

Poesia, ritme i entonació

Dolors Font-Rotchés*
Francina Torras**

Resum

En aquest article, presentem un estudi experimental per descriure quins són els aspectes fònics més rellevants que afavoreixen la qualitat de la recitació d'un poema. Ens hem basat en la lectura de cinc poemes, recitats pels mateixos autors (Maria Cabrera, Enric Casasses, Meritxell Cucurella-Jorba, Pau Riba i Joana Raspall), amb interpretacions ben característiques i singulars. L'estudi consisteix a analitzar, en una aplicació d'anàlisi i síntesi de veu, els trets entonatius bàsics, el tipus de ritme, la posició i la llargària de les pauses, i els canvis d'intensitat i de velocitat. Els resultats que n'hem obtingut ens ofereixen eines objectives que ens poden ajudar a millorar la pràctica de la lectura i la recitació de poemes en català en els diversos nivells educatius.

Paraules clau

poesia, ritme, entonació, pauses, pautes per a la recitació

Recepció de l'original: 3 de març de 2012

Acceptació de l'article: 15 de juny de 2012

Introducció

Recitar un poema consisteix a llegir-lo o dir-lo de memòria en veu alta. Ara bé, aquesta recitació pot resultar agradable a l'oïda, transmetre'ns sentiments i sensacions que ens l'acosten, que ens donen les claus per entendre'l, motivar-nos a escoltar-ne més i, fins i tot, a fer-ne pràctiques o, ben al contrari, pot deixar-nos un concepte negatiu que serà difícil de superar en noves oportunitats d'escoltar poesia.

Entenem que quan un poema està ben recitat és perquè la persona que ho ha aconseguit, no solament ha entès el que volia dir el poeta, sinó que també ha estat capaç d'utilitzar i de combinar d'una manera adequada totes les possibilitats fòniques i tots els matisos que ofereix la seva veu per expressar i transmetre el seu significat a un o més interlocutors. Cal dir que aspectes com la postura i l'expressió de la mirada, el moviment de les mans o del mateix cos tenen també un paper rellevant a l'hora de fer-ne una valoració positiva.

Nosaltres, però, en aquest article, volem descriure, a partir d'una investigació prèvia, quins són els aspectes fònics més rellevants que afavoreixen la qualitat de la recitació d'un poema. Sovint s'ha dit que l'entonació, el ritme i les pauses són elements fonamentals, tot i així, no ens oblidarem pas d'altres de més bàsics, com els canvis de volum i de velocitat.

(*) Professora Titular d'Universitat del Departament de Filologia Catalana a la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona. És investigadora del grup de recerca consolidat Entonació i Parla (2009 SGR00233) i membre del projecte *Análisis melódico del habla* (FFI2009-13214-C02-01) del MICIN. Adreça electrònica: dolorsfont@ub.edu

(**) Professora Titular d'Escola Universitària del Departament de Filologia Catalana a la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona. És investigadora del grup de recerca consolidat Entonació i Parla (2009 SGR00233) i membre del projecte *Análisis melódico del habla* (FFI2009-13214-C02-01) del MICIN. Adreça electrònica: ftorras@ub.edu

Creiem que no hi ha una sola manera de recitar un poema. Ara bé, les diferents versions que se'n facin, igual com passa amb la interpretació de les cançons, de les obres de teatre, dels contes, del cinema, entre d'altres, agradaran més o menys segons la connexió que s'hagi estat capaç d'establir amb qui escolta, la qual s'aconsegueix a partir d'una tria i d'una combinació adequada dels trets fònics de què es disposa.

El que presentem aquí és un estudi experimental a partir de l'anàlisi de la lectura de cinc poemes, feta pels mateixos autors, amb interpretacions ben característiques i particulars i, alhora, amb una modulació de la veu que les singularitza. Es tracta dels poemes: *La bicicleta*, de Joana Raspall, *Metro*, de Pau Riba, *Rastre breu*, de Meritxell Cucurella-Jorba, *He descobert l'amor*, d'Enric Casasses i *No va passar res*, de Maria Cabrera. L'estudi consisteix a analitzar, en una aplicació d'anàlisi i síntesi de veu, les característiques entonatives bàsiques, el tipus de ritme, la posició i la llargària de les pauses, i els canvis d'intensitat i de velocitat, uns aspectes fònics que descriurem en els apartats següents amb la finalitat que serveixin d'eines objectives que ajudin a millorar la pràctica de la lectura de poemes en català a estudiants de diferents nivells.

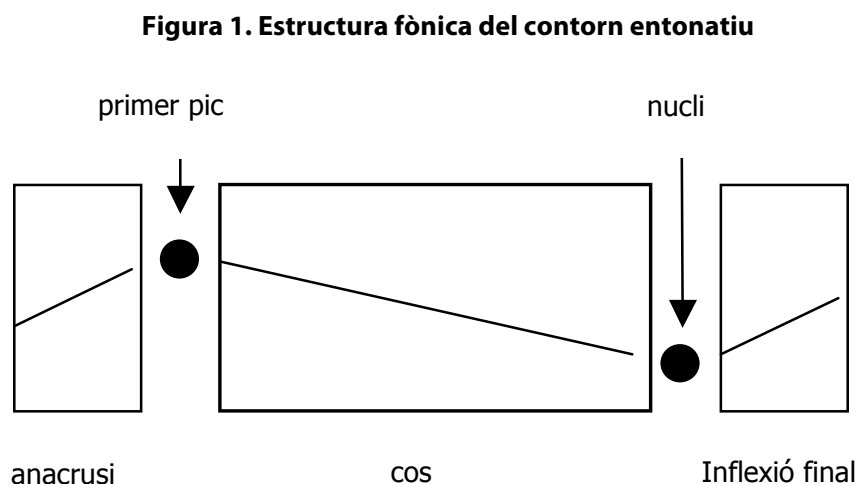
El marc teòric i la metodologia

Per dur a terme aquest estudi, ens hem basat en la proposta que F.J. Cantero exposa a *Teoria y análisis de la entonación* (2002), on ofereix un marc teòric i un mètode d'anàlisi per tractar de manera objectiva i amb instruments els fenòmens de la parla. Ara, però, nosaltres, l'aplicarem a un altre registre més formal: el de la recitació de poemes.

Segons Cantero, i sota el concepte de jerarquia fònica, els sons no se succeeixen indistintament, sinó que s'organitzen en blocs, que s'anomenen *paraules fòniques* o *grups rítmics*, cadascun dels quals està constituït per un conjunt de sons agrupats al voltant d'un accent d'una paraula i els elements àtons contigus (per exemple, *de la bicicleta*). Ara bé, la jerarquia no s'aplica només en aquest nivell, ja que dels diferents accents de paraula que trobem en un conjunt de grups rítmics, n'hi ha un que destaca per sobre dels altres, el qual actua a un nivell jeràrquicament superior, anomenat *nucli*, que aglutina tots els grups rítmics per constituir el *grup fònic*.

Davant d'aquesta jerarquia que es produeix en la parla, en una aplicació d'anàlisi i síntesi de veu, aquestes sensacions s'objectiven amb els valors del to (F_0 o freqüència fonamental). Així, doncs, el grup fònic conté no solament un esquema rítmic, sinó també una línia melòdica, anomenada *contorn entonatiu*.

Els contorns entonatius es divideixen en tres parts: *l'anacrusi*, que és constituïda per les primeres síl·labes del contorn fins a arribar a la primera vocal tònica o *primer pic*; el *cos*, que comença després del primer pic i arriba fins a la darrera vocal tònica o *nucli*; i la *inflexió final*, que va del nucli fins al final, la qual aporta la major part de la càrrega significativa del contorn i, per la seva rellevància, és el criteri formal que utilitzem per delimitar les unitats de la parla. Vegeu la figura 1.



Per analitzar els versos, hem seguit el mètode de base acusticoperceptiva *Anàlisi melòdica de la Parla*, proposat per Cantero (2002), exposat en forma de protocol a Cantero & Font-Rotchés (2009). Tot aplicant-lo i fent servir el *software* Praat¹, que ens aporta els valors de F_0 de les vocals (en Hertz), hem obtingut la representació gràfica de la corba melòdica de cada contorn entonatiu dels poemes.

Per objectivar aspectes del ritme, de les pauses i de la velocitat d'elocució, en prendre nota dels valors en Hertz de cada vocal a Praat, també n'hem anotat la durada, expressada en segons, no solament de les vocals, sinó també de les pauses.

Els contorns entonatius obtinguts han estat classificats tenint en compte dos criteris: el patró melòdic i el tipus d'èmfasi. Pel que fa als patrons, els quals entenem que són una variant entonativa tipus de la llengua, que es troba amb assiduitat en la parla, se n'han definit vuit de diferents per al català en parla espontània (Font-Rotchés, 2007), els quals es caracteritzen perquè presenten una inflexió final que els defineix i els distingeix de la resta: descendent, al patró 1, ascendent (de 10% a 80%), al 2, ascendent ($\geq 80\%$), al 3, amb nucli elevat (10% -50%), al 4, ascendent-descendent, al 5, descendent-ascendent (-120%), al 6, amb nucli elevat ($\geq 50\%$), al 7, i descendent-ascendent ($\geq 120\%$), al 8, la majoria dels quals veurem exemplificats en els versos. Pel que fa als èmfasis melòdics, és a dir, els canvis tonals que es produeixen dins dels contorns entonatius, provoquen que un enunciat sigui percebut per qualsevol persona com a emfàtic. Aquestes variants de la llengua també han estat definides i n'hi ha de disset tipus (vegeu Font-Rotchés, 2007, p. 217).

El corpus d'aquest estudi és format pels cinc poemes que hi ha a continuació, procedents del web *Viu la Poesia* del grup Poció (Poesia i educació) www.viulapoesia.com, el qual conté més de 800 poemes contemporanis de literatura catalana, castellana i universal. Els poemes han estat creats i recitats pel mateix poeta, dos homes i tres dones d'edats diverses, i versen sobre temes ben diferents, l'amor, el temps, la indignació davant l'immobilisme, entre d'altres, i va adreçat a receptors de diferents edats i de gustos diferents.

