumnat i de les necessitats educatives, decidirà la conveniència de potenciar les diferents possibilitats didàctiques d'aquesta experiència.

Hem escollit tres *lieder* de tres grans compositors que representen diferents èpoques i estils. Amb el *lied* «Gretchen am Spinnrade» (Margarida a la filosa) de Franz Schubert, amb text de Johann Wolfgang von Goethe, ens endinsarem en l'esperit impulsiu de l'amor i la passió característic de l'*Sturm und Drang*. Amb «Le Paon» (El Paó) de Maurice Ravel, amb text de Jules Renard, descobrirem en la *mélodie française* la subtilitat irònica que també amaga aquest gènere. Finalment, a través de «Canticel» d'Eduard Toldrà, amb text de Josep Carner, ens situarem al punt més àlgid que la «cançó artística», en el Noucentisme, assolí a Catalunya.

Considerem que el tipus d'alumnat més adequat per a dur a terme aquesta experiència didàctica és el de cursos superiors d'Educació Secundària, Batxillerat i, pel seu contingut musical, també resulta adequat per als estudiants del Grau Professional de Música.

Pel seu contingut interdisciplinari, la realització d'aquesta experiència pot resultar més enriquidora si col·laboren el professorat de música i el professorat de literatura. Cal treballar la comprensió del text, ja sigui abans o després d'escoltar per primer cop el *lied*, per realitzar, posteriorment, l'anàlisi i reflexió sobre el procés creatiu.

L'alumnat ha de disposar dels textos poètics en l'idioma original amb la corresponent traducció, la discografia citada a la bibliografia o bé la connexió a Internet per tal de poder accedir a les gravacions i, si és possible, disposar també de les partitures. És molt important aprofitar les possibilitats que ens ofereixen les noves tecnologies perquè els alumnes descobreixin que aquests continguts també ocupen, en tant que manifestació artística, un lloc important a Internet.

«Gretchen am Spinnrade» D.118 de Franz Schubert Text: Poema extret de *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe

Gretchen am Spinnrade

Meine Ruh ist hin,
mein Herz ist schwer,
ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hah,
ist mir das Grab,
die ganze Welt
ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
ist mir verrückt,
mein armer Sinn
ist mir zerstückt.

Nach ihm nur schau ich
zum Fenster hinaus,
nach ihm nur geh ich
aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
sein' edle Gestalt,
seines Mundes Lächeln,
seiner Augen Gewalt,
und seiner Rede

Margarida a la filosa

M'ha abandonat la calma,
em sento el cor feixuc;
mai més no la retrobaré,
mai més de la vida.

Allà on no el tinc,
trobo la tomba,
i el món sencer
se'm torna verí.

El meu pobre cap
s'ha tornat foll;
el meu pobre enteniment
s'ha trencat en bocins.

És només per ell que miro
per la finestra;
és només per ell que surto
de casa.

El seu caminar ferm,
la seva noble figura,
el somriure dels seus llavis,
la força dels seus ulls,
i el fluir màgic

Zauberfluss,
sein Händedruck,
und ach, sein Kuss.

Mein Busen drängt
sich nach ihm hin.
Ach, dürf ich fassen
und halten ihn,

und Küssen ihn,
so wie ich wollt,
an seinen Küssen
vergehen sollt!

del seu parlar,
la pressió de la seva mà,
i, ah, el seu bes.

El cor m'empeny
cap a ell.
Ah! Si pogués atrapar-lo
i retenir-lo,

i besar-lo
com voldria,
dels seus besos
moriria!

Traducció: Dolors Montes

Sempre s'ha dit que Franz Schubert (1797-1828) posseïa el do suprem de compondre les més belles melodies a través de les quals era capaç de transmetre la gamma més variada de sentiments i d'estats d'ànim d'una manera directa i colpidora. Segons afirma Dietrich Fischer-Dieskau en el seu llibre *Los Lieder de Schubert*: «Un *lied* de Schubert encierra en sí mismo la esencia de todo el dramatismo y la profundidad de sentimientos de una experiencia cósmica del mundo.» (Fischer-Dieskau 1996, p. 28)

Les més de 600 cançons que ens ha deixat són una mostra de la seva voluntat i podríem dir necessitat (Schubert va arribar a compondre fins a vuit cançons diàries) de convertir l'expressió poètica en música.

