

Ausiàs March i Raimon: del text a l'elapé (and beyond)

Enric Bou
Universit  Ca' Foscari Venezia

d fense de d poser de la musique sur mes vers
Victor Hugo

1. Ausiàs March i Raimon

Musicalitzar un poema suggereix una definició de la llengua materna: usar un llenguatge comú per al poeta i el músic. Aquest pot atansar-se al poema per convertir-lo en música amb uns instruments en part comuns. Musicalitzar un poema és una microlectura atenta al detall, la prosòdia, els accents, l'expressió de les veus; la música impregna l'anàlisi – esdevé una altra anàlisi – i li dóna un sentit. La música no serveix només per donar suport a la lletra i fer-ne una can , malgrat que sigui un cas opcional (i malgrat l'advertiment de Victor Hugo: “d fense de d poser de la musique sur mes vers”). Afegir una bellesa que brilla  s la recompensa de la vers  musical del poema. Musicalitzar un poema és l'or pur de la relació del text i la música; mentre que la m s restringida de la can  o l'ària de l' pera seria la plata brillant, m s cridanera, però més llunyana del nucli del procés. En aquest article analitzo alguns exemples d'aquest procés de transformació, traducció –i traïció–, en passar del poema-text al poema musical.

Raimon va musicalitzar a partir del 1969 diversos poemes medievals (d'Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi entre altres) i de poetes contemporanis (Salvador Espriu). Es va inspirar en textos poètics en llengua catalana dels segles XV i XVI, escrits principalment per autors valencians. La primera can  d'aquesta dedicació, va ser la – potser – més famosa, “Veles e vents” d'Ausiàs March. Aix  va recuperar textos escrits per Joan Timoneda, Joan Roís de Corella o Valeri Fuster, textos “jocosos i divertits uns quants, de belles imatges uns altres, prenen en les seues versions musicalades vida i sentit actual” (Archer, 69). L'actualització d'un contingut “antic”  s una de les missions de l'operació. Ho aconsegueix de manera brillant en el cas de “Desert d'amics...”, les cobles de Jordi de Sant Jordi sobre la seva presó després de la batalla de Ponça, que encara avui dia –2019– pot ser llegit amb un sentit corprenedor (Archer, 69).

Si fem un experiment, podem cantar amb la mateixa música que Raimon va posar a –per exemple– “Aix  com cell qui es veu prop de la mort,” una gran part del poema del poeta de Gandia.¹ Aix  té una explicació ben fàcil: l'estructura i ritme del model de vers que utilitza Ausiàs March de manera obsessiva permet aquesta substitució. Aix  ens fa adonar, també, de l'habilitat del músic Raimon, de saber crear per cada una de les composicions una melodia diferent. Aquest és un problema que tenen algunes can s – can s originals o poemes musicals – de Georges Brassens, que moltes s'assemblen massa entre elles, però que no succeeix amb el cantant de X tiva.

Les adaptacions en vers  musical de poemes per part de Raimon, Ovidi Montllor i molts d'altres, té un referent molt clar en el món de la *chanson* francesa. Yves Montand van cantar a Jacques Pr vert. A més dels seus propis poemes, Georges Brassens va

¹ A la presentació oral al congrés vaig cantar-ne alguns exemples. Convido el lector a comprovar-ho ell mateix a partir d'aquest exemple i TOTS els poemes que hi ha en aquest full web (<http://www.musicadepoetes.cat/app/musicadepoetes/servlet/org.uoc.lletra.musicaDePoetes.Titol?autor=141&titol=1758>) veurà que funcionen, poden ser cantats amb aquella melodia.

musicar poemes de François Villon, Paul Verlaine, Victor Hugo, Paul Éluard, Louis Aragon, Alphonse de Lamartine, Francis Jammes, Théodore de Banville, Paul Fort, Tristan Bernard, Jean Richepin i Antoine Pol. Léo Ferré també va posar música a poemes Rutebeuf, Charles Baudelaire, Apollinaire, Louis Aragon i molts altres. Una sèrie de tres discs, “Poètes”, és una de les millors contribucions. Jean Ferrat va musicar poemes de Louis Aragon. I Serge Gainsbourg va afegir música al poema “La Nuit d'octobre” d'Alfred de Musset. Seguint aquest exemple i paral·lelament al cas de Raimon, Paco Ibáñez va enregistrar tres discs a finals dels anys seixanta, “La poesía española de ahora y de siempre”, que contenien versions musicals de, entre altres, Federico García Lorca, Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Blas de Otero, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. De tota manera cal indicar que a diferència dels cantants del grup dels Setze Jutges, Raimon no procedia de la petita burgesia barcelonina, sinó d'un ambient de classe obrera valenciana. Els seus referents musicals no es trobaven en la cançó francesa sinó en la música *folk* americana. És destacable l'amistat amb el cantant nord-americà Pete Seeger, la possible adaptació en la cançó “D'un temps, d'un país” de la cançó de Bob Dylan “The Times Are A-Changin” i el seu interès per Víctor Jara, de qui va fer una versió de “Te recuerdo Amanda”, convertida en “Amanda.”