(1) És una aplicació que permet l'anàlisi i la síntesi de la veu (vegeu Boersma i Weenink 1992-2010).

Quadre 1. Poemes que formen el corpus²*La bicicleta* (Joana Raspall)

Jo tinc una "bici"
pintada de nou.
Quan vull s'està quieta
i quan vull es mou.

Avui no vol córrer
i no sé per què;
l'he greixada amb oli
d'un setrill sencer!
Amb draps de camussa
tota l'he eixugat,
i ja un cop polida
així ha rondinat:
M'ha dit: - Estic prima;
no em tractes prou bé.
- Si tu ets la més ferma
de tot el carrer!
- Mira quines rodes
té aquella d'allà!
- Parles d'una moto!
No et pots comparar!

Metro (Pau Riba)

unitat de mesura d'espai

no, no, metro:
unitat de transport
i mesura de temps
(ens duu tram a tram
d'estació en estació
tots els dies de l'any)

no, no, no, metro:
unitat espacial de transport
sobre el carril del temps
(per pujar al temps
cal recórrer un metre:
el que va de l'andana
al seient
del metro que ens portarà
a la parada següent).

No va passar res (Maria Cabrera)

no va passar res:
només un cop d'aire que es comença a endur papers
—un poemari com un ventre obert enmig del claustre—
i els meus dits consentint el caprici del vent
i els meus dits repicant distrets sobre la fusta.

no va passar res:
només un crit estripat a l'albada
una constatació sòrdida
una explosió de neu a la punta de la llengua
l'amor un lapsus linguae
l'amor un precipici en flor
la fam de la princesa als contes del meu pare
el teu nom com l'ombra d'una catedral gegantina
el meu nom pastura de bens molt negres
anna karènina i els trens a l'hora exacta del canvi d'agulles
fúria a les pàgines del diccionari
brutícia a la punta de les sabates
la vergonya aliena del pallasso
el diable demanant tardors benignes
el món un ball de disfresses
jo amb els meus talons més esmolats
l'arquitectura cristal·lina dels dies
l'edat avançada dels meus vespres
tu classificant pacientment el meu pànic
la ciutat fugint corrents de les nostres passes
un castell inexpugnable al fons dels ulls
l'arena dels teus dits a les meves butxaques
l'últim llebrer de la cursa el nostre amor.

no va passar res:
només un cop d'aire que es comença a endur papers
i de sobte una tristesa molt gastada,
com pluja sobre el mar.

Rastre breu (Meritxell Cucurella)

he buscat en la nit al jaç la teva olor
i en quedava un rastre breu
vas marxar ahir però
ahir sembla ara
una vida.

He descobert l'amor (Enric Casasses)

He descobert l'amor.
D'enamorar-se així
sóc el primer.
Quin desesper,
quins dos espants
que se'm disputen!

No tiraré el barret al foc.
La cadira al mar sí.

(2) Aquests poemes i la versió analitzada, es poden trobar a les adreces següents: *Rastre breu*, de Meritxell Cucurella-Jorba: http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=8&idpoema=726 [accés: 13.03.2012]; *He descobert l'amor*, d'Enric Casasses: http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=8&idpoema=49 [accés: 13.03.2012]; *Metro*, de Pau Riba: http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=12&idpoema=44 [accés: 13.03.2012]; *La bicicleta*, de Joana Raspall: http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=1&itinerari=1&idpoema=110 [accés: 13.03.2012]; *No va passar res*, de Maria Cabrera: http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=11&idpoema=960 [accés: 13.03.2012]

L'entonació i els èmfasis melòdics

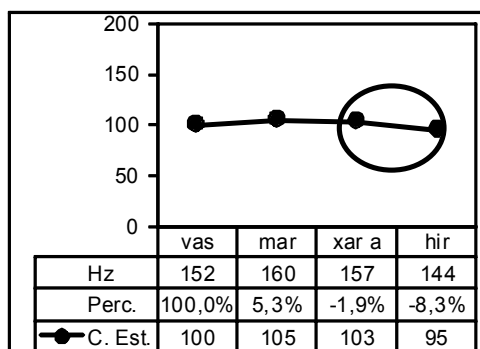
Tal com hem vist, en parla espontània s'utilitzen un ampli ventall de patrons, un total de vuit, tres de /-emfàtics/ (patrons 1, 2 i 3), i cinc de /+emfàtics/ (patrons 4, 5, 6, 7 i 8), i disset variacions melòdiques (vegeu-ne una descripció precisa a Font-Rotchés: 2007, 2011). En estudis anteriors, s'ha constatat que aquesta varietat entonativa es redueix considerablement en determinats registres més formals, com en els eslògans publicitaris, en què només s'utilitzen tres patrons, l'1, el 2 i el 4, i dotze tipus d'èmfasi, o, amb una tendència reduccionista encara més marcada en la lectura dels titulars de notícies televisius, (Font-Rotchés i Paloma, 2010), en què trobem els patrons 1, 2, 4 i, excepcionalment, el 5, i només vuit tipus d'èmfasi melòdic. En els resultats que presentem a continuació, es vol comprovar si en la recitació, que aparentment ens pot semblar més oberta a la varietat entonativa, es fa servir una gamma àmplia o restringida de tota aquesta riquesa de patrons i de trets melòdics que ens ofereix la llengua.

Els patrons melòdics en la recitació

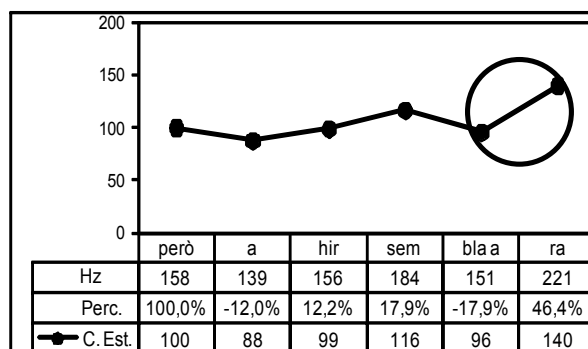
En els poemes analitzats hem trobat els patrons de l'1 al 6 del català. En canvi, el 7 i el 8 no hi són. Cal dir que aquests darrers es caracteritzen com a /+interrogatius +emfàtics/ i només es donen en contextos molt específics de la parla.

En general, els recitadors no han utilitzat tots sis patrons, excepte Joana Raspall a *La bicicleta*, sinó que cadascun, segons el sentit que li volia donar al poema, ha donat més predominança a uns o a uns altres. Així, doncs, Meritxell Cucurella, a *Rastre breu*, és l'única que només fa servir els dos patrons més profusos en la llengua, l'1, amb inflexió final descendent, que és el patró neutre per excel·lència, utilitzat per expressar enunciats no interrogatius i acabats (vegeu el gràfic 1, *vas marxar ahir*, amb un descens a *-hir* del 8,3%), i el 2, amb una inflexió final ascendent modesta (d'un 10% a un 80%), que ens indica que l'enunciat no està acabat. Vegeu el contorn del gràfic 2, *però ahir sembla ara*, el qual, amb aquest final, un ascens d'un 46,4% a *ara*, ens anuncia que té la intenció de continuar i ho fa al vers següent i darrer del poema, *una vida*, que té final descendent.

Gràfic 1. Contorn del patró 1 del poema *Rastre Breu*, de M.Cucurella



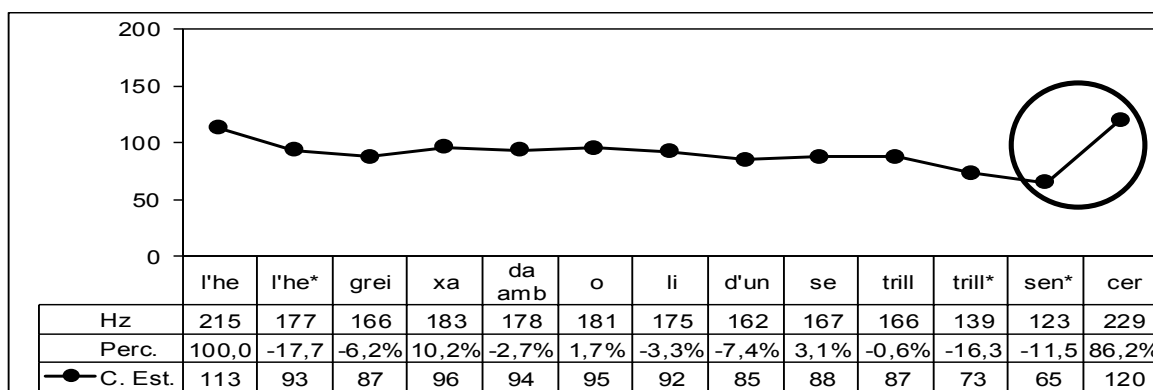
Gràfic 2. Contorn del patró 2 del poema *Rastre breu*, de M. Cucurella



De tots, només Joana Raspall produeix contorns que tenen una inflexió final pròpia del patró 3 (vegeu el gràfic 3). Es tracta d'un final prominent, d'un 86% d'ascens a *scencer*, que es fa servir per a les exclamacions emfàtiques (és un ascens que s'acosta a una octava de l'escala musical, que equival al 100%). En aquest cas, no és una exclamació

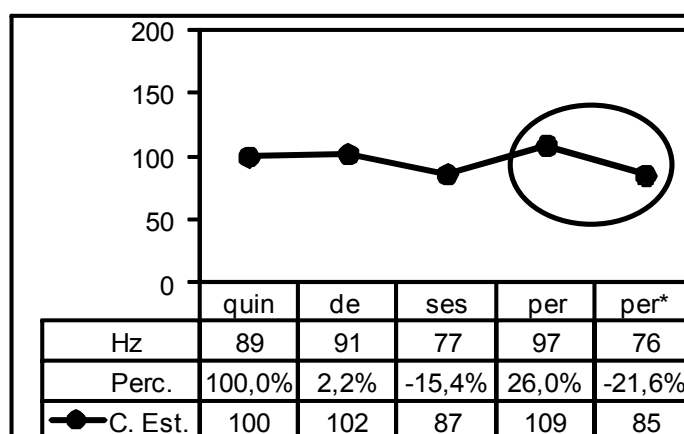
d'alegria o de sorpresa, sinó que expressa indignació perquè no entén per què la bicicleta no va lleugera, *l'he greixada amb oli d'un setrill sencer!*

Gràfic 3. Contorn del patró 3 del poema *La bicicleta*, de J. Raspall



Enric Casasses, a *He descobert l'amor*, només utilitza dos patrons, l'1 i el 4, però, en aquest cas, tots dos amb significat d'acabats. La diferència rau en el fet que l'1 té una inflexió final descendent i no és emfàtic, mentre que el 4 presenta una focalització en la paraula final que es caracteritza perquè la darrera síl·laba tònica del contorn o nucli es troba en una posició elevada (d'un 10% a un 50%), i segueix amb un descens. És, doncs, un patró emfàtic, que anomenem *Patró 4. Inflexió final amb nucli elevat* (vegeu gràfic 4).