El *lied* que ens ocupa, «Gretchen am Spinnrade», compost el 1814 quan Schubert tenia només disset anys, és considerat el punt d'inflexió a partir del qual la «cançó artística» assolirà el màxim grau de simbiosi entre ambdues arts, pel tractament estructural, vocal i d'innovació en el seu acompanyament.

Anàlisi literària

El poema «Margarida a la filosa» està extret íntegrament de la primera part del *Faust*, l'obra més important de Goethe i del romanticisme alemany, així com una de les obres més transcendents de la cultura occidental. El *Faust* ens mostra la tragèdia de l'home científic que, immers en la ciència i totalment isolat, acaba cedint a l'impuls dels instints i es deixa portar irreflexivament per les seves passions sota el guiatge de Mefistòfeles, el Diable. L'obra és, doncs, una anàlisi introspectiva de la complexitat i variabilitat de la personalitat humana, temàtica recurrent en l'esperit del romanticisme alemany.

Per tal de copsar el caràcter irrefrenable de la passió amorosa que aquests versos expressen, cal localitzar el poema en el context de l'argument del *Faust*. La protagonista, Margarida, és una adolescent innocent i ingènua, que ha estat captivada i seduïda per Faust amb l'ajut de la màgia mefistofèlica. Un cop conquerida, i trobant-se embassada, és abandonada per Faust. El protagonista assassina el germà de Margarida, amb qui Faust s'ha enfrontat per haver-li recriminat la deshonra de la seva germana. Margarida, embogida, mata el seu fill il·legítim i, empresonada, és condemnada a mort. Faust, assabentat del destí de Margarida, es compadeix i intentarà salvar-la. Margarida, totalment trastornada, es nega a escapar i acaba sent executada. És interessant recordar que per a la creació del personatge de Margarida, Goethe s'inspirà en un cas històric. El

1772, any en el qual Goethe comença a redactar el *Faust*, a Frankfurt, Margaretha Brandt fou executada perquè assassinà un fill il·legítim.

Amb un major coneixement de la personalitat de la protagonista del poema, ens endinsarem en la seva anàlisi. Igual que en el cas de *Tristany i Isolda*, el text expressa el tema de l'amor autodestructiu («dels seus besos moriria!»), a partir de la confessió íntima, amb un veritable esclat impulsiu i passional —tan característic de l'*Sturm und Drang*— del sentiment amorós de Margarida.

Així, mentre fila, Margarida ens confessa, a la primera part del poema (quatre primeres estrofes), el seu estat anímic: enfollida i amb l'enteniment trencat en bocins el seu jo s'ha destruït perquè ja només existeix l'altre, l'únic per al qual viu («és només per ell que surto de casa»). Cal remarcar, en aquesta primera part, com el desesper de Margarida davant l'absència de l'amant s'expressa metafòricament: si l'amant no hi és, el món és un «verí» i el lloc on troba la «tomba».

En la segona part del poema (estrofes 5 i 6), per mitjà d'una enumeració de sintagmes nominals, Margarida ens descriu la bellesa que caracteritza els sentits del seu amant: el seu caminar ferm, el somriure, la mirada, la veu, el seu tacte; descripció que assoleix el seu punt culminant amb l'evocació del bes: «I, ah, el seu bes».

L'última part del poema reprèn l'estil narratiu i, de nou, la protagonista esclata de desig tot reafirmant el caràcter irrefrenable i autodestructiu del seu amor: «dels seus besos moriria».