En el pròleg a una antologia de poemes musicats feta per Mathias Vincenot, Georges Moustaki escriví: “Musique et poésie forment un couple très uni. A la fois complémentaires et autonomes, elles se rejoignent parfois pour mieux exalter ce qu'elles expriment isolément. Poème chanté, chanson récitée appartiennent à une même vocation. Ce qui les lie ou les sépare est indéfinissable” (Vincenot, 13). En efecte, d'una manera indissociable “la chanson se nourrit de la poésie, comme la poésie se nourrit elle-même de la chanson” (Vincenot, 13). El mateix Vincenot escriu:

s'il adapte le poème pour qu'il puisse entrer dans le format d'une chanson, s'il change les strophes de place or en met une davantage en avant, il ne trahit pas l'esprit du poème par ces décisions qu'il prend, il affirme le rôle du compositeur et de l'interprète qui imagine, nécessairement, un public. La chanson doit donc pouvoir se chanter même lorsqu'il s'agit de textes denses comme des poèmes, et se mémoriser, d'où la présence systématique d'un refrain qui n'existait pas, le plus souvent dans le poème initial. (Vincenot, 82)

A propòsit de les musicalització de poemes de Louis Aragon que va fer Jean Ferrat, que per molts de nosaltres sonen com una llauna infinita, el mateix Aragon (i Elsa) destacaven que tenien un innegable vessant popular. Com va indicar Luc Bérimont:

Si Aragon est, à present, un des rares poètes entendus des masses, ce n'est pas comme l'ont dit de méchantes langues parce qu'il est sans arrière-plans de langage, mais bien parce qu'il a su tourner le dos aux vitrines des modes littéraires, qu'il a su marcher son chemise, parlant aux autres comme à soi-même, et plus étonné de la résonance de ses pas que ne saurait l'être un enfant. (...) Ferrat a parfaitement compris ce dosage qu'il convenait d'ajouter sans rien déranger d'essentiel. Comme les bons illustrateurs, il laisse sa liberté au texte, en l'ouvrant, le prolongeant” (citat a Vincenot, 82).

Aquest és un comentari important, perquè indica l'impacte que pot arribar a tenir el “musicador” en la difusió d'un determinat autor que pot no ser precisament fàcil. De fet, que Ausiàs March hagi esdevingut tant popular (com veurem a la part final de l'article) es deu en gran part al treball de Raimon, de selecció i modernització del text medieval. Ell ha sabut entendre perfectament la dosi que cal afegir sense eliminar res d'essencial.

En una entrevista a la ràdio del 6 de gener del 1969 en la qual participaven Georges Brassens, Jacques Brel i Leo Ferré, aquests respongueren a la pregunta: “Vous ne vous prenez pas pour un poète, alors ?” Brassens va contestar: “Pas tellement, je ne sais pas si je suis poète, il est possible que je le sois un petit peu, mais peu importe. Je mélange des paroles et de la musique, et je les chante.” Brel va dir: “Je suis “chansonnier”. c'est le vrai mot! Je suis un petit artisan de la chanson.” I Leo Ferré molt càustic: “Les gens qui se disent poètes ce sont des gens qui ne le sont pas tellement, au fond.” (Vincenot 2016, 346-347). Aquesta reflexió fóra possible d'aplicar al cas de Raimon: la consideració de “chansonnier”, d'artesà de la cançó.

Brassens a la mateixa entrevista presentava dues diferències essencials entre la poesia i la cançó: “La chanson est faite pour être entendue, et forme un tout (paroles et musiques mêlées, ainsi que l'interprétation, qu'il n'évoque pas mais qui a une importance particulière), en effet, dit-il, on “écrit pour l'oreille”, alors que la poésie, ce n'est que du texte, et elle est écrite pour être lue. La deuxième différence est celle de la réception. Pour la chanson, elle doit être immédiate, alors qu'on peut revenir sur une poésie, et ne pas nécessairement la comprendre tout de suite” (Vincenot 2016, 351). Aquest ha estat l'art de Raimon, saber “traduir” (en el sentit d'adaptar, llegir) per un públic del seu temps, textos d'èpoques reculades.

2. Els “sants culturals”

L'operació de Raimon de l'any 1969 de musicar poemes d'Ausiàs March es pot relacionar amb una tendència molt present al món occidental. Em referixo al fet de convertir en “sants culturals” algunes figures de la literatura d'una determinada comunitat lingüística i/o nacional. Els professors Marko Juvan, Marijan Dović i Jón Karl Helgason, responsables del projecte “Cultural Saints of Europe”, treballen seguint l'exemple del catedràtic holandès Joep Leerssen sobre el paper dels escriptors en la configuració de les nacionalitats culturals europees des del segle XIX. Joep Leerssen ha coordinat el projecte SPIN (Study Platform on Interlocking Nationalisms) i la ingent base de dades ERNiE (Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe), que reuneix i documenta bitllets, cartells, cartes, llegendes, monuments i altres llocs commemoratius, peces musicals, quadres i iconografia relacionats sempre amb el paper clau dels escriptors i la literatura en la constitució de bona part de les identitats nacionals europees. Més recentment, Marijan Dović i Jón Karl Helgason (2017) s'han centrat en l'estudi de com certs escriptors es van convertir en peces clau de la memòria cultural i de la construcció identitària dels seus respectius països, usant el concepte de “sants culturals.”

La majoria de països europeus han seleccionat alguns artistes que es creu que representen millor que altres artistes del seu temps la cultura local. Aquests poetes, escriptors, compositors, pintors, etc. “nacionals” han rebut gairebé un estatus de sant: formen part del cànon del nacionalisme com a “religió civil” i es considera que han jugat un paper crucial en la construcció d'identitats nacionals. En una època de dubte i voluntarisme, algú es va inventar l'apel·latiu “catalans universals”, que coincideix parcialment amb aquest plantejament. En el cas de la cultura en llengua catalana, escriptors com Ramon Llull, Ausiàs March o Vicent Verdaguer, representen bons exemples d'aquesta manipulació. Els trobàvem en bitllets de banc (de les antigues pessetes), noms de carrers i d'escoles, institucions culturals. L'objectiu del projecte de recerca CSENS (Cultural Saints of the European Nation States / Sants Culturals dels Estats de les Nacions Europees) és comparar, des d'una perspectiva transnacional, la formació i la canonització d'aquests sants culturals en diversos països europeus que al segle XVIII i XIX van participar en un potent procés de construcció de nacions. Busquen patrons i variables comunes en la forma en què aquests individus escollits s'han assenyalat com a representants “reals” de les seves respectives cultures nacionals, i com

s'institucionalitza el record de les seves vides i fets en discursos oficials i populars. En aquest projecte han identificat Àngel Guimerà (<http://vefir.hi.is/culturalsaints/>) com un personatge representatiu. Sens dubte Ausiàs March tindria encara més pes entre aquests escriptors considerats per molts "poetes nacionals", que han escrit i cedit paraules que després han estat essencials a l'hora d'establir, mantenir i reproduir la idea de comunitat.