Gràfic 4. Contorn del patró 4 del poema *He descobert l'amor*, d'E. Casasses



Al gràfic 4, podem veure la paraula *desesper*, en què la darrera síl·laba tònica, *-per*, s'allarga i presenta dos valors, un a la cúspide d'un ascens d'un 26%, que marca l'èmfasi, i un altre al final, en la culminació d'un descens.

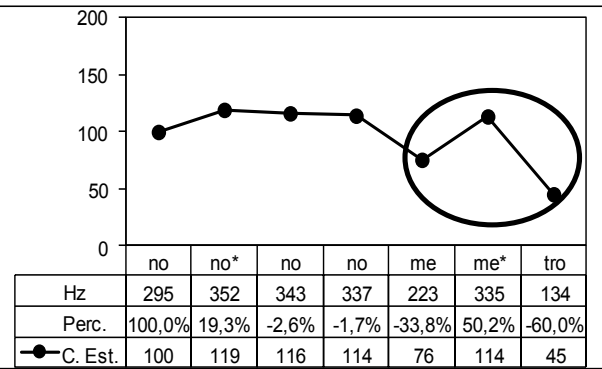
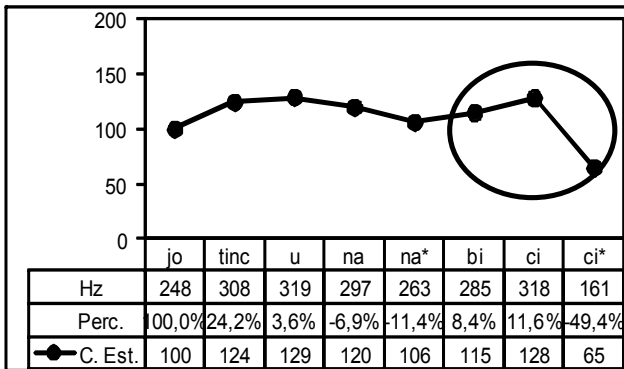
A part d'aquest patró 4, hi ha altres poetes que produeixen contorns pertanyents a altres patrons emfàtics, molt genuïns en català, com són el 5 i el 6. Joana Raspall els fa servir tots dos al costat de l'1, el 2, el 3 i el 4, Pau Riba, el 5, al costat dels tres primers, i Maria Cabrera, el 6, juntament amb l'1 i el 2. Al poema per a infants *La bicicleta*, Raspall ens fa una demostració de domini entonatiu de la llengua. Imita el llenguatge infantil i utilitza sis patrons, tant de no emfàtics (1, 2 i 3) com d'emfàtics (4, 5, 6). Vegem el contorn del gràfic 5 en què utilitza el patró 5 /+emfàtic/, el qual té un final circumflex ascendent-descendent, que aporta més càrrega significativa al vers *jo tinc una bici*. Cal anar amb compte i no confondre'l amb el patró 4: el nucli del 5 es troba en un punt baix,

presenta dos moviments, ascens i descens, i té tres valors; en canvi, al 4, el nucli es troba en un punt elevat, fa un sol moviment de descens i té dos valors. Així, doncs, Raspall, imitant els infants, amb aquest èmfasi al nucli, aporta nous matisos significatius: no vol fer saber només que té una «bici», sinó que, en realitat, vol provocar una mica d'enveja als amics, els quals és molt probable que no en tinguin.

Aquest patró 5 pot presentar un ascens discret, d'un 11,6% (vegeu gràfic 5), o un de molt marcat i exagerat, com fa Pau Riba al lema del seu poema *Metro* (vegeu gràfic 6), en què l'ascens arriba fins al 50%, acompanyat de tota una sèrie de mecanismes emfàtics que comentarem més endavant.

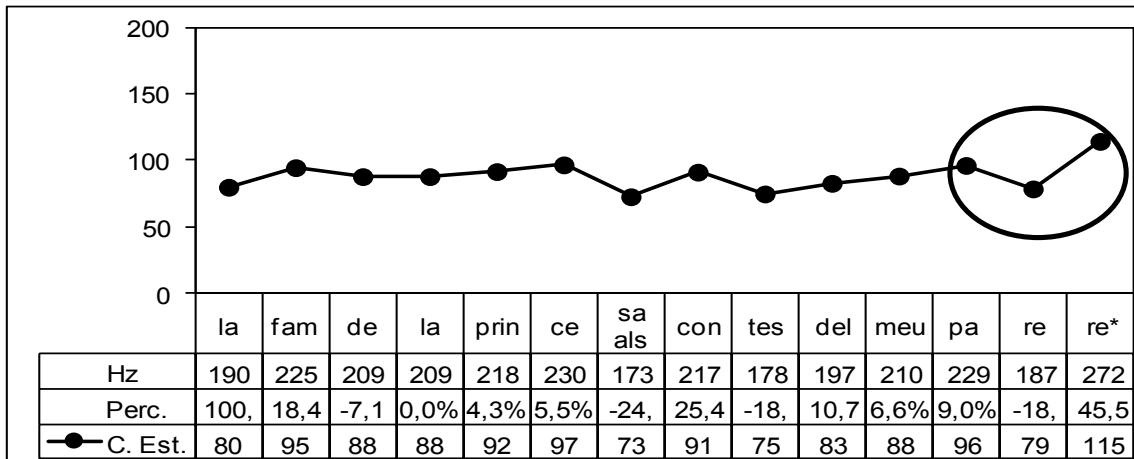
Gràfic 5. Contorn del patró 5 del poema *La bicicleta*, de J. Raspall

Gràfic 6. Contorn del patró 5 del poema *Metro*, de P. Riba



Finalment, un exemple de patró 6, que es caracteritza per una inflexió final descendent-ascendent (vegeu gràfic 7) en la veu de Maria Cabrera, que el fa servir com a patró de referència a tota la llarga part central del poema *No va passar res*.

Gràfic 7. Contorn del patró 6 del poema *No va passar res*, de M. Cabrera



La poetessa, amb una càrrega considerable d'ironia, ja que vol expressar tot el contrari del que afirma, és a dir, que sí que passa alguna cosa, enllaça una llista llarga de retrets que constitueixen tot el cos del poema. Novament, ens trobem davant d'un patró /+emfàtic/ molt genuí que li permet expressar sentiments i emocions.

Tot i que els cinc poetes fan un ús diferent dels patrons entonatius per aconseguir més expressivitat, aquest no és l'únic recurs que ens ofereix la llengua, sinó que n'hi ha molts d'altres que veurem a continuació.

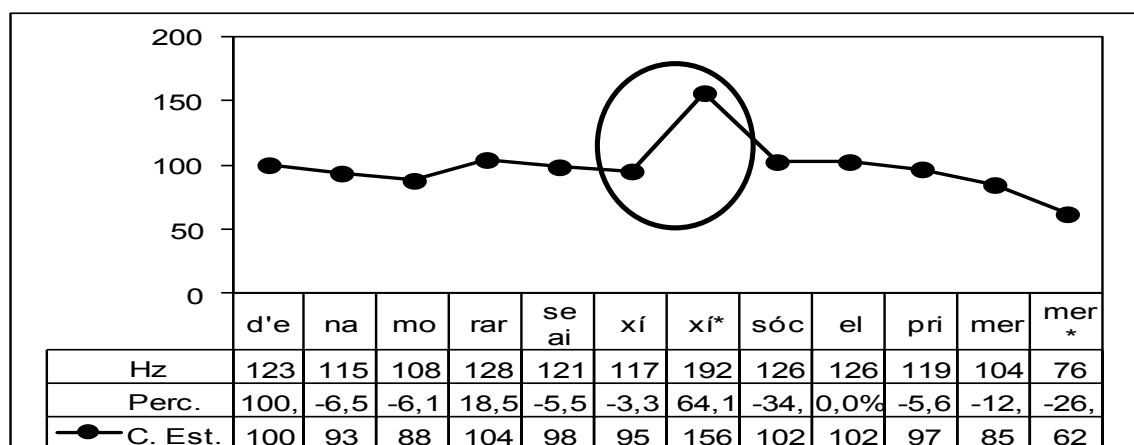
Els èmfasis melòdics en els versos

En aquest apartat, analitzarem quins èmfasis es produeixen al cos del contorn dels versos o al vers sencer. Dels set tipus que hi ha per al cos del contorn, *de paraula ascendent*, *de regularitat*, *d'irregularitat*, *de declinació plana*, *de cos ascendent*, *de paraula descendent* i *de declinació pronunciada*, als nostres poemes, només hi hem trobat els quatre primers. En canvi, els dos que afecten el contorn sencer, *alteracions al camp tonal* i *canvi de registre*, hi són tots dos presents.

L'èmfasi de *paraula ascendent* suposa un trencament de la línia melòdica del cos del contorn provocat per una elevació tonal de, com a mínim, un 30%, que afecta una o més síl·labes d'un mot, una paraula completa o, a vegades, més d'una paraula. (Font-Rotchés, 2011, p. 199). És un recurs emfàtic simple que els recitadors utilitzen per remarcar determinades paraules del poema: com més la volen remarcar, més elevat és l'ascens. Tenim exemples d'un 100% (Riba) i d'entre un 60% i un 75% (Casasses, Raspall), al costat d'altres de més discrets dels mateixos tres poetes. Cucurella i Cabrera no fan servir aquest tipus d'èmfasi.