Tractament musical

En primer lloc, és interessant veure el tractament formal que fa Schubert del poema de Goethe ja que, en intercalar la repetició de la primera estrofa del poema entre la tercera i la quarta, entre la sisena i la setena i, en incloure els dos primers versos d'aquesta primera estrofa al final, a mode de conclusió, converteix el poema en un rondó de forma ABACADA. La repetició de la primera estrofa no només té una finalitat formal, sinó que també serveix al compositor per transmetre l'estat d'angoixa i obsessió en el qual es troba sotmesa Margarida, la protagonista.

El tractament melòdic de l'obra s'organitza mitjançant dos processos ascendents de creixement que ens condueixen als dos punts culminants del *lied*. El primer coincideix amb el moment en el qual la jove Margarida sospira pel bes del seu estimat i, el segon, el trobem just abans del final quan la protagonista ens confessa que moriria d'amor.

En aquest *lied*, la línia melòdica recau íntegrament en la figura de la cantant i impressiona el fet que sorgeixi de l'acompanyament pianístic que, en assimilar el moviment de la filosa amb la qual treballa Margarida, reflecteix el seu estat anímic, transporta la protagonista i li dona peu a l'expressió dels seus sentiments.

Si posem atenció a l'acompanyament pianístic, veurem que manté pràcticament al llarg de tota l'obra la mateixa figuració. Tal i com podem distingir clarament (Figura 1) en la mà dreta (escrita al pentagrama superior de l'acompanyament), el moviment circular de la filosa a través de la línia ondulant de semicorxeres esdevé metàfora del cercle viciós en el qual Margarida ha quedat atrapada en sucumbir a les temptacions de Mefistòfeles. Aquesta línia la trobem recolzada pels baixos de la mà esquerra del piano (pentagrama inferior), generadors del moviment de la filosa en associar-los amb el

pedal de la màquina de filar. En la línia entretallada de corxeres, que trobem entre els baixos i la línia ondulant de semicorxeres, podem sentir els batecs del cor agitat de la protagonista que, com ella mateixa repeteix, mai més no retrobarà la calma.

Figura 1

*Nicht zu geschwind. ♩ = 72.

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte. *sempre pp staccato*

Re menor és la tonalitat escollida per Schubert per reflectir l'estat d'ànim de Margarida però, a través de la modulació a la tonalitat de Fa Major que coincideix amb la cinquena estrofa del poema on la jove enalteix les virtuts de Faust, el compositor canvia el color harmònic, mitjançant el qual ofereix un punt de llum a la peça enmig de la desesperació. En aquesta estrofa i la següent, podem observar que l'angoixa produïda per la línia entretallada de corxeres, associada als batecs del cor, desapareix tot permetent que Margarida, emocionada (gran *crescendo* i *accelerando*), culmini l'obra amb el record del bes (Figura 2).

Figura 2

und ach, sein Kuss!

f *f* *f* *pp*

Podem comprovar que, en el punt culminant de la peça, l'acompanyament del piano s'atura ja que la protagonista s'ha distret pensant en el seu estimat i ha deixat de filar. Desconcertada, no serà fins al tercer intent que aconseguirà tornar a posar en funcionament la filosa i precipita els esdeveniments, a mode de premonició, cap a la bogeria i la seva perdició.

«Le Paon», *Histoires naturelles*, de Maurice Ravel
Text extret de *Les histoires naturels* de Jules Renard

Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui.
 Ce devait être pour hier.
 En habit de gala, il était prêt.
 Il n'attendait que sa fiancée.
 Elle n'est pas venue.
 Elle ne peut tarder.

Glorieux, il se promène
 avec une allure de prince indien
 et porte sur lui les riches présents d'usage
 L'amour avive l'éclat de ses couleurs
 et son aigrette tremble comme une lyre.

La fiancée n'arrive pas.

Il monte au haut du toit
 et regarde du côté du soleil.

Il jette son cri diabolique:
 Léon! Léon!

C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée.
 Il ne voit rien venir et personne ne répond.
 Les volailles habituées
 ne lèvent même point la tête.
 Elles sont lasses de l'admirer.
 Il redescend dans la cour,
 si sûr d'être beau
 qu'il est incapable de rancune.

