

## «SPECULUM MUSICÆ» A L'OBRA LITERÀRIA DE VERDAGUER

FRANCESC BONASTRE

El llegat poètic de Jacint Verdaguer serví d'inspiració a diverses generacions de compositors, que hi descobriren la poderosa força del seu numen i la subtil capacitat de seducció artística, a través de la retòrica del suggeriment i del domini de l'art de la paraula.

Però aquest mateix llegat també incloïa, des de l'inici de la seva existència, una gens menyspreable coneixença de l'art dels sons, tant des del punt de vista de les teories especulatives com del vessant pràctic; sense l'acurada coordinació d'aquests elements i de la seva maduració envers un canon estètic diversificat, no seria explicable la presència incessant i transcendent del fet musical a l'obra poètica verdagueriana.

### *1.- La formació musical de Jacint Verdaguer*

Alguna vegada s'ha dit que Verdaguer no posseïa cap formació musical; cito, sobretot, el testimoni de mossèn Francesc Baldelló, quan escriu el 1953:

... Mossèn Cinto era músic? Coneixia la tècnica de l'art dels sons? Sabia molt o poc de solfa? Qui pot respondre a aquestes preguntes? En cap de les seves biografies, que són moltes, ni ningú dels que el van tractar en vida, fan referència a aquest aspecte. Jo gosaria contestar, resoltament, dient: Mossèn Cinto no sabia solfa.<sup>1</sup>

Aquesta opinió, expressada sense palliatius, esdevé més matisada pel mateix autor, quan n'exposa les raons:

1. BALDELLÓ, Francesc, *Mossèn Cinto i la Música*, conferència llegida el dia 31 d'agost de 1952 al «Centre Parroquial de Cultura» de Sant Feliu de Codines, en la sessió commemorativa del Cinquantè Aniversari de la mort de Mossèn Jacint Verdaguer, Barcelona, 1953, pàgs. 16-17.

I m'emparo per a fer aquesta afirmació en un fet concret. Mossèn Cinto, que era tan enamorat del folklore, que anava sempre pel món amb una llibreta i un llapis a la mà, disposat a prendre nota d'una dita, d'un aforisme, d'un mot arcaic desconegut, d'una llegenda, d'una tradició, d'un text de cançó popular, no us sembla que, si hagués estat un xic músic, no hauria deixat perdre una tonada caçada al vol, i l'hauria traduïda al paper pautat, per a guardar-la a costat dels altres documents folklòrics recollits? Segurament la seva col·lecció de documents populars hauria estat enriquida amb copioses aportacions musicals. Perquè el mateix amor que sentia per la literatura del poble, la sentia igualment per la música humil i anònima.<sup>2</sup>

Més avant, en l'obra de Baldelló, apareixen les primeres contradiccions:

De jove, en les històriques reunions de la «Font del Desmai»,<sup>3</sup> dóna a gustar als seus companys els seus assaigs o projectes literaris, però amb el mateix foc que posa en la lectura de les seves trobes, *els fa vibrar amb la tonada de les cançons que ha recollit*,<sup>4</sup> o els enardeix amb el cant d'altres ja conegudes i estimades.<sup>5</sup>

Finalment, el mateix autor ens presenta dues proves on es palesa l'existència de la cultura musical de Verdaguer: en primer lloc, els *Goigs de la Divina Pastora*, dels quals féu el text i la música, dedicats al capellà de la Divina Pastora de Vic, antic company seu de Seminari; la melodia verdagueriana no fou publicada, però sí servada a la memòria per mossèn Albert Tarradelles, el qual la dictà al mateix Baldelló, que en féu l'acompanyament.<sup>6</sup> (Exemple musical 1).

L'altra mostra del coneixement real de la música per part de Verdaguer és la composició de les *Cobles a la Mare de Déu del Roure*, escrita a Bac de Collsacabra el 1899<sup>7</sup> i publicada, amb text i música a càrrec del mateix autor, per J. Duran el 1906.<sup>8</sup> (Exemple musical 2).

On pogué rebre aquesta educació musical? Sens dubte, al Seminari de Vic, on hi romangué ininterrompudament des del curs 1855-1856 fins al de 1869-1870. Serra i Boldú publica el *curriculum* acadèmic de Verdaguer en el transcurs d'aquests anys, però només hi consta la nota de conjunt i el títol genèric de cada curs de la carrera sacerdotal, organitzada entre cinc anys d'Humani-

2. *Id.*, *Ibid.*, pàg. 17.

3. Es refereix a les reunions de l'Esbart de Vic, iniciades el 1867, a la vora d'un desmai. Segons el mateix Verdaguer, aquest era «... l'arbre de Guernica de la poesia vigatana, breçol de l'Esbart de sos poetes...»; recollit a SERRA I BOLDÚ, Valeri, *Biografia de Mossèn Jacinto Verdaguer*, Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, Barcelona, 1924, pàg. 56.