Itamar Even-Zohar en l'article "La funció de la literatura en la creació de les nacions d'Europa" (1994) subratlla el paper dels que ell anomena agents sociosemiòtics" (poetes, novel·listes, assagistes, filòsofs) com a productors del gran corpus de textos amb el qual, especialment durant el segle XIX, es proposava, justificava, sostenia o sancionava l'establiment de les diferents entitats nacionals, les que van tenir èxit (algunes avui encara existents) i les que no en van tenir, o en van tenir en part però no van adquirir l'estatus paral·lel d'estats-nació (i aquí tenim el cas català). Aquests agents, els principals "constructors", amb mots i maons, de la idea moderna de nació cultural catalana.

Jaume Subirana ha estudiat aquest fenomen en un llibre recent:

Esto es lo que hacen los clásicos literarios: dar la medida, definir el paisaje, poner en perspectiva. Y aunque no conozcas su obra, conoces sus nombres. Así, perviven entre nosotros, de generación en generación, nos acompañan. Y, con el paso del tiempo, han ayudado a conformar una parte del discurso y una parte del imaginario colectivo, una parte de lo que decimos y de cómo pensamos, una parte de la nación. Ilustrémoslo con otro ejemplo. En el epílogo a *Una pàtria prestada...*, tras la cita de unos versos de Gabriel Ferrater, Simona Škrabec (ensayista y traductora eslovena que ha adoptado el catalán como su segunda lengua literaria) escribe: "Recito en voz baja el verso de Ferrater cada vez que en casa quedan sobre el mármol de la cocina solo tres limones" (2017, 389). Y a muchos catalanes no nos haría falta la cita que precede a la frase: conocemos los versos y entendemos enseguida lo que nos está diciendo; hasta ese punto la literatura da forma a nuestra manera de ver, de entender, de explicar las cosas. La literatura —o lo literario— es un espacio mental compartido, y ello genera marcas verbales, lugares comunes, imaginario colectivo. Por eso muchos catalanohablantes sonreirán si alguien evoca *el perquè de tot plegat* (el porqué de todo, o de todas las cosas), si se propone que digamos no, cuando se habla de irse al norte donde dicen que todo es mejor, cuando se apunta de alguien que es un *homenot*.... (Subirana, 14)

Com que és un llibre adreçat a un públic espanyol ha d'afegir les claus en nota a peu de pàgina:

La primera menció se refereix al poema "Tres llimones" de Gabriel Ferrater. Les següents, al títol del llibre *El perquè de tot plegat* de Quim Monzó (traduït al castellà en Anagrama com a *El porqué de las cosas*), a la cançó de Raimon "Diguem no", al poema de Salvador Espriu "Assaig de càntic en el temple" i a la famosa sèrie de retrats de personatges a càrrec de Josep Pla. (Subirana, 14)

La feina que va fer Raimon quan va decidir musicalitzar alguns poemes de d'Ausiàs March és equiparable a aquest tipus de construcció d'un sentit afegit que no és gens menyspreable. Estic convençut que aquest va ser el primer pas, de tria i difusió, per convertir textos com "Veles e Vents" en molt més que un poema i una cançó.

De fet, la cançó no és una branca de la poesia, ni la poesia és una branca de la cançó. La poesia cantada és una branca de la cançó, perquè és una manera, cantada

precisament, per adequar la poesia, depenent de si el compositor decideix cantar el poema tal com està escrit (de manera que no estava originalment planificat per ser cantat) o fent alguns canvis formals per donar-li una forma musical reconeixible, amb versos i una tornada:

La poésie quelle qu'elle soit, est d'abord rythme... Ce n'est donc pas la rime, pas même le vers, qui définissent la poésie, mais plutôt la façon dont le langage est utilisé. Le rythme. D'abord le rythme... Il y a autre chose... ce quelque chose qui fait tout, ce qui émeut, perturbe, éblouit parfois... ce que j'appelle la chair des mots. (Vincenot, 425)

Pel que fa a la cançó, “Il arrive qu'un texte simple, accompagné d'une musique réussie, devienne une belle chanson, car la musique, qui est un autre langage, transcende le texte.” Tant la poesia com la cançó poden vehicular el naixement de l'emoció, a través de la funció poètica (jakobsoniana). Els mots tenen una existència formal, però en prenen una altra de nova, recitats (llegits) o cantats. De fet, com va indicar Matthias Vincenot, la diferència essencial entre poema i cançó és que un neix per ser llegit i l'altre per ser cantada (Vincenot, 425).

3. Musicar poemes medievals. Les adaptacions de Raimon

Joan Fuster va reflexionar sobre l'acostament de Raimon a Ausiàs March en aquests termes:

I no és que Raimon necessités “lletres.” Ell en tenia prou amb la seva pròpia minerva. Optava per posar-se al servei d'una poesia que ja pertanyia a l'“alta cultura”, i que, a través de la cançó, podia reconvertir-se en “cultura popular.” Raimon no ha estat l'únic. Però Raimon hi ha fet un esforç exemplar. Els “poetes-poetes”, a través dels cantants, passen a ser una possibilitat nova: desenterrats dels llibres, recobren el to de la cançó. Timoneda va escriure versos per a ser cantats, i Raimon els canta ara amb unes melodies que Timoneda no podia sospitar. I Ausiàs Marc, el venerable Marc que ja havia renunciat a una poesia cantada, i que només va ser mòdicament cantat per algun polifonista del Renaixement, ara reviu, fulgurant, en la veu de Raimon. Semblava impossible, i Raimon ho ha arreglat. Ha conferit als poemes antics una eventualitat nova. (Fuster, 39)