Son mariage sera pour demain

Et, ne sachant que faire
 du reste de la journée,
 il se dirige vers le perron.
 Il gravit les marches,
 comme des marches de temple,
 d'un pas officiel.

Il relève sa robe à queue toute lourde
 des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.

Il répète encore une fois la cérémonie.

El Paó

Segurament es casarà avui.
 Ja havia de ser ahir.
 Vestit de gala, prou que estava a punt ell.
 Faltava la núvia, només.
 No ha comparegut.
 No pot trigar.

Gloriós, es passeja
 amb aires de príncep indi
 i porta a sobre els rics presents de costum.
 L'amor aviva l'esclat dels seus colors
 i el plomall li tremola com una lira.

La núvia no arriba.

S'enfila a dalt de la teulada
 i mira cap a la part del sol.

Llança el seu crit diabòlic:
 "Léon! Léon!"

Així sol anomenar la promesa.
 No veu venir res; no respon ningú.
 L'aviram ja habituat
 ni alça el cap.
 Tothom està cansat d'admirar-lo.
 El nuvi se'n torna a baix al pati,
 tan cregut de ser bell
 que és incapaç de tenir rancúnia.

Serà demà, el casament.

I, no sabent com passar
 la resta del dia,
 es dirigeix a l'escalinata.
 Puja els graons,
 com si fossin graons de temple,
 amb un pas oficial.

Aixeca el ròssec del mantell tot feixuc
 dels ulls que hi han quedat presos.

Assaja encara un altre cop la cerimònia.

Traducció: Costa/Woith

Contrastant amb el caràcter més íntim del lied anterior, el conjunt de les *Histoires naturelles* de Maurice Ravel sobre els retrats d'animals de Jules Renard mostra un tractament subtil i irònic que, en la seva estrena l'any 1907 a la sala Érard de París, sobtà el públic.

Els vuitanta-quatre retrats d'animals que configuren les *Histoires naturelles* de Jules Renard publicades l'any 1896 i il·lustrades per Toulouse-Lautrec, s'allunyen del caràcter típic de les faules —recurs didàctic per inculcar principis morals—, en personificar els animals tot elevant-los a la categoria d'arquetips. Les bèsties esdevenen protagonistes

absoluts d'aquestes històries que es mouen entre el realisme, l'hiperrealisme i la fantasia irònica¹.

Maurice Ravel (1875-1937), un dels grans compositors de l'impressionisme francès, atret pel llenguatge clar i directe, però a la vegada profundament poètic, escollí cinc personatges d'aquestes *Histoires naturelles* per al seu cicle de cançons: el paó, el grill, el cigne, el Martí pescador i la pintada.

Anàlisi literària

El poema és un retrat irònic del caràcter orgullós del paó. A través de la descripció de les accions, gestos, vestimenta i crits d'aquest animal, Renard ens evidencia còmicament els trets característics d'una personalitat totalment egocèntrica i indiferent a tot allò que l'envolta: el desplegament ostentós del cerimonial diari del paó («En habit de gala», «se promène avec une allure de prince indien», «porte sur lui les riches présents d'usage») a l'espera d'un casament que no arriba: «Il n'attendait que sa fiancée», «La fiancée n'arrive pas»... i com, davant l'exhibició «parafernàlica» d'aquest paó, els altres animals l'observen, ja farts de tanta ostentació, amb una total indiferència.

Com a text descriptiu, cal destacar-ne l'ús de l'adjectivació: «glorieux», «cri diabolique», «si sûr», «pas officiel» i de les comparacions: «son aigrette tremble comme une lyre», «Il gravit les marches com des marches de temple, d'un pas officiel». Renard aconsegueix, amb la descripció dels gestos, veu i accions d'aquest majestuós paó, una mostra poètica de l'orgull com a tret neuròtic.