4. El subratllat (cursiva) és meu.

5. BALDELLÓ, *op. cit.*, pàg. 21.

6. *Id.*, *Ibid.*, pàgs. 33-34; a la pàg. 35 publica la música, que reproduïm íntegrament.

7. VERDAGUER, Jacint, *Obres Completes*, tercera edició, Biblioteca Perenne, Barcelona, 1949. [Poesia.-*Aires del Montseny*], pàgs. 700-701: sota del títol, s'hi afegeix: «...Que es venera en la Masia del Bac, sufragània de Sant Llorenç de Dos Munts, Parròquia de Pruit, Bisbat de Vic».

8. BALDELLÓ, F., *op. cit.*, pàgs. 40 i 41. Reproduïm íntegrament la partitura de la pàg. 41.

## Goigs de la Divina Pastora

*Lletra : tonada*  
de Mn. CINTO VERDAGUER

Puix al re-mat pei-xeu les flors d'a mor de



Déu, gentil Ma-ri - a, — Dau - me'n un brot a



mi, que les flors d'a - quest món fan si - nóes.



pi - nes, — joels dic: A - déu - si - au; Do -



nau-me-la sius plau, l'herba di-vi - na. —



tats, tres de Filosofia i set de Teologia (quatre de Teologia Dogmàtica i tres de Teologia Moral i Dret Canònic).<sup>9</sup>

La formació clàssica dels seminaris conciliaris diocesans comprenia també moltes altres matèries, i, destacadament, l'estudi i la pràctica de la música, a tres nivells graduals i complementaris: el solfeig amb notació figurada moderna, el cant gregorià amb tetragrama i notació quadrada, i la pràctica de la monodia i de la polifonia amb les *Scholae Cantorum*, presents a tots aquests centres. L'ensenyament de la música acomplia amb el *desideratum* que un sacerdot havia de posseir per a la pràctica correcta del seu exercici ministerial: el cant monòdic de la litúrgia llatina (totes les entonacions de la Missa i de l'Ofici en l'estil *simplex* i en el *solemnis*), el coneixement del repertori gregorià bàsic (Modes de la Salmòdia; *Kyriale Romanum*, antífones principals de les festivitats *De Tempore* i *De Sanctis*; seqüències, càntics eucarístics, processionals, etc.) i dels cants devocionals en llengua vernacle; com també de la *poliphonia subintellecta* (tècnica del fabordó i similars) i la polifonia escrita; tot plegat, un bon reguitzell de música que havia de servir per al seu ministeri: no diem ja per a poder ensenyar solfeig i organitzar a les parròquies cors per cantar el repertori de l'estil popular, tan abundant a la Catalunya d'aquell temps.

Aquesta era la música que sabia Mossèn Cinto. Déu n'hi do. Amb aquest programa d'estudis, com amb el de qualsevol altra matèria, un clergue posseïa les oportunitats que podrien fer fructificar al seu albir, segons la seva vocació i les necessitats. Uns coneixements que el permetien de cantar a veus, com recull F. Baldelló:

Tots els seus companys de l'Esbart l'acompanyen a cantar les cançons de la terra, a la seva manera senzilla i rudimentària, sempre a l'unissò amb les veus fresques i amarades de sentiment patriòtic. Algunes anaven més enllà de l'unissò, i s'arriscaven a cantarles a dues veus, seguint el seu instint innat de musicalitat. Mossèn Collel ens dona fe amb aquestes paraules: –Les cançons catalanes les entonàvem en Cinto i jo, que solíem fer *duettos* graciosos amb «L'Estudiant de Vic» i amb «Muntanyes del Canigó».<sup>10</sup>

Ampliar el seu repertori de cants, segons el testimoni de Valeri Serra i Boldú:

Sabent pels seus companys d'infantesa i d'estudis i àdhuc per ell mateix, que el poeta era molt cantador i amant de la poesia popular, no és d'estranyar que no deixés de petge a tota persona que pogués ensenyar-li cançons.<sup>11</sup>

Cercar els mòduls més idonis per a la composició:

9. SERRA I BOLDÚ, *op. cit.*, pàgs. 53-54.

10. BALDELLÓ, F., *op. cit.*, pàg. 21.

11. SERRA I BOLDÚ, *op. cit.*, pàg. 58.

## Cobles de la Mare de Déu del Roure

*Lletra i tonada*  
de Mn. CINTO VERDAGUER

Ver . ge del Rou . re de Fruit es .  
tel, feu . nos . hi plou . re grà . cies del  
cel, feu . nos . hi plou . re grà . cies del cel.  
So . tau . na bran . ca d'un rou . re om . briu,  
co . lo . ma blan . ca fé . reu lo niu,  
co . lo . ma blan . ca fé . reu lo niu.