És cert que Raimon ha modernitzat Ausiàs March. Però també cal recordar que això ha estat possible gràcies a algunes característiques del poeta que l'han ajudat a esdevenir intemporal, poder ser adaptat a un gust contemporani. Perquè en Ausiàs March reconeixem un poeta veraç, un poeta moral. En una entrevista, Joan Ferraté plantejà una definició de la poesia d'Ausiàs March que en justifica aquesta modernitat:

- Què fa d'Ausiàs March un poeta extraordinari?
- La seva capacitat de dir la veritat. La capacitat extraordinària d'expressió. La seva llengua és extraordinària i, a més de dir la veritat, sap que fa por. Per tant, això que he observat suara, el salt d'una paraula que sembla innòcua a la realitat del cardar, la gent no el fa. Aquest salt fa por. Ausiàs March ha estat molt mal llegit. Això de veure que comença essent un petit idiota més o menys cretí en la concepció de l'amor angèlic i bestialó, i tot el cicle d'Ausiàs March vist com a totalitat, això no s'ha vist, no es veu, no té relleu dins el que s'escriu d'ell. Fixi's, un home com Joan Fuster se n'havia d'haver adonat i no recordo que en digués res. I ningú no llegeix Ausiàs March. En això, hi insisteixo. Aquesta veritat que diu Ausiàs March no interessa ningú. Els professionals de l'estudi de la literatura no se n'adonen. Ells van

fent la seva feineta... La gent hauria d'anar amb Ausiàs March sota el braç. Això de donar la veritat, als savis, no els interessa. Llegeixen la paraula “delit” i no veuen que ha de ser la rebolcada, com diuen els de TV3. (Ferraté, 58)

Martí de Riquer ha opinat:

Ausiàs March és un gran poeta que amb tota valentia es posa els més greus problemes que poden sotjar els homes, mai no amaga ni dissimula les seves febleses, els seus errors, la seva follia amorosa, i prescindeix d'un fals pudor que podria cobrir les seves misèries humanes.” Parlant del cant espiritual, diu Riquer: “Els ascetes i els místics de vegades expressen idees semblants” “Tot lector modern que s'acosta a les poesies d'Ausiàs March es troba sorprès pel to sentenciós, doctrinal i moral que constantment apareix en llurs versos, fins i tot en moltes d'aquelles cançons que són essencialment amoroses, en els cants de Mort i en algunes estrofes de l'Espiritual. (Riquer, 535 i 540).

I Anton Espadaler va proposar:

La característica més destacada i coneguda de l'estil d'Ausiàs March és el recurs de desenvolupar una quantitat considerable dels seus poemes mitjançant un sistema discursiu basat en la comparació. El més destacable de la seva comparació és, sobretot, que el conjunt d'imatges que la conformen i serveixen per explicar la intimitat més profunda del seu jo ens presenta uns protagonistes tarats, que pateixen, condemnats a mort, lladres, malalts, que irrompen amb poderós impacte en el delicat jardí de la tradició literària. La predilecció per aquest sistema (...) indica clarament que March escriu amb clara consciència que la poesia ja no és un complement de la personalitat o un simple instrument d'expressió galant, sinó que s'ha convertit en l'espai principal i essencial de l'autoconfessió.” (Espadaler, 135).

En el fet de musicar un poema intervé un alt grau d'interpretació, de modificació del que hauria estat el text en la versió grau zero. Aquest problema es pot relacionar amb el que deia Stravinsky a propòsit de la interpretació musical, és dir la distància entre la partitura i l'execució:

It is the conflict of these two principles execution and interpretation— that is at the root of all the errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of its message. (...) Thus, in contrast to the craftsman of the plastic arts, whose finished work is presented to the public eye in an always identical form, the composer runs a perilous risk every time his music is played, since the competent presentation of his work each time depends on the unforeseeable and imponderable factors that go to make up the virtues of fidelity and sympathy, without which the work will be unrecognizable on one occasion, inert on another, and in any case betrayed. (123)

Cada lectura (per un actor o per un lector en silenci) és una variant del text original. I la intervenció del músic afegeix un altre nivell de transformació. Què hauria pesant Ausiàs March de les “interpretacions” de Raimon? Sabem que és història ficció, però m'atreveria a dir que no li haurien agradat gens. De tota manera, sí que podem afirmar que són unes interpretacions ben particulars. Robert Archer va destacar la importància de la música i la veu, en el cas d'aquestes adaptacions:

El March de Raimon és, per descomptat, un March molt seleccionat d'acord amb uns criteris que imposa necessàriament la translació a la cançó moderna: 1) la *durada*: quan no es tracta d'un poema breu d'una sola estrofa, ha seleccionat estances clau del poema (és el cas de "Veles e vents"); 2) la *bellesa* i la *força de les imatges* (i no tots els poemes de March tenen aquestes imatges); i 3) l'*impacte fònic* de les paraules que componen el poema. (Archer, 69-71)

Destacava també el fet que Raimon "ens proporciona una lectura dels poemes, una autèntica interpretació en sentit literari, i no sols musical. Ho és per força, perquè March no és un poeta fàcil: en cada poema musicat, a vegades amb l'ajuda dels grans mestres com Martí de Riquer, el cantant ha hagut d'arribar a les seues pròpies conclusions no sols sobre com fer cantable el text de March, sinó també sobre el seu significat" (Archer 2009, 69-71). És gràcies a la música, la interpretació musical, que Raimon aconsegueix traslladar fins al nostre temps els textos de March.