Al gràfic següent, presentem un dels dos èmfasis de paraula ascendent que fa Casasses en la recitació del seu poema. Es tracta d'un èmfasi amb un 64% d'ascens a la síl·laba tònica d'*així* (vegeu gràfic 8). L'altre, amb un ascens d'un 72,6%, té lloc a la paraula *mar*, del darrer vers *La cadira al mar*.

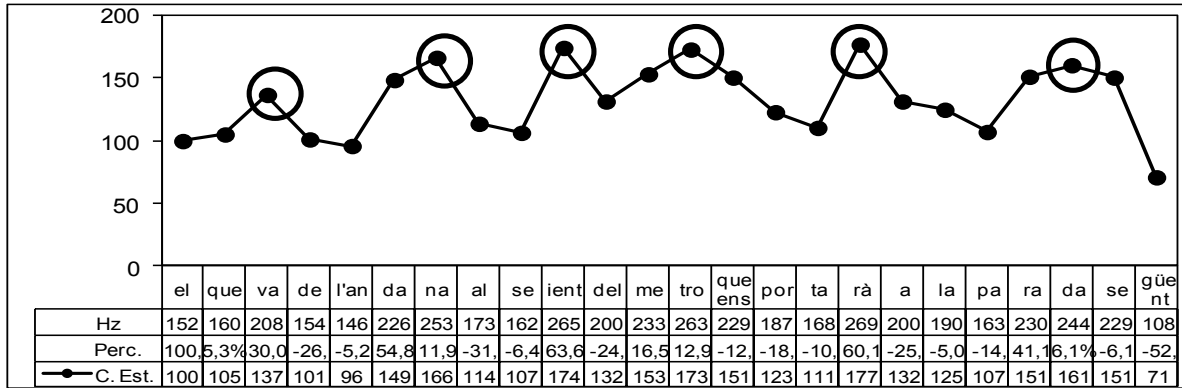
**Gràfic 8. Contorn amb un èmfasi de paraula ascendent de
He descobert l'amor, d'E. Casasses**



L'èmfasi de *regularitat* consisteix en una sèrie d'ascensos a les síl·labes tòniques del contorn o a les àtones, que es presenten de forma sistemàtica en la línia melòdica del cos. Aquest tipus d'èmfasi no requereix forçosament ascensos tan importants com els que havíem definit per al de paraula ascendent (superiors a un 30%), perquè el conjunt de petits ascensos sistemàtics (alguns casos al voltant del 10%) ja dona a l'enunciat un ritme peculiar que atrau l'atenció dels receptors. Aquest és un recurs emfàtic que els parlants fan servir quan volen remarcar tot el que diuen (Font-Rotchés, 2011, p. 203),

com també ho fan els recitadors. Els poetes que més utilitzen aquest recurs són Pau Riba (vegeu gràfic 9) amb ascensos que superen, a vegades, el 50%, i Maria Cabrera i Meritxell Cucurella-Jorba, amb ascensos discrets, que no arriben al 30% (vegeu gràfic 10).

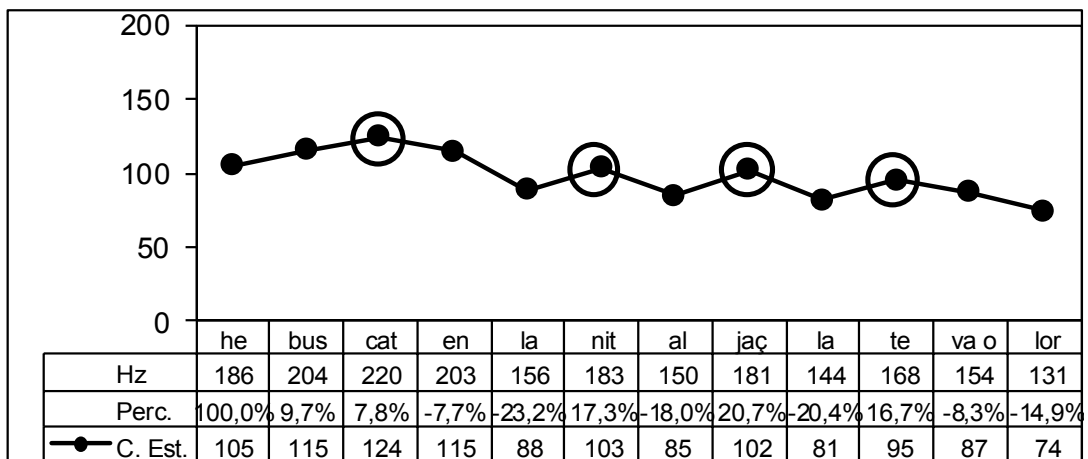
Gràfic 9. Contorn amb un èmfasi de regularitat al cos de *Metro*, de P. Riba



Riba fa un ascens considerable cada 3 o 4 síl·labes. I és en aquest tret que entenem que hi ha la regularitat, tot i que la marca d'èmfasi pot recaure en síl·laba tònica o àtona indistintament. Així, doncs, esquematitzant l'exemple, tenim: el que va (tònica, 30% d'ascens) de l'andana (àtona, un 65%) al seient (tònica, un 63%) del metro (àtona, 29%) que ens portarà (tònica, 60%) a la parada següent. Es tracta d'un contorn molt emfàtic, ja que els ascensos són exagerats i ben perceptibles.

Tot el contrari es produeix al poema de Cucurella, en el qual els ascensos són discrets, d'entre un 7,8% a un 20,7% en totes les síl·labes tòniques d'aquest vers, *he buscat* (7,8%) *en la nit* (17,3%) *al jaç* (20,7%) *la teva* (16,7%) *olor*. Un d'aquests ascensos isolat no es percep, però la suma de tots dóna el ritme al poema.

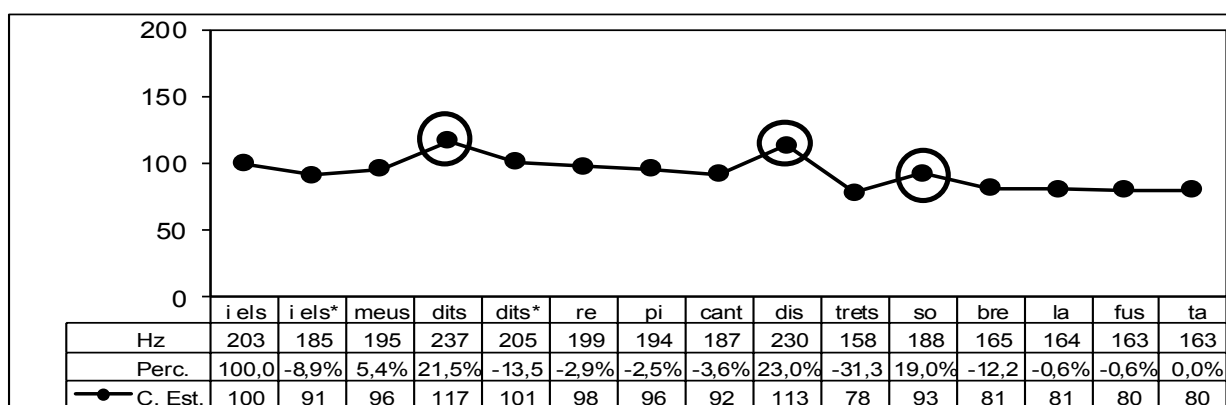
Gràfic 10. Contorn amb un èmfasi de regularitat al cos de *Rastre breu*, de M. Cucurella



L'èmfasi *d'irregularitat*. Ben al contrari del que passa en els èmfasis de regularitat, el *d'irregularitat* es produeix en contorns que tenen ascensos que afecten síl·labes àtones i tòniques indistintament i que es presenten de forma asistemàtica en la línia melòdica del cos. Com l'èmfasi de regularitat, aquest tipus tampoc no requereix forçosament ascensos molt marcats, com els que havíem definit per al de paraula ascendent (superiors a un 30%), perquè el conjunt de petits ascensos asistemàtics (alguns casos al voltant del 10%), sovint combinats amb d'altres de més elevats, ja dona a l'enunciat un ritme peculiar que crida l'atenció dels receptors (Font-Rotchés, 2011, p. 206).

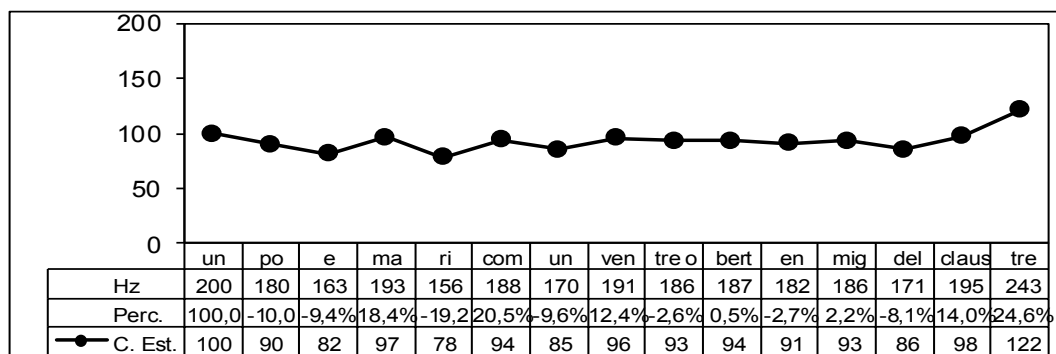
Aquest tipus d'èmfasi no és gaire usual en aquests poemes recitats, ja que els recitadors marquen de forma majoritària totes les síl·labes tòniques. Només n'hem trobat algun cas en Pau Riba, Joana Raspall i Meritxell Cucurella-Jorba. Vegem-ne un exemple al gràfic 11, en què l'ascens tonal té lloc a tòniques i àtones i es presenta de forma irregular: *i els meus dits repicant distrets sobre la fusta*.