El mateix Poeta va triar el músic /... / Aquest mestre era en Càndid Candi, que en aquells moments [ca. 1879] gaudia d'un prestigi indiscutible entre el nostre món musical, especialment en el que fa referència a la música religiosa i al folklore. Era considerat com un dels millors improvisadors a l'orgue, per la seva vena melòdica fresca i abundosa /... / En Candi composava els seus cànctics sota l'ull vigilant de Mossèn Cinto que, com hem dit, sabia prou bé el què era i el què havia d'ésser la cançó popular religiosa. Ens consta que el Poeta i el músic passaven llargues hores, sonant les noves tonades, discutint frases, i modificant corbes melòdiques, fins a trobar la fórmula que els satisfesia, i que creien més adient al sentit del text i al caràcter de la poesia.<sup>12</sup>

12. BALDELLÓ, F., *op. cit.*, pàgs. 54-56.

Aquests testimonis ens donen la justa mida del nivell musical de Jacint Verdaguer. Sense ser un professional de la música en el sentit estricte de la paraula, tenia els coneixements suficients per poder desxifrar, interpretar amb correcció, escriure amb notes i discernir els procediments compositius de la música, la qual cosa el convertia en quelcom més que un poeta i en molt poc menys que un músic.

Així ho reconeix, finalment, amb la mateixa gosadia amb què havia dictaminat en contra, el mateix F. Baldelló, en comentar els «duettos» que feien Verdaguer i Collell:

Mossèn Collell/.../ ens diu que tots dos feien *duettos* deliciosos, que vol dir, naturalment, que cantaven a dues veus, fent l'un el primer i l'altre el segon. Si Mossèn Collell –i això no ens ho han contat, sinó que hem pogut provar-ho els qui l'hem conegut– tenia una veu de baríton, profund, gairebé de baix, podem deduir que Mossèn Cinto el devia acompanyar fent la veu superior, o sigui que l'un cantava de tenor i l'altre de baix. Mossèn Cinto era el tenor. De bona o mala veu? Qui pot saber-ho! El que ens atrevim a dir és que devia ésser molt afinada, i que el seu cantar, responent a la seva espiritual sensibilitat, deuria ésser una cosa angelical i embadalidora.<sup>13</sup>

## 2.- El concepte musical a l'obra verdagueriana

La formació acadèmica de Jacint Verdaguer a Seminari de Vic comportava, com hem vist abans, tres anys de Filosofia, precedits per cinc d'Humanitats i prosseguits per set de Teologia; en el transcurs d'aquests tres anys, la Filosofia era l'assignatura fonamental –com ho era el llatí a les Humanitats–, a la qual s'hi dedicaven regularment dues classes diàries; en el lapse d'aquests tres anys s'estudiaven les matèries bàsiques d'aquesta disciplina: Lògica, Crítica, Ètica, Metafísica, Psicologia, Estètica, Teodicea i Història de la Filosofia.

El model filosòfic era l'escolàstic, per al qual esdevenia imprescindible un coneixement acurat del pensament clàssic –fonamentalment Pitàgores, Plató i Aristòtil– i una posta a punt més moderna, en la qual la llarga ombra de la petjada del seu compatriota Jaume Balmes (1810-1848) seria del tot inexcusable.

L'estudi de la Filosofia fou realitzat per Verdaguer durant els anys 1860-1863, és a dir, en el pas de l'adolescència a la joventut, un dels moments culminants de la maduració de la personalitat. Altrament, l'estructura del model escolàstic, més enllà de la casuística i de prolixa metodologia pròpia, atorgava una maduresa intel·lectual i una disciplina mental admirables, que en un jove com Jacint Verdaguer li'n serien ben profitoses, malgrat que les qualificacions de conjunt d'aquests tres anys no passessin de discretes: *meritus* (aprobat alt), cursos 1860-61 i 1862-63; *benemeritus* (notable baix), curs 1861-62.<sup>14</sup>

13. *Id.*, *Ibid.*, pàgs. 22-23. Sobre la veu de tenor o «atenorada» de Verdaguer, vegeu *Ibid.*, a les pàgs. 21-22; especialment el testimoni de Maria Riera, vídua d'Enric Morera.

14. SERRA I BOLDÚ, *op. cit.*, pàg. 53.

La combinació dels fruits de l'estudi i la pràctica musical, amb els de la Filosofia i la Teologia, atorgà a Verdaguer una excellent concatenació d'experiències intel·lectuals, que, en el decurs de la seva vivència poètica, sorgida al caliu d'aquest temps de joventut i madurada en el gressol de la tan variada aventura humana de la dolçor i de l'amargor, foren vessades arreu de la seva obra literària.