Tractament Musical

Ravel va concebre aquest conjunt de cançons com un estudi de la declamació, en realitzar un tractament melòdic sobre les inflexions de la llengua francesa. Concretament en «El Paó» trobem frases de caràcter líric: «Glorieux, il se promène avec...» (Figura 3), que contrasten amb d'altres d'estil més declamat o parlat, tot i que han de ser també cantades, com: «Elle ne peut tarder» o «La fiancée n'arrive pas» (Figures 4 i 5).

Figura 3



(1) Tal com expliquen Brotons Bernal, M. C. i Grijalba Castañós, C. (1998), en una anàlisi molt detallada de les relacions escriptor i compositor, a «Una obra, dos enfocques: *Histoires naturelles* de J. Renard y M. Ravel».

Figura 4



Figura 5



El cantant esdevé el narrador de la història que l'acompanyament pianístic suggereix. A través del piano podem copsar l'ambient on transcorre l'escena que es descriu, així com, mitjançant l'ús dels ritmes puntejats, el característic moviment de l'animal.

La cançó comença amb una llarga introducció del piano que Ravel ens indica que s'ha d'interpretar «sans hâte et noblement», de manera que el cantant pot visualitzar, a través del *crescendo* i del *diminuendo*, com s'acosta i passa de llarg el paó en tota la seva majestuosa pompositat (Figura 6).

Figura 6



És de la imaginació del cantant que, en observar l'escena, sorgeixen els comentaris irònics i poètics sobre el comportament de l'animal i, és només en el punt culminant de la cançó —en el *ff* del crit diabòlic del paó adreçat a la seva promesa «Léon! Léon!»—, quan el cantant imita el protagonista del poema.

L'escena final, precedida per un *diminuendo* del piano, sorprèn el narrador que, asorat, no pot apartar els ulls de la bella imatge d'un paó desplegant la seva cua, que els *glissandi* del piano ens fan sentir en la nostra pròpia imaginació (Figura 7).

Figura 7

The image shows a musical score for the song 'Canticel'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has lyrics in French: 'Il re..lè..ve sa robe à queue toute lourde des'. The piano accompaniment features a prominent glissando effect in the right hand, marked with 'glissando' and a slur. Dynamic markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'mf' (mezzo-forte). The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

«Canticel», d'Eduard Toldrà
Text de Josep Carner

Per una vela en el mar blau
 daria un ceptre;
 per una vela en el mar blau,
 ceptre i palau.
 Per l'ala lleu d'una virtut
 mon goig daria,
 i el tros que em resta, mig romput,
 de joventut.
 Per una flor de romaní
 l'amor daria;
 per una flor de romaní
 l'amor doní.

Tant Josep Carner, autor dels versos, com el compositor Eduard Toldrà, pertanyen a la generació noucentista i, ambdós, en foren els artistes més representatius i paradigmàtics.

En la cançó «Canticel» l'alumnat pot comprovar com el compositor —coetani del poeta i amb qui mantingué una relació molt especial— realitzà un treball també molt creatiu: tradueix en música els valors de lluminositat, concisió vigorosa, ordre, mesura, serenitat i mediterraneisme, tan característics de la poètica de Josep Carner i, en general, de l'estètica noucentista.

És de remarcar, tal com indica Laura Gené a l'article «El context de la música culta en el Noucentisme» (Gené, 2010), com el *lied* català d'aquesta època establí una relació molt íntima amb la poesia catalana del moment, i convertí així aquest gènere en l'escenari ideal per a l'experimentació, associada a un so català identitari. I, en aquest context, fou Toldrà qui conduí el *lied* català al punt més àlgid de la seva manifestació.

Anàlisi literària

Malgrat la brevetat i senzillesa d'aquests versos, el seu autor ha realitzat tota una tasca de síntesi creativa ja que «Canticel», tal i com explica Cèsar Calmell, «és la labor conscient d'estilització d'un material poètic i unes intencionalitats totalment personals molt en la línia de les preocupacions noucentistes: la saludable i diàfana afirmació del real» (Calmell, 1991, p. 166).