Gràfic 11. Contorn amb un èmfasi al cos d'irregularitat de *No va passar res*, de M. Cabrera



L'èmfasi de *declinació plana* es caracteritza pel manteniment del cos en línia plana, trencant la tendència pròpia del català, que és anar descendint fins a la inflexió final. En alguns casos, poden aparèixer algunes inflexions poc o gens perceptibles. Aquest tret melòdic, que implica l'eliminació del fenomen de la declinació (fortament motivat), demostra que està sota el control del parlant i, segons Cantero (2002, p. 175), és característic d'entonacions que expressen tristor, abatiment, encara que també serveixen per expressar l'amenaça o la ira continguda. Aquest darrer significat, o potser, si volem ser més precisos, una indignació continguda o un retret, és el que més s'acosta al que creiem que vol expressar Cabrera al poema *No va passar res*, perquè, en realitat, pot passar tot. Al gràfic 12, veurem un cos pla amb un parell d'inflexions a *poemari* (18,4%) i *com* (20,5%). Fixem-nos com la tendència del cos es caracteritza pel manteniment de la línia melòdica, a diferència de l'esquema típic, en descens.

**Gràfic 12. Contorn amb un èmfasi al cos de declinació plana de
No va passar res, de M. Cabrera**



Aquest és un èmfasi al qual recorren tots els nostres poetes, Casasses, Cucurella, Raspall i Cabrera, excepte Riba, la recitació tan expressiva i expansiva del qual no deixa lloc al descans ni a la contenció.

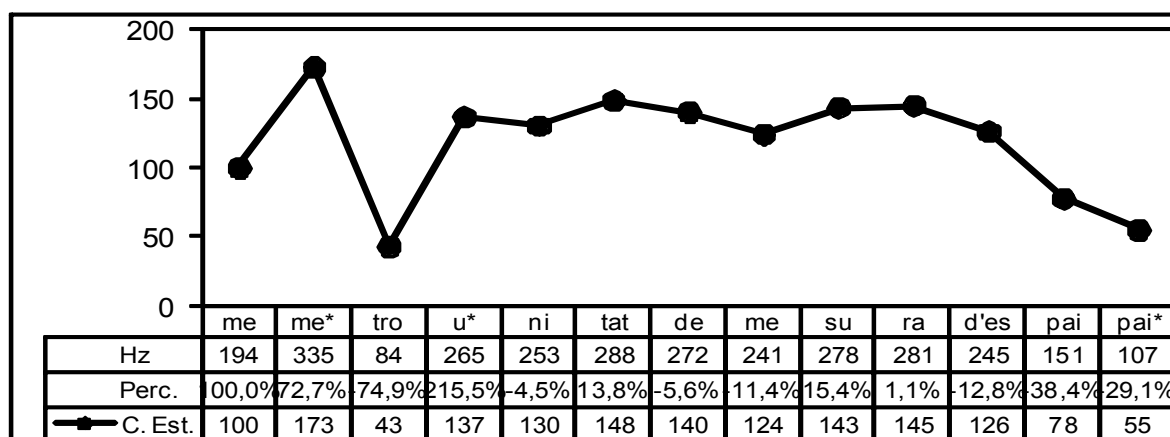
Les *alteracions al camp tonal* es produeixen quan el parlant depassa els valors entre els quals es mou la seva melodia en la parla habitual. Quan el camp tonal s'amplia, es correspon amb estats emocionals d'expansió, d'alegria, de nerviosisme, d'irritació, entre d'altres, i, a l'inrevés, quan es constreny, expressa tristesa, cansament, poca implicació o, a vegades, contenció. Ambdós extrems els trobem en les recitacions del corpus.

D'una banda, constatem l'amplitud inaudita de Pau Riba (vegeu gràfics 9 i 13), que abasta des d'un mínim de 84 Hz fins a un màxim de 334 Hz (una amplitud d'un 297%), tot i que en la seva parla habitual no emfàtica se situa entre 100-160 Hz (60%), una tessitura greu pròpia d'un home. Al gràfic 9, podem veure aquesta amplitud de camp tonal, ben poc habitual, que exigeix un treball rigorós de tècnica de la veu per aconseguir-la i mantenir-la en gran part de la recitació del poema. El segueix Joana Raspall, que té un camp tonal més restringit, però considerable, de 110 Hz fins a 320 Hz (190%), mentre que en la seva parla habitual se situa entre 140 Hz i 214 Hz (52,9%).³ En aquest darrer cas, l'edat de la poetessa influeix en el fet que presenti una tessitura de veu força greu. Normalment, les veus de dona comencen prop de 200Hz i poden arribar a 400-500Hz, segons l'agudesa.

I, de l'altra, Casasses, Cucurella i Cabrera presenten una tessitura pròpia del seu sexe (més greu en l'home, al voltant de 100 Hz, i més aguda en les dones, al voltant de 200 Hz) i un camp tonal amb una amplitud molt semblant a la de la parla, del 69%, 75% i 90%, respectivament (vegeu gràfics 8, 10 i 12).

(3) Hem aconseguit aquestes dades d'ambdós poetes a partir de l'anàlisi melòdica de la seva parla a youtube. Pau Riba, disponible a: <http://www.youtube.com/watch?v=2tNaMan6los> [accés: 13.03.2012]
Joana Raspall, disponible a: <http://www.youtube.com/watch?v=fQph66ChFaE&feature=related> [accés: 13.03.2012]

Gràfic 13. Contorn amb un èmfasi d'alteració al camp tonal i de canvi de registre de *Metro*, de P. Riba



I, finalment, un altre tipus d'èmfasi que afecta el contorn sencer és el de *canvi de registre*. En aquest sentit, l'exemple més clar és el de Pau Riba. Quan parla en un context més informal, tot responent en una entrevista, el seu registre és greu i propi d'una veu d'home, en canvi, en el poema mostra un registre una octava superior. Si ell normalment parla entre 100 i 160 Hz, en la major part del poema no solament presenta una gran amplitud, sinó que ho fa per sobre de 220 Hz, tal com es pot veure al gràfic 13. La diferència és d'un 100% o superior i un 100%, com hem dit, equival a una octava de l'escala musical. Aquest canvi de registre sovint es correspon amb entonacions sarcàstiques i burlesques (Cantero, 2002, p. 177), com seria el nostre cas.

El ritme, la velocitat i la intensitat

El concepte de ritme, com s'afirma a Font-Rotchés (2003, p. 101), «suggereix la idea de repetició d'uns mateixos elements de forma regular, com és la combinació de síl·labes àtones i tòniques de manera recursiva en un vers [...] i té la finalitat de ser plaent a l'oïda».

En la poesia tradicional, al llarg de cada vers, el poeta creava unes unitats rítmiques anomenades *peus mètrics*, les més usuales de les quals són les que aporten un ritme binari al vers, com el iambe (A àtona T tònica) i el troqueu (TA), o un ritme ternari, com l'anapest (AAT), el dàctil (TAA) i l'amfíbrac (ATA)⁴.

Això no obstant, si partim de la base que els poemes que hem treballat són contemporanis, podríem pensar que no tenen un ritme que respongui a uns peus mètrics, com tampoc no tenen rima. Analitzant, però, les vocals àtones i tòniques de cada vers dels cinc poemes, hem constatat que la majoria, tres, segueixen de prop els peus mètrics. A més, comparant les vocals tòniques amb les de més durada (normalment, entre 0,08 s i 0,15 s) i les que contenen els contrastos tonals, ja siguin ascendents o descendents, ens hem adonat que hi ha gairebé una coincidència total. Sembla, doncs, que els nostres poetes, per remarcar les paraules, han escollit les vocals tòniques, les quals es produeixen amb un contrast tonal i amb més durada, davant de les àtones, més curtes i sense canvis en el to. A més, dintre de les tòniques, les que es troben al final del vers,

(4) Per aprofundir en aquests conceptes i veure'n exemples, es pot consultar Oliva (1986) i Bargalló (1991).

són encara més llargues i el moviment tonal és més important. És aquí, doncs, on veiem una analogia entre el grup rítmic i l'accent de paraula, definits per a la parla, i el peu mètric i la vocal tònica, per al vers, com també es dona en les unitats superiors, entre el grup fònic i el nucli i el vers i la síl·laba tònica final.

El poema *Metro*, de Pau Riba, tot i que no té cap tipus de rima, conté una estructura mètrica ternària formada per anapests (AAT) i, excepcionalment, per un iambe (AT) al vers 5. Totes les vocals tòniques (de color gris clar) tenen un contrast tonal i són més llargues (entre 0,08 i 0,15 s.) que les àtones (entre 0,04 i 0,08 s.). D'entre les tòniques, destaquen les que es troben al final del vers i del contorn entonatiu (de color gris fosc), les quals presenten una inflexió tonal final, que el caracteritza amb un patró melòdic (1, 2, 4 o 5), i amb una durada igual o superior a 0,15 s, excepte la vocal de *temps* al quart vers, amb 0,12 s.

unitat de mesura d'espai/	AAT	AAT	AAT
no, no, metro:/	AAT		
unitat de transport/	AAT	AAT	
i mesura de temps /	AAT	AAT	
(ens duu tram a tram/	AT	AAT	
d'estació en estació	AAT	AAT	
tots els dies de l'any)	AAT	AAT	

(Fragment de *Metro*, de P. Riba)

En canvi, el poema *La bicicleta*, de Joana Raspall, és format per vint versos pentasil·làbics amb rima consonant i, en alguns casos, falsa, als parells. L'estructura rítmica és constituïda per un iambe (excepcionalment, per un troqueu) i per un anapest. Aquest ritme només es trenca en algun moment per una pausa, com veurem a l'apartat següent. En general, com en el cas de Riba, coincideixen els peus mètrics amb els grups rítmics i el vers amb el grup fònic; igualment, també conflueixen síl·labes tòniques amb una major durada que les àtones i amb un contrast tonal, que augmenten quan aquesta síl·laba conté la inflexió final. Hi ha, però, alguns casos en què la vocal només és marcada amb la durada (*ja un, trac-, fer-*), mentre que la inflexió tonal és inexistent o es desplaça cap a una síl·laba posterior (*tractes*) o anterior (*més ferma*):

Amb draps de camussa/	AT	AAT
tota l'he eixugat, //	TA	AAT
i ja un cop polida//	AT	AAT
així ha rondinat: /	AT	AAT
M'ha dit: //- Estic prima; /	AT	AAT
no em tractes prou bé. //	AT	AAT
- Si tu ets la més ferma	AT	AAT
de tot el carrer! //	AT	AAT

(Fragment de *La bicicleta*, de J. Raspall)

Casasses, a *He descobert l'amor*, combina el iambe (AT) i el troqueu (TA) per crear un ritme binari a tot el poema. Tot i que coincideix amb els poetes anteriors a marcar totes les vocals tòniques amb un contrast tonal i una durada més llarga, té la particularitat que fa algunes vocals més llargues en els primers versos (subratllades en el text), entre 0,18 s i 0,36 s, per la qual cosa la seva elocució s'alenteix. També, com ja hem vist en

Riba i Raspall, coincideixen els peus mètrics amb els grups rítmics i el vers amb el grup fònic; i també conflueixen síl·labes tòniques amb una major durada que les àtones i amb un contrast tonal, que augmenten quan aquesta síl·laba conté la inflexió final.