El disc de Raimon "Clàssics i no" (2003) conté aquests poemes musicats: "Així com ell qui en lo somni es delita" (1), "Si em demanau lo greu turment que pas" (86), "No em pren així com al petit vailet" (68), "No pot mostrar lo món menys pietat" (77), "Lo jorn ha por" (28), "Així com cell qui es veu prop de la mort" (81), "Per servir amor" (80), "Quan plau a déu" (82), "Alt e amor" (3), "Si com lo taur" (29), "Veles e vents han mos desigs complir" (46). No els analitzaré tots, però si parem atenció al poema XLVI, "Veles e vents han mos desigs complir" ens adonem de la selecció efectuada pel cantant. Elimina les estrofes 3, la meitat de la 5, la 6 i la 7. Converteix en una tornada els quatre versos de la conclusió del poema.

1) Veles e vents han mos desigs complir
faent camins dubtosos per la mar.
Mestre i ponent contra d'ells veig armar:
xaloc, llevant los deuen subvenir
ab llurs amics lo grec e lo migjorn,
fent humils precis al vent tramuntanal
que en son bufar los sia parcial
e que tots cinc complisquen mon retorn.

Veles e vents han mos desigs complir
Facent camins dubtosos per la mar.
Mestre i ponent contra d'ells veig armar:
Xaloc, llevant, los deuen subvenir,
Ab llurs amics lo grec e lo migjorn,
Fent humils precis al vent tremuntanal
Que en son bufar los sia parcial
E que tots cinc complisquen mon retorn.

2) Bullirà·l mar com la cassola en forn,
mudant color e l'estat natural,
e mostrarà voler tota res mal
que sobre si atur un punt al jorn.
Grans e pocs peixis a recors correran
e cercaran amagatalls secrets;
fugint al mar on són nodrits e fets,
per gran remei en terra eixiran.

Bullirà el mar com la cassola en forn,
Mudant color e l'estat natural,
E mostrarà voler tota res mal
Que sobre si atur un punt al jorn.
Grans e pocs peixis a recors correran
E cercaran amagatalls secrets:
Fugint al mar, on són nodrits e fets,
Per gran remei en terra eixiran.

3) Los pelegrins tots ensems votaran
e prometran molts dons de cera fets;
la gran paor traurà al llum los secrets
que al confés descoberts no seran.
En lo perill no·m caureu de l'esment,
ans votaré al Déu qui·ns ha lligats
de no minvar mes fermes voluntats
e que tots temps me sereu de present.

Tornada:
Amor, de vos, jo en sent més que no en sé,
De què la part pitjor me'n romandrà,
E de vós sap lo qui sens vós està:
A joc de daus vos acompanyaré.

4) Jo tem la mort per no ser-vos absent,
perquè amor per mort és anul·lats;
mas jo no creu que mon voler sobrats
pusca ésser per tal departiment.
Jo só gelós de vostre escàs voler
que, jo morint, no meta mi en oblit.
Sol est pensar me tol del món delit
car, nós vivint, no creu se pusca fer:

5) après ma mort d'amar perdau poder
e sia tost en ira convertit,
e jo, forçat d'aquest món ser eixit,
tot lo meu mal serà vós no veer.
Oh Déu, ¿per què terme no hi ha en amor,
car prop d'aquell jo·m trobara tot sol?
Vostre voler sabera quant me vol,
tement, fiant, de tot l'avenir.

6) Jo són aquell pus extrem amador
après d'aquell a qui Déu vida tol.
Puis jo són viu, mon cor no mostra dol
tant com la mort per sa extrema dolor.
A bé o mal d'amor jo só dispost,
mas per mon fat fortuna cas no·m porta.
Tot esvetlat, ab desbarrada porta,
me trobarà faent humil respost.

7) Jo desig ço que·m porà ser gran cost
i aquest esper de molts mals m'aconhorta.
A mi no plau ma vida ser estorta
d'un cas molt fer, qual prec Déu sia tost;
lladoncs les gents no·ls calrà donar fe
al que amor fora mi obrarà;
lo seu poder en acte·s mostrarà
e los meus dits ab los fets provaré.

8) Amor, de vós jo·n sent més que no·n sé,
de què la part pijor me'n romandrà,
e de vós sap lo qui sens vós està.
A joc de daus vos acompanyaré.

Jo tem la mort per no ser-nos absent,
Perquè amor, per mort, és a nul·lat;
Mas jo no creu que mon voler sobrats
Pusca esser per tal departiment.
Jo só gelós de vostre escàs voler,
Que, jo morint, no meta mi en bolit.
Sol est pesnsar me tol del món delit,
Car, nos vivint, no creu se pusca fer:

Après ma mort, d'amar perdau poder,
E sia tost en ira convertit.
E, jo forçat d'aquest món ser eixit,
Tot lo meu mal serà vós no veer.

Tornada:

Amor, de vós jo en sent més que no en sé,
De què la part pitjor me'n romandrà,
E de vós sap lo qui sens vós està:
A joc de daus vos acompanyaré

Raimon elimina les referències a la divinitat i els aspectes més filosòfics de la reflexió sobre l'amor. En fa un poema, podríem dir, civil. Raimon va musicar-ne una versió reduïda, només 32 versos del total de 60.²

² El procés de transformació ens recorda la classificació en termes discursius que va oferir Lluís Messeguer per estudiar la musicació de poemes per part de la Nova Cançó, més diversa del que semblaria a priori, basada en la correlació autoria-cantautoria-interpretació:

s'ha nominalitzat amb mots d'ofici: en la llengua antiga, trovador, cantador o joglar; en l'actual, autor, lletrista, cantautor, compositor, músic, cantant o intèrpret. I els processos textuais impliquen activitats ben complexes: essencialment la composició, la versió, la traducció, la

Si ens fixem amb més detall en la justificació de la tria que feia el mateix Raimon, els números quadren: “El pròxim [elapé] serà el d’Ausiàs March, que he fet per als meus paisans que s’omplen la boca d’Ausiàs March i no el llegeixen ni tenen intenció de llegir-lo mai” (Raimon, 74). I afegia:

La major part d’allò que coneixem per literatura medieval ja ha tocat aquests límits i només interessa com a objecte d’estudi d’especialistes universitaris de filologia romànica en el nostre àmbit. Gran part de l’obra d’Ausiàs March no escapa a aquesta constatació. Ho he de tenir en compte a l’hora de cantar segons quins poemes i de no cantar-ne d’altres. Em sembla que ho he tingut en compte. És més, dins d’un mateix poema no he cantat segons quines estrofes, per aquestes mateixes raons. (...) [en] els versos que jo canto d’Ausiàs March (...) la seva capacitat de comunicació, de generar emocions, és viva, per poc que s’esforci el possible escoltador. (20 de febrer de 1981) Raimon, *Les hores guanyades* (Raimon, 265-266).