El poema «Canticel» manifesta, així, la preferència del poeta per la senzillesa i serenor d'una vida plàcida i en harmonia amb la natura, simbolitzada per la imatge acolorida de blau que ens suggereixen els versos «Per una vela en el mar blau» i «Per una flor de romaní». I aquesta realitat concreta, plàcida i harmònica, a la qual el poeta aspira, és un dels ideals de la cultura mediterrània i, alhora, un tema consubstancial a l'estètica noucentista.

Les tres estrofes del poema desenvolupen aquest contingut, tot remarcant-ne el seu valor per mitjà de la metonímia «vela en el mar blau» (símbol d'una vida plàcida, bressolada pel mar), que es contraposa al «ceptre i palau» (símbols del poder i de la riquesa urbana), així com per mitjà també de la hipèrbol: el poeta està disposat a donar-ho tot, goig, joventut («tros mig romput») i amor, per tal de recuperar la tranquil·litat i la serenor.

Pel que fa a l'estructura mètrica, les tres estrofes presenten la mateixa forma: quatre versos que alternen els senars de vuit síl·labes amb els parells de quatre. També tenen la mateixa rima: a b a a. Cadascuna de les estrofes s'inicia amb la repetició de la mateixa estructura sintàctica (sintagma preposicional): «Per una vela», «Per l'ala lleu», «Per una flor». Anàfora, doncs, que es repeteix en el tercer vers de la primera i tercera estrofes, tot reforçant el sentit del poema.

Tractament musical

És a través del ritme suau a mode de barcarola, que ens suggereix el bressolar d'una barca, com Toldrà acaba de pintar de blau la imatge mediterrània que evoca aquest poema de Carner.

De la preocupació per la mètrica, i del seu magistral trasllat en l'agògica musical, se'n deriva la naturalitat i espontaneïtat en l'expressió. Aquesta naturalitat és una de les característiques fonamentals que trobem ja des d'un principi en l'obra vocal del compositor que, amb la voluntat d'elevat el *lied* català a categoria europea, va cultivar aquest gènere al llarg de tota la seva vida i ens deixà un llegat de més de setanta-cinc cançons.

El tractament mètric del poema es correspon musicalment amb l'elecció de la forma ABA, l'alternança del compàs 12/8 (versos senars) amb el de 6/8 (versos parells) i en la utilització del ritme ternari de corxera i negra corresponent a la seqüència iàmbrica (compàs 2 figura 8).

Així, com podem observar a la figura 8, dos compassos en 12/8 —el primer dels quals Toldrà sempre destina a l'acompanyament pianístic i que dóna peu, en el segon compàs, al naixement de la melodia— s'alternen amb un compàs en 6/8 que, en contenir el verb i reflectir la part d'acció del poema, funciona com a element activador.

Figura 8

Molt moderat (♩. = 48)

VEU *p*
Per u - na ve-la en el mar blau da-ri - a un

PIANO *pp*
ped.

cep-tre; — per u - na ve-la en el mar blau cep-tre pa-

Aquesta estructura es veu modificada en el compàs 10 (primer compàs de la Figura 9), corresponent a la part B de la peça, on el vers «i el tros que em resta, mig romput, de joventut» no permet aturar la melodia que arriba al seu punt culminant al compàs 11 (segon compàs Figura 9). D'aquesta manera, deixa de ser necessari el canvi mètric a 6/8 en el compàs següent, que ens conduirà a la reexposició del tema; però, aquest cop, sota la llum que proporciona el mode major.

Figura 9

mf
rí - a, — i el tros que em res - ta, mig romput, de jo - ven -

PIANO *mica*
f

tut. — Per u - na flor de ro - ma -

p *molt tendre*
tranquil
pp

Si posem atenció a la línia melòdica del cant, podem observar que totes les frases dibuixen una suau corba ascendent i descendent com si fossin onades. Aquest element

troba el seu contrapunt en la línia melòdica en octaves de l'acompanyament que, en moure's per graus conjunts i a un ritme més lent, esdevé un punt d'estabilitat en la peça, com ho podria ser per a un navegant la línia de l'horitzó.