<u>He</u> descobert l' <u>amor</u> . //	TA	AT	AT
D'enamorar-se així/	(T)A	AT	AT
sóc el <u>primer</u> . //	T A	AT	

(Fragment d'*He descobert l'amor*, d'E. Casasses)

A *Rastre breu* sembla que en els dos primers versos hi ha un ritme mètric intern producte de la combinació entre anapests i iambs, que no té continuïtat en els següents.

Finalment, *No va passar res* és vers lliure. No té rima ni hi hem trobat una estructura mètrica. Cabrera sembla que focalitza la majoria de les paraules i en marca la síl·laba tònica per mitjà d'un contrast tonal i un augment de la durada envers les altres vocals àtones. Malgrat això, les vocals, tant àtones com tòniques, sobretot a la primera part del poema, tenen poca durada i, sovint, un bon nombre de vocals tòniques es distingeixen només per un contrast tonal, com les de *dits*, *sobre*, *fusta*, que hem marcat amb un subratllat i, en alguns casos, es troba en les àtones, com *comença a en*, *caprici*, *distrets*.

no va passar res://
 només un cop d'aire que es comença a endur papers/
 -un poemari com un ventre obert enmig del claustr-//
 i els meus dits/ consentint el caprici del vent//
 i els meus dits/ repicant distrets sobre la fusta://

(Fragment de *No va passar res*, de M. Cabrera)

El ritme del poema podrà ser més o menys marcat, més regular o més irregular, ja que, en realitat, al que dona rellevància la poetessa és a les paraules clau que es volen ressaltar, amb la finalitat d'agradar a qui escolta, de transmetre-li sentiments i d'evitar un efecte sedant, d'avorriment o de desinterès. No cal dir que coincideix a la perfecció el final del vers amb el del grup fònic.

Força relacionat amb el ritme, és el concepte de velocitat d'elocució. La percepció de la velocitat té a veure amb el nombre de sons que s'emeten per unitat de temps i, per tant, amb la llargària dels sons. Per consegüent, quan diem que el ritme és lent o és ràpid, en realitat ens referim a la velocitat d'elocució, ja que el ritme pot continuar essent el mateix. La velocitat, doncs, la podem variar allargant o escurçant la durada de les síl·labes. En aquest sentit, els poemes han estat produïts tots amb una velocitat força semblant sense diferències rellevants. Només fan excepció *No va passar res*, de Maria Cabrera, i la primera estrofa d'*He descobert l'amor*, de Casasses. Cabrera, a la primera part, recita més ràpid que la resta de poetes: tant les vocals àtones com les tòniques són de més curta durada i, a la resta, es manté aquesta tendència en algunes àtones. Potser una de les raons és que aquest poema conté versos més llargs que els altres. Casasses, en canvi, alenteix volgudament la primera estrofa, fent unes vocals tòniques amb una durada considerable, com ja hem comentat anteriorment.

Un darrer aspecte que cal comentar és la intensitat. La intensitat es determina per l'amplitud de l'ona sonora, la qual és produïda per la força amb què s'expel·leix l'aire. Cal fer servir una intensitat adequada, ni massa alta ni massa baixa i, segons el que es

vulgui expressar, s'han de provocar canvis d'intensitat en determinats punts del poema. Així, si es vol crear un clima d'intimitat, o atreure l'atenció, o crear interès, s'ha d'abaixar per uns instants el volum de la recitació. En canvi, si el que es pretén és emfasitzar alguns elements o fragments destacats, s'ha d'apujar la intensitat. Si analitzem els poemes de Cucurella i de Riba, veiem que en tots dos casos no hi ha pràcticament canvis d'intensitat. La diferència entre tots dos és que, mentre Cucurella fa servir una intensitat adequada, Riba opta per una intensitat alta. El poema de Casasses es caracteritza perquè als tres primers versos la intensitat és alta i continua amb una intensitat més baixa fins al final. En el cas de Cabrera i de Raspall, comencen amb una intensitat adequada a la primera part del poema, una part central en què la intensitat puja, i una part final, el darrer vers de Raspall i els vuits finals de Cabrera en què torna a baixar.

Les pauses

Un aspecte important en la creació del ritme a l'hora de llegir o de recitar un poema és l'ús de les pauses. Se'n poden distingir de diversos tipus: les pauses sintàctiques (que corresponen als signes de puntuació), les mètriques (que es produeixen al final de cada estrofa o de cada vers) i les psicològiques (que són les que donen emoció al text). En totes aquestes pauses cal harmonitzar-hi la respiració, és a dir, cal aprofitar-les per respirar.

Pel que fa a les pauses sintàctiques, corresponen, en sentit ampli, als signes ortogràfics convencionals del text escrit, els quals ajuden a modular l'oralització del poema. Si el poema és ben puntuat, la lectura serà més fàcil, ja que ens permetrà distribuir correctament les pauses i entonar adequadament. D'una manera general, podríem dir que les comes corresponen a pauses breus i el punt, el punt i coma, els dos punts i els punts suspensius, a pauses una mica més llargues. No hem esmentat ni el signe d'interrogació ni el d'admiració perquè, malgrat que també fem una pausa, afecten més l'entonació que no pas les pauses.

Si escoltem el poema d'Enric Casasses, podem observar que la majoria de pauses que fa són de tipus sintàctic, excepte la del vers 2 (que és exclusivament mètrica, com veurem més endavant) i la del 8, que l'autor utilitza per posar èmfasi a l'afirmació *sí*. Fixem-nos en la distribució de pauses d'aquest poema (marquem amb una barra inclinada (/) les pauses breus i amb dues (//), les llargues):

HE DESCOBERT L'AMOR

1. He descobert l'amor. //
2. D'enamorar-se així /
3. sóc el primer. //
4. Quin desesper,/
5. quins dos espants/
6. que se'm disputen!//

7. No tiraré el barret al foc./
8. La cadira al mar /sí.//

Ara bé, no totes les pauses que fem oralment tenen una representació gràfica en el llenguatge escrit, ni totes les pauses indicades per escrit impliquen necessàriament una pausa real en la fonació. Al vers 8 del poema *Metro*, de Pau Riba (*no, no, no, metro:*), veiem com l'autor el recita sense fer cap pausa entre els adverbis. Si cada coma correspongués a una pausa, probablement la negació seria més contundent. De la manera

que ho fa ell, en canvi, aconsegueix de crear una idea de rectificació ràpida del que ha dit anteriorment.

A vegades ens trobem frases molt llargues sense cap signe de puntuació o poemes volgutament no puntuats. En aquests casos, quan decidim les pauses ho hem de fer després d'haver analitzat el sentit de la frase o del poema i procurar que no ens facin perdre el sentit del conjunt. Si ens fixem en el poema *Rastre breu*, de Meritxell Cucurella, podem veure que no hi ha cap signe de puntuació, però, les pauses i les unitats entonatives que hi incorpora, trenquen la regularitat al ritme a l'hora de locutar-lo, però vesteixen el poema de sentit.

RASTRE// BREU

he buscat en la nit al jaç/ la teva olor//
i en quedava un rastre breu/
vas marxar ahir/ però
ahir// sembla ara /
una vida//

Pel que fa a les pauses mètriques, podem destacar les que fem al final de cada vers (pauses breus) i les que fem al final de cada estrofa (una mica més llargues). En poesia, però, a vegades, apareixen encavalcaments (la unitat sintàctica sobrepassa el límit del vers i, per tant, la pausa sintàctica no coincideix amb la pausa mètrica). En aquests casos, com que la pausa no coincideix amb l'estructura sintàctica, hi ha dues opcions: mantenir la pausa mètrica i trencar l'estructura sintàctica o bé eliminar la pausa mètrica i locutar la unitat sintàctica tota seguida. Fer-ho d'una manera o d'una altra ens pot servir per remarcar matisos emocionals que afecten el contingut del poema. Als poemes *La bicicleta* i *He descobert l'amor* trobem exemples que ens serveixen per il·lustrar dues maneres de resoldre els encavalcaments des del punt de vista de les pauses.

quins dos espants/
que se'm disputen! (*He descobert l'amor*, d'E. Casasses)

Mira quines rodes
té aquella d'allà! (*La bicicleta*, de J. Raspall)

Casasses opta per mantenir la pausa mètrica gràcies a la qual aconsegueix donar més força o remarcar amb més intensitat els conceptes *espant* i *disputen*. En canvi, Raspall manté la unitat sintàctica, no fa cap pausa a final de vers i, per tant, trenca el ritme del poema.

Pel que fa a les pauses psicològiques, ja hem dit que són les que donen vida i emoció al poema i les decideix l'orador tenint en compte el sentit global del text, després d'haver buscat els sintagmes o les paraules que tenen una significació especial. Si ens fixem en el poema de Maria Cabrera, *No va passar res*, veiem que, en els dos versos que tenim a continuació, afegeix una pausa psicològica acompanyada d'un ascens tonal a *dits*, que li permet posar-hi més èmfasi.

i els meus dits// consentint el caprici del vent
i els meus dits// repicant distrets sobre la fusta.