En un altre apunt explicava l’atenció a la tria i els problemes de monotonia a causa del ritme del model vers emprat per Ausiàs March:

Per sobre de totes, hi havia el fet que la major part dels poemes estan escrits en decasíl·labs d’estructura i accentuació molt iguals. Això m’empenyia al fet que la música possible s’assemblés massa d’un poema a l’altre i que el ritme de les diferents cançons fos sempre molt similar. Podia jugar amb el canvi de les tonalitats d’un poema a l’altre, però no em semblava prou. La manera de diversificar la música per ressaltar la individualitat de cada poema era no musicar continuadament aquells poemes. Deixar passar anys entre una musicació i una altra i seguir llegint el poeta. Crec que ho he aconseguit. Sense perdre un aire de família, cada poema musicat, cada cançó, és diferent de l’altre i tots dos són diferents entre si. (Raimon, 117-118).

Jo he intentat de trencar la possible monotonia que el decasíl·lab, amb la cesura entre la quarta i la cinquena síl·labes, podria mostrar si m’hagués limitat a seguir el ritme intern del vers. Ara, això, aquesta idea de trencament de la reiteració rítmica, ha de ser seguida per Manuel Camp i pel mestre Casas a l’hora de dirigir l’orquestra. Jo, en la meua interpretació, he de potenciar aquesta intenció jugant amb els grups de consonants, que són molt rics en la poesia del de Gandia, i amb totes les vocals fosques, la o tancada i oberta i la u sobretot. (Raimon, 89).

Coincidint amb M. Rosa Margalef podem dir que “són, en conjunt, raons allunyades de qualsevol tipus de plantejament intel·lectualista i es fonamenten en el pragmatisme i

transposició o l’adaptado. Els següents models d’exemple permeten assenyalar-ne la variació discursiva:

- (a) Autoria
- (b) Imitació o cita de gèneres poètics, verbomusicals o musicals
- (c) Imitació o cita verbal de textos populars, cuites o traduïts
- (d) Versió sense música: recitació de textos populars o cuites
- (e) Versió amb música de cançons populars o cuites
- (f) Traducció de textos
- (g) Musicació de text popular, cuite o traduït
- (h) Musicació sense text: ús musical de textos o paratextos
- (i) Espectacularització autònoma
- (j) Espectacularització dins un gènere unitari. (Messeguer 1997, 169-170)

en la intenció estètica” (Margalef, 66). Raimon considerava que la seva selecció de March era “la meua antologia particular de la seva obra” (Raimon, 75). I aquest sentit de “lectura” és una de les claus del pas del text a l’elapé.

Margalef va estudiar els poemes triats per Raimon tot buscant les raons per les quals havien estat triats per musicar. La tria respon a sis raons concretes: La bellesa de les imatges, Les formulacions impressionants (expressions hiperbòliques, o sorprenents, que han impressionat molt favorablement el cantant, el discurs asprívol, rude, és a dir les composicions que sobten per la brusquedat; la tensió poemàtica, l’estat d’ànim personal; i finalment, les possibilitats tècniques (Margalef, 66-67).

4. Adaptacions i apropiacions

Vull acabar amb un breu repàs d’altres possibilitats d’adaptació dels poemes d’Ausiàs March, que van més enllà de l’elapé i ens introdueix de ple en terres de la intermedialitat. Val a dir que totes han estat inspirades per la música de Raimon. L’adjectiu “transmèdia” s’utilitza per referir-se a narracions transmèdia: la difusió de narracions en plataformes multimèdia com *Batman* o *Star Wars*. La difusió es produeix a través de múltiples plataformes, com ara pel·lícules, televisió, web vídeos, còmics, novel·les i jocs. La transmedialitat és un terme utilitzat en estudis d’intermedialitat, narratologia i estudis sobre nous mitjans (en particular les “narracions transmèdia”) per descriure fenòmens que no són específics dels mitjans de comunicació, i que no estan relacionats amb un tema específic. mitjà i, per tant, es pot realitzar en un gran nombre de mitjans diferents, com ara la literatura, l’art, el cinema o la música. En el cas de “Veles e vents”, la cançó més popular de les musicades per Raimon, s’ha produït un fenomen d’aquesta índole.

Un grup castellonenc, “Metal Cambra”, publicà el disc “Veles e vents” (2014): “Veles e vents”, un disc de rock progressiu i viatger. En aquest cas “Veles e vents” dona nom al relat d’un viatge per mar a la recerca de l’amor que va escriure el poeta valencià Ausiàs March (1397-1459). Un trajecte que al seu torn és un homenatge als diferents vents i cultures pels quals travessa el vaixell mentre avança cap a la seva destinació. Raimon el va musicar el 1970, convertint-se en una de les seves peces més emblemàtiques. Des del 2014, “Veles e vents” és també el títol d’un disc. Són nou cançons inspirades en viatges realitzats durant la seva carrera musical i els diferents sons culturals que sempre els han influït fins a convergir en aquest poema, convertint-se al seu torn en una mena d’homenatge al príncep dels poetes en valencià. De L’Atlas Català (datat en 1375) han pres la toponímia per donar títol a les cançons, que com és habitual es construeixen amb trets del metall, de la música clàssica i del folk mediterrani i l’Atlàntic. (Bosch, s.p). Els mateixos músics expliquen:

No es un relato historiográfico, aunque relate cómo sería un viaje por lugares de Irlanda, Galicia, Bretaña, Eivissa, la Serra d’Irta, Sabratha Damasco, Gaza... Cuando viajamos acumulamos experiencias y aprendemos cosas nuevas que se quedan en nuestro interior. Es lo que nos ha ocurrido cuando hemos salido a tocar a Dinamarca, Palestina, Suiza o por la península. Este disco vendría a ser como un audio de un cuaderno de viajes en los que se han aprendido leyendas populares e ideas musicales propias y diferentes. Las piezas musicales y el trabajo del diseñador, Álex Doménech, son un todo. (Bosch, s.p)

El grup està format pels músics Ferran Aparisi (violí), Juan Fran Ballesteró (flautes i gaites), Miguel Ibáñez (guitarra), Tomàs Fabregat (bouzuki i mandolina), Hugo García (baix), Jorge Edo (teclats) i s’hi ha afegit Borja Saura (guitarra) i Carlos Mercado (bateria). La llista dels temes dona una idea de la transformació dels originals de March:

- | | | | |
|----|----------------|----|---------------|
| 1. | Inbernia 09:01 | 6. | Irta 03:16 |
| 2. | Bertagna 04:51 | 7. | Sàbrata 05:39 |
| 3. | Seaia 05:50 | 8. | Domasch 03:34 |
| 4. | Seràns 03:13 | 9. | Gatzara 05:33 |
| 5. | Ezizera 06:49 | | |

L'any 1994 el grup Xarxa Teatre va crear l'espectacle "Veles e vents." L'ocasió era la inauguració del túnel del Canal de la Mànega. Xarxa Teatre parteix de l'obra del poeta Ausiàs March per presentar, davant els ulls de l'espectador, una mar adés benèvola i benefactora, adés impressionant i aterridora, una mar que és font de vida i espai connector de cultures però, al mateix temps, una mar en plena destrucció, convertida en cementeri nuclear i permanentment en flames per les catàstrofes petroleres. El missatge mediambiental es manté, avui dia, present, com també la proposta escènica. L'ús de la pirotècnia i dels elements mòbils acompanyen la travessia d'un vaixell de vela que, en només uns segons, es converteix en un terrible petrolier. (<https://www.youtube.com/watch?v=n9F1qxxZMUI>). L'espectacle ha estat representat a FIA de San José (Costa Rica), Expo del Bicentenari de Guanajuato (Mèxic), Olimpíades Culturals de Londres 2012 a Dorset (Anglaterra), Northfolk & Norwich Festival (Anglaterra), Festival Internacional de Teatre de Sibiu (Romania), Festival Life en Vilnius (Lituània), Festival La Strada de Graz (Àustria), Festival Internacional de Teatre de Copenhaguen (Dinamarca), Cardiff International Festival (Gran Bretanya), FETA de Gdansk (Polònia). El grup explica la seva adaptació així:

L'impressionant poema, la lectura atenta del qual recomane, ha estat més que una simple concessió culturalista. No hi ha a l'obra, és veritat, una història d'amor com la que el poeta ens hi descriu; el grup, però, ha sabut extreure'n una altra de més pregona, que potser reste una mica inadvertida sota l'anècdota personal del poeta. Parle, com és natural, de l'amor per la mar mateixa, protagonista indiscutible de les dues primeres estrofes del poema; una mar adés benèvola i benefactora, adés impressionant i aterridora. I és això el que aquest *Veles e vents* sap transmetre'ns. I ho sap fer des d'una estètica decididament contemporània; perfectament intel·ligible per tots els qui, algun cop, ens sentim part de la nostra mar (siga la Mediterrània o siga –per què no?- qualsevol altra), patim pel que la nostra cultura tan avançada en fa dia rera dia, i –malgrat tot– encara confiem en la possibilitat que les coses siguin d'una altra forma ben distinta. XARXA TEATRE no ha dubtat a fer-nos-ho veure, a incitar-nos a la reflexió ensems que al plaer de participar en un espectacle fascinant on el foc (i no és cap paradoxa) esdevé aigua". (Fitxa 1994, s.p.)

Es tracta d'una transformació notable del text original del poeta, posant l'èmfasi en l'aspecte marítim.

Un últim exemple ens el proporciona l'edifici "Veles e Vents." És un edifici situat a l'interior del Port de València, és l'edifici més emblemàtic i representatiu de l'organització de la 32 America's Cup València 2007. Va ser projectat pels arquitectes David Chipperfield i Fermín Vázquez, mentre que la direcció de les obres va anar a càrrec d'Antonio Gomis Bernal. Va ser construït entre 2005 i 2006. Els promotors pretenen que el nom de l'edifici desenvolupa un joc de paraules, "Veles e Vents", fent al·lusió a la vocació marinera del lloc d'emplaçament, el Port; mentre que les paraules "e Vents" ens recorda esdeveniments, com a espai representatiu de l'organització de les regates. També el nom fa referència a un poema de mateix títol, d'Ausiàs March (Veles e Vents 2005-2006).

5. Conclusió

La manipulació dels textos d'Ausiàs March i les successives transformacions transmedials ens duen a les portes de l'hibridisme, d'un medievalisme contemporani que justifiquen la validesa dels textos ausiasmarquians en el nostre present. Una de les possibles vies de *re-enactment* o de recreació. Em fa pensar en la dialèctica entre poema i cançó que plantejava a l'inici, que té un perllongament en l'àmbit dels estudis medievals. Fa pocs anys Marisa Galvez va proposar la tesi que llegir el *chansonnier* medieval és trobar-se a la cruïlla de les concepcions modernes de la poesia i del poeta. A través d'un repàs que inclou textos en llatí, castellà, occità, francès, alemany, gallec i català, es planteja la pregunta si els cançoners contenen cançons o poemes. Galvez argumenta que l'escriptura mateixa de la cançó la converteix en poema líric. Però també és cert que les cançons poden romandre només cançons, fins i tot quan estan escrites i, de fet, l'escriptura és l'única forma en què poden sobreviure com a cançons. Em recorda també l'enfocament de María Rosa Menocal a *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*, un llibre en el qual combina de manera intel·ligent els segles, des de les obres de Dante i Todorov, poemes antics (com les kharja) i moderns (la cançó "Layla" d'Eric Clapton), per recolzar la seva tesi que els poemes d'amor escrits en llengües romàniques medievals poden ser i sovint són un acte de compromís polític.