Finalment no podem menys que sorprendre'ns quan, en el darrer vers, el poeta confessa que la condicionalitat dels desitjos tot just expressats no són simples figuracions: «l'amor doní» (Figura 10). Afirmació que potser ens desvetlla el misteri dels versos que clouen la segona estrofa «el tros que em resta, mig romput, de joventut». En el moment de la confessió podem observar com s'atura el moviment de l'acompanyament que, mitjançant acords d'harmonies suggerents i misterioses, amb el canvi mètric a 3/4 i amb la indicació de *diminuendo i calmat*, s'ofereix al cantant la pausa o moment de reflexió necessària que el transporta al seu passat.

Figura 10

The musical score for Figure 10 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "per u - na flor de ro - ma ni l'a - mor do - ni." The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *calmat*, and *a temps*. There is a change in meter to 3/4 and a *Ped.* marking. The score ends with an asterisk (*).

Conclusions

Hem vist com les connexions que existeixen entre poesia i música permeten tot un joc d'intertextualitats que, degudament tractades a l'aula, obren una gamma molt àmplia de possibilitats enriquidores per a l'alumnat.

Pensem i reivindiquem que aquest tipus d'experiències haurien d'esdevenir una pràctica més freqüent en els centres d'ensenyament secundari ja que per a l'alumnat pot ser aquesta la darrera oportunitat, en l'etapa formativa, d'entrar en contacte amb aquesta part del patrimoni de la cultura universal.

En el fons, un element bàsic que acosta poesia i música és la seva utilitat per al desenvolupament de l'individu en la mesura que totes dues arts per separat, però encara més treballades conjuntament, fomenten l'ampliació d'horitzons culturals, l'emotivitat, la capacitat d'abstracció, la valoració de l'ambigüitat com una manera d'arribar a una percepció vivencial que vagi més enllà del coneixement objectiu, la reivindicació del subjecte i de la seva creativitat, enfront de la despersonalització i de la massificació. Es pot dir que permeten, com totes les formes d'art, compartir les inquietuds humanes amb tots els beneficis que aquest fet comporta, tant a nivell personal com col·lectiu.

Referències

- Bajtin, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Bernac, P. (2005) *The interpretation of French Song*. Londres, Ed. Kahn & Averill.
- Brotons Bernal, M. C.; Grijalba Castaños, C. (1998) «Una obra, dos enfoques: *Histoires naturelles* de J. Renard y M. Ravel». *vii Coloquio APFUE*. Càdiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad., v. II, 1999. Disponible a: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6689> [accés: 09.03.2012].
- Cabré, J. (2004) «La relació entre música i literatura. El lied». *Actes de les V Jornades de Música*, ICE, UB. Disponible a: <http://161.116.7.34/musica/actes04.pdf>, 2005. [accés: 09.03.2012].
- Calmell, C. (1991) *Eduard Toldrà, compositor*. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art (tesi doctoral).
- Cantizano Márquez, B. (2005) «Poesía y música, relaciones cómplices». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible a <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> [accés: 09.03.2012].
- Chion, M. (1999) *El sonido, música, cine, literatura...*. Barcelona, Paidós.
- Comadira, N. (2002) «Un col·loqui en línia amb Narcís Comadira». UOC. Lletres.2002. Disponible a: <http://www.uoc.edu/lletra/articulos/comadira1102.html> [accés: 09.03.2012].
- Fischer-Dieskau, D. (1996) *Los Lieder de Schubert*. Madrid, Alianza Editorial.
- Gené, L. (2010) «El context de la música culta en el Noucentisme». *Sonograma. Revista de pensament musical*. Barcelona, núm. 007, abril de 2010. Disponible a: http://www.sonograma.org/num_07/laura-gene-musica-culta-al-noucentisme.htm [accés: 15.12.2011].
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica*. Barcelona, Fundamentos.
- Neyret, J. P. (2002) «Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM, núm. 20. Disponible a: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html> [accés: 09.03.2012].
- Parsons, J. (2004) *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press.
- Pujadó, M. (2007) «Poesia i cançó» Web *Música de poetes*. Documentació disponible a: http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/docs/poesia_i_canco.pdf [accés : 26.12.2011].
- Segre C. (1982) «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», a Girolamo, C. i Paccagnella, I. *La paravola ritrovata*. Palerm, Sallerio [citat a A. Marchese i J. Forradellas (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel].
- Subirana, J. (dir.) (2005) *Música de paraules 2001-2004*. Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes i Orquestra Simfònica del Vallès.
- (dir.) (2007), *Música de paraules 2004- 2005*. Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes i Orquestra Simfònica del Vallès.