Una pausa psicològica trenca el ritme del poema i gairebé sempre va associada, com en aquest cas, a altres elements, com l'allargament de la durada i la inflexió tonal ascendent, per aconseguir l'efecte emotiu desitjat.

Al llarg d'aquest apartat hem parlat de pauses breus i de pauses llargues. Delimitar-ne la durada exacta de cadascuna és una mica difícil perquè depèn molt de la velocitat locutiva. D'una manera aproximada, podem considerar que una pausa curta dura normalment entre 0,3 i 0,7 segons i una de llarga, entre 0,7 i 1,3 segons. Cal que tinguem present que és bo jugar amb durades diferents i que és aconsellable no sobrepassar mai els 2,5 segons. En aquest cas, ja hauríem de parlar de silencis.

Si analitzem la distribució de les pauses en els cinc poemes que estem treballant podem observar el següent.

He descobert l'amor, d'E. Casasses. La locució respecta pràcticament totes les pauses sintàctiques, la majoria de les quals coincideixen amb pauses mètriques. Alterna pauses breus (si hi ha una coma o es troba a final de vers) amb pauses llargues (si hi ha un punt o si es troba a final d'estrofa). També hi incorpora una pausa psicològica al vers final, com ja hem comentat anteriorment.

Metro, de P. Riba. La distribució de les pauses en la locució d'aquest poema la dividirem en dues parts. La primera va des del títol fins al penúltim vers de la primera estrofa. A l'interior d'aquests versos, la recitació no hi inclou pauses sintàctiques (per exemple *no, no, metro*), però, en general, sí que n'hi ha al final i totes són breus. El vers 7 (*tots els dies de l'any*), que es troba al final de l'estrofa i, malgrat això, no hi ha cap mena de pausa, és l'inici d'una tendència que dura pràcticament fins que s'acaba el poema: en 10 versos només hi ha tres pauses. Si l'escoltem amb atenció, però, ens adonarem que no hi harmonitza bé la respiració i, a mesura que arriba al final, cada vegada necessita agafar aire més sovint i acústicament es nota que ho fa. Recordem que hem de saber administrar l'aire per tal que, en inspirar, en tinguem prou per locutar fins a la pausa següent.

Rastre breu, de M. Cucurella. Ens trobem davant un poema sense cap signe de puntuació. Malgrat això, si ens guiem per les pauses sintàctiques que fa, no ens costaria gaire poder puntuar el text. Si a vegades la puntuació ens dóna pistes per saber on podem fer pauses, en aquest cas, les pauses ens podrien ajudar a puntuar-lo. A banda de les sintàctiques, la locució també incorpora pauses mètriques al final de cada vers (totes són breus, excepte la del vers 1). Val la pena comentar les pauses llargues que hi ha al títol (*Rastre//breu*) i al penúltim vers (*ahir//sembla ara/*) que en tots dos casos serveixen per remarcar més el contrast: rastre-breú; ahir-ara.

La bicicleta, de J. Raspall. Després del títol, hi ha una pausa molt llarga (2,5 segons) que dóna pas a una lectura amb una distribució de les pauses una mica peculiar. Les pauses a final de vers, que haurien de ser més aviat breus, en aquest poema a vegades ho són, però també poden ser més llargues o inexistents. També hi trobem pauses sintàctiques, però no sempre mantenen la durada habitual del signe de puntuació —els dos punts, per exemple, es poden traduir en una pausa breu (*així ha rondinat:/*) i en una pausa llarga (*M'ha dit://*)—. Els versos 6, 7 i 8 són interessants d'exemplificar perquè es locuten sense cap mena de pausa: no es té en compte el signe de puntuació que hi ha al final del vers 6 i no es trenca la unitat sintàctica que hi ha entre el vers 7 i 8.

6 i no sé per què;
7 l'he greixada amb oli
8 d'un setrill sencer! //

No va passar res, de M. Cabrera. És el poema més llarg dels que estem analitzant i es caracteritza perquè la puntuació queda reduïda a la mínima expressió. La majoria de pauses les trobem sempre al final del vers, excepte al 4 i al 5, en els quals s'observa una pausa psicològica, a *dits*, que ja hem comentat anteriorment. A la primera estrofa, pràcticament totes les pauses finals són llargues. A la segona, que coincideix amb l'explicació de tot el que va passar, totes les finals són curtes, excepte al vers 11 i al 21, que són una mica més llargues, i als 9, 10, 13, 16 i 17, en els quals hi ha absència de pausa. A la darrera, tornem a l'estructura inicial: la majoria de pauses finals són llargues.

Reflexions i pautes per recitar un poema

Recitar un poema és com jugar una partida d'escacs. Tenim diverses peces, cadascuna de les quals té les seves peculiaritats, la seva funció. Si totes les peces es coordinen de forma coherent amb l'objectiu comú de guanyar la partida, és probable que s'aconsegueixi; si en moure'n una no es tenen en compte les altres, si no hi ha una bona entesa i unes decisions reflexionades, el més probable és que es perdi. En el nostre cas, també tenim diverses peces, que han de treballar coordinadament i convergir en un fi comú, expressar un poema amb implicació, amb missatge, de tal manera que provoqui sensacions, sentiments a qui el rebi, ja que, com diria Oliva (1986, p. 93) «Tot bon poema [...] té una força i un potencial intern que només es manifesten sentint-lo recitat; no hi ha lectura mental ni estudi que puguin suplir la manifestació d'una bona lectura en veu alta».

A continuació, analitzarem les peces que tenim en el nostre joc, acompanyades d'algunes consideracions sobre els usos que té cadascuna i la interrelació que han de mantenir les unes amb les altres, basant-nos en l'estudi que hem fet amb els cinc poemes d'autors contemporanis. Al costat d'aquestes, també n'esmentarem d'altres, com la respiració, la pronúncia, la vocalització o la mirada, que no hem tractat en aquest article, però que també són molt importants en la preparació de la recitació d'un poema.

La lectura. Quan llegim un poema, hem d'intentar donar vida al text. Per aconseguir-ho, hem de llegir-lo diverses vegades i entendre'l bé. És important saber què vol transmetre el poeta i quins sentiments vol plasmar amb les seves paraules (alegria, tristesa, desolació, ironia, indignació).

La respiració. A l'hora de locutar un poema, cal que hi hagi una bona interacció entre el mecanisme de la parla i de la veu i l'organització del llenguatge, amb la finalitat d'evitar haver d'inspirar enmig d'una frase o abans d'arribar a una pausa. El nerviosisme i la tensió emocional impliquen que la persona que recita consumeixi més aire i, a vegades, que el ritme respiratori quedi entretallat. Cal, doncs, saber-lo administrar per tal que, en inspirar, se'n tingui suficient per emetre la unitat sintàctica següent.

La pronúncia. Recitar un poema implica pronunciar correctament els sons. La pronúncia, doncs, ha de ser genuïna i correcta, per la qual cosa ens hem de fixar especialment en aquells sons que presenten una dificultat per a alguns parlants: els sons vocàlics [ɛ], [ɔ], [ə], i els consonàntics sonors [z], [dz], [ʒ], [dʒ], [λ]. També hem de tenir un bon domini de la fonètica sintàctica: els enllaços, les sinalefes, les elisions, els hiatus, les sonoritzacions, entre d'altres.

La vocalització. Per aconseguir una bona vocalització, hem de pronunciar les paraules de manera que se'n distingixin ben netament tots els sons. Cal, també, que ens

esforcem a articular-los bé per facilitar la comprensió del poema. La vocalització, doncs, ha de ser precisa i natural i només podem fer-ho amb una certa exageració si volem remarcar o posar l'èmfasi en alguna paraula.

El ritme. Hem de buscar el ritme de cada poema, és a dir, la repetició d'uns elements de forma regular, que es troba en la combinació de les vocals àtones i tòniques, i la rima. Com ja hem explicat anteriorment, el ritme dels versos i, de manera molt interrelacionada la rima, quan n'hi ha, pot estar compost de peus mètrics binaris, ternaris, o la combinació d'ambdós. Cal saber-los veure i marcar totes les síl·labes tòniques. En aquest sentit, hem comentat que les tòniques es ressalten fònicament allargant-les i dotant-les d'un contrast tonal, d'entre les quals, les que es troben al final del vers són més marcades que la resta. Evidentment, no s'ha de pretendre donar rellevància a totes les tòniques per obtenir un ritme repetitiu i sempre igual, el qual, com que seria del tot previsible, faria perdre l'interès. Cal, doncs, seguir-lo i, en determinats moments, trencar-lo com fan els nostres poetes (Casasses, Raspall, Riba), per evitar la monotonia, per desvetllar la sensibilitat davant de determinades paraules o versos, ja sigui amb mecanismes entonatius o amb pauses.

En el cas que no hi hagi ni un ritme mètric ni una rima, com passa als versos lliures (Cabrera i Cucurella), hem de decidir quines són per a nosaltres les paraules clau de cada vers, a les quals volem donar rellevància, com ho faríem en la lectura en veu alta d'una narració. De cadascuna, en ressaltarem la síl·laba tònica i, a més, remarcarem especialment la que es troba al final del vers, tot dotant-la de canvis més contrastats en la melodia i un allargament de la vocal més important.

L'entonació i els èmfasis melòdics. A més del ritme, un altre dels elements claus que hem de tenir en compte per a l'elocució dels versos és l'entonació i els èmfasis melòdics. Com hem vist, ritme i entonació són dos aspectes ben interrelacionats. Els mecanismes de l'entonació, al costat de l'allargament de les vocals, són els que fan audible el ritme del poema i, alhora, hi aporten bona part del significat.