El poder evocador de les cançons (o dels poemes esdevinguts cançó) és indiscutible. Jorge Semprún barrejava en el record "L'odeur de chair brûlée, la fumée du crématoire, la "voix mordorée de Zarah Leander", les cris des SS" (Semprún, 73). Era una manera d'associar el passat amb una particular magdalena. La memòria associativa. O com ha explicat Sophie Nauleau:

La chanson escorte nos saisons, nos pensées et pas, En sourdine, *mezza voce* ou à tue-tête, et pas aux heures perdues, oui la chanson entête. Du berceau à la tombe, elle est l'unique voix dont on ne se départ pas. La seule qui ne faiblisse pas. Qu'on la fredonne, la siffote, la chantonne, l'époumone, la trahisse ou la taise, toujours on y revient : on la bisse, on la terce, jamais on ne l'oublie.

Car les chansons ne sont pas des sornettes, balivernes et autres bagatelles. Elles coupent à cœur et mettent droit dans le mille. Au centre de l'être. Elles soufflent les sentiments, par ciels radieux ou sombres. Solfient les succès, les éclaircies, les caresses, les suicides, les amis, les tornades, les bleus et les soleils. Elles vocalisent *allegro* les contraires, espoirs, passions, déveines, petits riens, gloires, spleens et peines, et vous galvanisent en deux temps trois tours mieux qu'un samouraï ou un maître zen. (Nauleau, 8)³

Raimon ha aconseguit crear el *Songbook* de la poesia medieval en català, i com hauria dit el protagonista de *Toy Story*, Buzz Lightyear, ha dut la poesia medieval "to infinity and beyond."

³ La cançó acompanya les nostres vides, els nostres passos, en sordina, a *mezza voce* o cridant a ple pulmó, i no només en els moments desvagats, la cançó obsessiona. Del bressol a la tomba, és l'única veu de la qual no ens separem mai. L'única que no falla mai. Ja sigui cantant, xiulant, cantant, esgargamellant-se, traint-la o silenciand-la, sempre hi tornem: la repetim dues, tres vegades, però mai no l'oblidem.

Perquè les cançons no són absurds, disbarats sense sentit o altres bagatelles. Marquen diferències i estableixen ordre. Són en el centre de l'ésser. Inspiren els sentiments, en cels radiants o foscos. Aspiren els fracassos solvents, les clarícies, carícies, els suicides, els amics, les tornades, els moments de boira i de sol. Les cançons vocalitzen en *allegro* els contraris, esperances, passions, desvetllaments, petites coses, glòries, tristeses i penes, i us galvanitzen en dos temps tres vegades millor que un samurai o un mestre Zen.

Obres citades

- Archer, R. "Raimon i la poesia medieval." En *50 anys d'Al vent. Raimon a la UPV*. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2009. 69-71.
- Bosch, M. "Veles e vents". Metal Cambra homenajea a Ausiàs March con un disco de rock progresivo y viajero." Disponible a Internet:
<https://www.nomepierdoniuna.net/veles-e-vents-metal-cambra-homenajea-a-ausias-march-con-un-disco-de-rock-progresivo-y-viajero/>
- Espadaler, A. M. "Ausiàs March." *Lecciones de literatura universal*. Ed. J. Llovet. Madrid, Cátedra, 1995. 133-140.
- Even-Zohar, I. "La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa." *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Ed D. Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994. 357-377.
- Ferraté, J. "Era un salvatge i un insolent." *El Temps* 645 (octubre 1996): 57-60.
- Fitxa de espectacle. Veles e Vents, 1994.
https://documentacionescenica.com/peripecia/consultas/espectaculo/espectaculo_2129/veles-e-vents
- Fuster, J. "Presentació." Raimon. *Totes Les Cançons*. Barcelona: Belter, 1981. s.p. reproduït a *50 anys d'Al vent. Raimon a la UPV*. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2009. 25-41.
- Galvez, M. *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*. Chicago: Chicago UP, 2012.
- March, A. "Veles e vents han mos desigs complir." A cura de P. Bohigas, revisada per A. J. Soberanas & N. Espinàs. Pròleg de L. Badia. Bibliografia elaborada per J. Santanach i Vice. Barcelona: Editorial Barcino, 2000. 174-176.
- Margalef, M. R. "Vigència inexhaurible d'Ausiàs March: March cantat per Raimon." *L'Espill* 23-24 (1987): 61-81.
- Menocal, M. R. *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*. Durham: Duke U.P. 1993.
- Messeguer, L. "La nova cançó i l'escriptura lírica." *Caplletra* 22 (Primavera 1997): 169-184.
- Nauleau, S. *Je voudrais tant que tu te souviennes : Poèmes mis en chansons de Rutebeuf à Boris Vian*. Paris: Gallimard, 2013.
- Raimon "Clàssics i no." Sabadell, Picap, 2003.
- Stravinsky, I. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Preface by G. Seferis. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947.
- Semprún J. *L'Écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
- Subirana, J. *Construir con palabras. Escritores, literatura e identidat en Catalunya (1859-2019)*. Madrid: Cátedra, 2018.
- "Veles e Vents" (2005-2006). Disponible a Internet:
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/veles-e-vents/>
- Vincenot, M. *Le mot et la note, Poésie et chanson, un cousinage compliqué*. Paris: Éditions L'amandier, 2016.