Discografia

Ravel, M. «Le Paon». *Histoires Naturelles*.

Gerard Souzay, baríton; Jacqueline Bonneau, piano, a *Mémoires Françaises pour bariton*. CD RRC 1236-2006, AAD, 1950-4.

Schubert, F. «Gretchen am Spinnrade»

a) Barbara Hendricks, soprano; Radu Lupu, piano, a *Schubert Lieder*. CD 1999 EMI Music France.

b) Barbara Bonney, soprano; Geoffrey Parsons, piano, a *Schubert Lieder*. CD 1994 Teldec Classics International GMBH, Hamburg, Germany.

Toldrà, E. «Canticel»

a) Montserrat Caballé, soprano; Rosa Sabaté, piano, a *Montserrat Caballé a la Unesco*. CD PDI 80.0455- 1991.

b) Carmen Bustamante, soprano; Manuel Garcia-Morante, piano, a *Cançons d'Eduard Toldrà*. CD Audio-Visuals de Sarrià 25.1516-1992.

c) Maria Lluïsa Muntada, soprano; Josep Surinyac, piano, a *Toldrà. Cançons*. CD La mà de guido, 1999 LMG 2033.

Poesía y música: intertextualidades

Resumen: Poesía y música ya desde sus orígenes han estado estrechamente relacionadas. Este artículo explora los diferentes niveles de intertextualidad y su aplicación didáctica. Después de exponer las diversas maneras de hacer dialogar poesía y música en el aula, en una gradación de tipos de prácticas que va desde la simple utilización de un poema y una composición para ilustrar una corriente artística, hasta la lectura de un poema como si fuera una partitura, el trabajo se centra especialmente en el máximo exponente de simbiosis de estas dos manifestaciones artísticas: el *lied* en la tradición clásica europea.

Palabras clave: poesía, música, intertextualidad, didáctica de la literatura, *lied*

Poésie et musique : intertextualités

Résumé : La poésie et la musique, dès leurs origines, ont eu des liens très étroits. Cet article étudie leurs différents niveaux d'intertextualité et leur application didactique. Après une exploration sur les possibilités de dialogue entre la poésie et la musique en classe, en suivant une gradation des différents types de pratiques qui vont de la simple utilisation d'un poème et d'une composition musicale pour illustrer un mouvement culturel, jusqu'à la lecture d'un poème comme si c'était une partition, les auteurs centrent leur étude spécialement sur le plus haut degré de symbiose de ces deux manifestations artistiques: le *lied* dans la tradition classique européenne.

Mots-clés : poésie, musique, intertextualité, didactique de la littérature, *lied*

Poetry and music: intertextualities

Abstract: Poetry and music, since their origins, have been closely related. This article explores their different ways of intertextuality and their didactic use. After stating various ways of bringing together poetry and music in the classroom, in a gradation that goes from the plain use of a poem and a composition to illustrate an artistic movement, to reading a poem as if it was sheet music, the essay focuses on the highest level of symbiosis of these two artistic expressions: *lied* in the classical European tradition.

Keywords: poetry, music, intertextuality, teaching literature, *lied*