Des d'un punt de vista melòdic, cada vers se sol correspondre a un grup fònic, el qual pot tenir diferents terminacions, que haurem de decidir tenint en compte el que impliquen: *descendent*, si es vol donar un sentit d'acabat, *ascendent poc marcat*, si volem indicar que no hem acabat o que fem una exclamació neutra, *ascendent molt marcat*, si fem una pregunta neutra o una exclamació amb càrrega significativa (sorpresa o alegria explosives, un reneç), i *nucli elevat*, si volem fer saber que hem acabat tot focalitzant la darrera paraula. A part d'aquests quatre tipus, ens queden les terminacions circumflexes, *ascendent-descendent* i *descendent-ascendent*, les quals són molt genuïnes, més difícils de produir i aporten una càrrega significativa més específica. Hem vist com a Cabrera, serveixen per fer retrets, a Raspall, per provocar enveja, a Riba, per implicar els receptors amb el seu concepte de «metro», i, a vegades, poden aportar el sentit de cortesia, d'indignació, de queixa, entre d'altres. Per fer una entonació adequada, ens pot ajudar pensar en aquell sentiment que expressa el poema, imaginar un context real en què es podria donar i intentar imitar com ho diríem.

Pel que fa als èmfasis melòdics, podem escollir entre diversos tipus, dels quals destaquem els que hem trobat als poemes. En el vers amb ritme mètric, en general, els èmfasis *de paraula ascendent* i *de regularitat* vénen donats per la vocal tònica del peu mètric, perquè normalment el segueixen. La varietat es produeix per l'ascens d'aquests

èmfasis, que el podem fer molt elevat o poc (més agut o menys). Aquest efecte està directament relacionat amb la importància que vulguem donar a les paraules. En canvi, el trencament d'aquesta regularitat no es dona gaire sovint en l'elocució del vers (*èmfasi d'irregularitat*), és a dir, que es marquen síl·labes tòniques i àtones sense respectar el peu mètric. Pel que fa a l'èmfasi *de declinació plana* o manteniment del to durant unes quantes síl·labes, es fa servir per contrastar amb el que s'ha dit anteriorment, que ha estat molt expressiu, o per manifestar tristor, abatiment o ira continguda.

Els èmfasis *d'alteracions al camp tonal* i de *canvi de registre* són més generals i afecten tota la melodia del contorn i es donen paral·lelament amb als anteriors. Una ampliació del camp tonal implica jugar amb les possibilitats de la nostra veu: fer que els ascensos siguin molt elevats (to molt agut) i que els descensos siguin molt baixos (to molt greu). Normalment es fa servir en estats emocionals d'expansió, com l'alegria o el nerviosisme. Si el camp tonal és molt constret i no hi ascensos ni descensos, aleshores, coincidiríem amb la declinació plana.

Molt interrelacionat amb les alteracions al camp tonal és el canvi de registre. Es tracta de recitar el vers en una tessitura superior a l'habitual a la nostra veu (pot arribar a ser una octava superior, la qual cosa implica fer veu de falset), per expressar el sarcasme o un to burlesc.

No cal dir que, en determinats moments, tota aquesta variació melòdica que ens ofereix l'entonació i, com veurem, també l'efecte de les pauses, ens permetran trencar una dinàmica repetitiva, previsible i abúlica i afavorir la varietat rítmica del poema.

La velocitat i el volum. En la preparació del poema, hem de decidir si provocarem canvis en la velocitat i en el volum de la recitació i en quins versos o estrofes ho farem. Anar més de pressa, implica que aquell fragment no es captarà tan bé com un altre que recitem més lent. Tot i que es poden fer canvis en la velocitat, sempre s'ha de respectar i no excedir, amb la rapidesa, els límits que dificultin la intel·ligibilitat. Per garantir-ho, el que cal és mantenir una velocitat adequada i, en determinats moments, alentir-la tot allargant les vocals per remarcar les paraules o les idees d'aquell fragment, vers o estrofa. Pel que fa al volum, hem de marcar els fragments claus i més importants per a nosaltres per recitar-los amb més intensitat. Aquests dos aspectes, però, sovint van junts: un alentiment de la velocitat i una pujada del volum impliquen remarcar un vers o una estrofa (primer vers de Casasses) i, a l'inrevés, una velocitat adequada i un volum adequat o baix provoquen que aquell fragment passi més desapercbut.

Les pauses. Com ja hem comentat, un aspecte important en la creació del ritme a l'hora de recitar un poema és l'ús de les pauses. En general, al final del vers, hi coincideixen les pauses sintàctiques, les pauses mètriques i el final del grup fònic, amb la qual cosa assistim a un manteniment d'una mateixa estructura rítmica, totalment previsible i, com a conseqüència, poc engrescadora. Malgrat això, hem vist que podem dotar aquesta estructura de diferents mecanismes melòdics, que treballen tots alhora i que donen als versos una presència fònica més diversa, una melodia en què unes paraules tenen més rellevància que unes altres.

En aquest context, encara hi podem afegir un altre element no fònic que ens ofereix la llengua, les pauses, ja sigui perquè, en determinats moments, es poden eliminar les que vénen marcades pel poeta o perquè se n'hi poden afegir a les previstes (pauses psicològiques, que donen emoció al text i són decisives per al sentit), o perquè es po-

den fer servir tots dos mecanismes en un mateix poema. La qüestió clau és trencar el ritme, en determinats versos, i no permetre que sigui repetitiu, previsible i monòton.

La mirada i l'expressió de la cara, que han de transmetre expressivitat i naturalitat, la posició del cos, que ha d'estar lleugerament inclinat cap endavant i amb les cames gairebé juntes, les mans i els braços, que ens permeten fer gestos que completen el sentit de les paraules, són elements que matisen, completen o contradiuen el missatge lingüístic. Una postura del cos relaxada és imprescindible per a una bona dicció. Si estem relaxats podem controlar el ritme, fer servir els mecanismes de l'entonació, fer pauses, projectar bé la veu, i, sobretot, sentir i fer sentir el que diem.

Tots aquests aspectes són els que hauríem de tenir en compte per aconseguir una elocució dels versos adequada. Ara bé, cal dir que hem de buscar, per a cada un dels poemes, els elements més indicats, i les reflexions i les indicacions de cada aspecte que hem tractat no s'han d'entendre com a solucions úniques, sinó, ben al contrari, han de ser idees que ens motivin a buscar combinacions de tots aquests aspectes a l'hora de recitar o llegir un poema per tal d'aconseguir transmetre emoció i sentiments, per tal d'aconseguir transmetre'n el sentit.

Referències

- Bargalló Valls, J. (1991) *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelona, Ed. Empúries.
- Boersma, P.; Weenink, D. (1992-2010) *PRAAT. Doing Phonetics by Computer*. Institute of Phonetic Sciences, University of Amsterdam. Disponible a <http://www.praat.org> [accés: 13.03.2012].
- Cantero, F. J. (2002) *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
- Cantero, F. J.; Font-Rotchés, D. (2009) «Protocolo para el análisis melódico del habla». *Estudios de Fonética Experimental*, XVIII, p. 17-32.
- Font-Rotchés, D. (2003) «La locució en el discurs oral». *Articles de didàctica de la llengua i la literatura*, 30, p. 92-107.
- (2007) *L'entonació del català*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2011) «Èmfasis bàsics de l'entonació en els contorns del català central», a Lloret, M. R.; Pons, C. (coord.) *Noves aproximacions a la fonologia i la morfologia del català*. València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 193-216.
- Font-Rotchés, D.; Paloma Sanllehí, D. (2010) «Notas sobre los énfasis de palabra en los titulares televisivos». *Icono 14. Revista de Educación y nuevas tecnologías*, Anejo 4, p. 481-499.
- Oliva, S. (1986) *Introducció a la mètrica*. Barcelona, Quaderns Crema, Assaig 5.

Poesía, ritmo y entonación

Resumen: En este artículo, presentamos un estudio experimental para describir cuáles son los aspectos fónicos más relevantes que favorecen la calidad de la recitación de un poema. Nos hemos basado en la lectura de cinco poemas, recitados por los propios autores (Maria Cabrera, Enric Casasses, Meritxell Cucurella-Jorba, Pau Riba y Joana Raspall), con interpretaciones características y singulares. El estudio consiste en analizar, en una aplicación de análisis y síntesis de voz, los rasgos entonativos básicos, el tipo de ritmo, la posición y longitud de las pausas, y los cambios de intensidad y de velocidad. Los resultados obtenidos nos ofrecen herramientas objetivas que nos pueden ayudar a mejorar la práctica de la lectura y recitación de poemas en catalán en los diversos niveles educativos.

Palabras clave: poesía, ritmo, entonación, pausas, pautas para la recitación.

Poesie, rythme et intonation

Résumé : Dans cet article, nous présentons une étude expérimentale pour décrire les aspects phoniques les plus importants qui favorisent la qualité de la récitation d'un poème. Nous nous sommes basés sur la lecture de cinq poèmes, récités par leurs auteurs eux-mêmes (Maria Cabrera, Enric Casasses, Meritxell Cucurella-Jorba, Pau Riba et Joana Raspall), avec des interprétations bien caractéristiques et singulières. L'étude consiste à analyser, dans une application d'analyse et de synthèse de la voix, les traits intonatifs de base, le type de rythme, la position et la longueur des pauses, ainsi que les changements d'intensité et de vitesse. Les résultats que nous en avons obtenus nous offrent des outils objectifs qui peuvent nous aider à améliorer la pratique de la lecture et de la récitation de poèmes en catalan dans les divers niveaux éducatifs.

Mots-clés : poésie, rythme, intonation, pauses, modèles de récitation

Poetry, rhythm and intonation

Abstract: This paper presents an experimental research study that describes which phonic aspects are the most relevant for enhancing the quality of reciting a poem. It is based on the reading of five poems, by their writers (Maria Cabrera, Enric Casasses, Meritxell Cucurella-Jorba, Pau Riba and Joana Raspall) with characteristic and unique performances. With the use of analysis and voice synthesis software, the study analyses the basic intonation traits, the rhythm type, the position and length of breaks, and changes in intensity and speed. The results we have obtained offer us objective tools that can help us improve the practice of reading and reciting poems in Catalan at different educational levels.

Keywords: poetry, rhythm, intonation, breaks, guidelines for reciting