La presència de la música a la poesia verdagueriana posseeix gairebé un caràcter de necessitat. Possiblement es tracti d'un procés conceptual i estètic que en ell, adés per la pròpia experiència, adés per la volguda consciència, hagi creat un veritable nexa de mútua relació; sota la multiplicitat de formes, que van des dels diversos i simples apellatius instrumentals fins a la pregona simbologia que d'ells se'n desprèn, com també de la que personalment hi fa jugar, apareix la fascinació per aquest reclam singular entre el so i el verb, que palesa la capacitat de seducció semàntica dins d'un context marcadament sinestèsic.

Entre els nombrosos exemples que es relacionen amb aquest fet, n'he escollit un per la seva capacitat il·lustradora; correspon al cicle *Al Cel*, publicat pòstumament el 1903;<sup>15</sup> he triat el poema onzè, titulat «A les estrelles», que duu una cita inicial del Càntic dels Càntics: *Indica mihi quem diligit anima mea*.<sup>16</sup>

*A les estrelles*

¡Com vos sento sonar en mes orelles,  
harmòniques estrelles,  
cascabells d'or del carro de la nit,  
quan per regions d'ignotes meravelles  
a volar se m'emporta l'esperit!  
Com vos sento sonar! Dolça harmonia  
bressant l'ànima mia  
se l'enduu d'un espai a l'altre espai,  
d'un dia soleiós a l'altre dia,  
per mars de llum que no fineixen mai.

.....

Gentil constellació com una flota  
sovint de l'èter brota,  
ses esteles d'argent entrellaçant,  
com la nota melòdica amb la nota

15. La primera publicació aparegué a la revista *Pèl & ploma*, Vol. IV, núms. 92 (abril de 1903), 113-118, i 93 (maig de 1903), pàgs. 129-130: li seguiren dues altres edicions immediates el 1905 i 1906.

16. VERDAGUER, Jacint, *Obres Completes*, tercera edició, Biblioteca Perenne, Barcelona, 1949. [Poesia.- *Al Cel* (Obra pòstuma)], pàgs. 762, col. a i b-763, col. b.

17. Aquest poema conté onze estrofes, de les quals he seleccionat les I, II i VII.

de Palestrina en lo solemne cant.<sup>17</sup>

Aquest poema ens mostra la influència del substracte filosòfic de l'escola neoplatònica, i concretament del tractat *De musica* de Boeci, que estableix, seguint la petjada dels clàssics, una divisió de la música en tres categories: *Musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*. La primera ateny a l'harmonia celestial, a la música de l'univers que no podem percebre perquè estem a la presó del cos: és, també, el *makrokosmos*; la segona pertany a l'experiència humana immediata, és a dir, la música vocal: esdevé, tanmateix, el *mikrokosmos*; la tercera consisteix en una pàllida imatge de les anteriors, i correspon a la música instrumental, que no poseeix la paraula i que per tant, no pot transmetre les idees. Aquesta categorització té una doble lectura, ètica en primer lloc, i estètica en una segona accepció.

La poesia verdagueriana esdevé un lúcid comentari de l'esmentada divisió categòrica.<sup>18</sup> Però el seu llenguatge literari depassa amb molt la simple pedagogia, i ens mostra els tres cercles de la música amb tota la seva complexitat.

La primera estrofa presenta el *makrokosmos* des d'una doble perspectiva experimental: la sensitiva (*Com vos sento sonar en mes orelles, / harmòniques estrelles...*) i la intel·lectual (... *quan per regions d'ignotes meravelles / a volar se m'emporta l'esperit*), amb una imatge poètica intermitja que serveix de nexa entre els dos mons: *cascabells d'or del carro de la nit*; és a dir, una icona instrumental (*cascabells*) representada per la contingència del seu color daurat –però sabent que és una eina de la música que sona amb un timbre determinat– i que forma part d'una constel·lació astronòmica prou coneguda. Per tant, és una visió espiritual del *makrokosmos* –*musica mundana* des de l'experiència del *mikrokosmos*, *musica humana* a través d'un objecte pertanyent a la *musica instrumentalis*.

La segona estrofa és descrita des de l'experiència sensitiva, en parlar del grau del so, que és qualificat per la eufonia polifònica (*Dolça harmonia...*) i per la percepció d'un ritme regular (... *bressant l'ànima mia / se l'enduu d'un espai a l'altre espai*). La sensació d'impotència i de finitud de la simple experiència humana davant l'infinit és representada ací pel darrer vers: *pers mars de llum que no fineixen mai*; també podem adonar-nos que la llum passa de l'accident cromàtic de «daurat» (*cascabells d'or...*) de la primera estrofa, a la seva aparent consolidació (... *d'un dia soleiós...*) de la segona, i acaba diluint la seva particularitat del color en la funció genèrica oposada a l'ombra (... *per mars de llum que no fineixen mai*). És un exemple especulatiu de la fragilitat de l'experiència humana –*musica humana* en el sentit ètic– davant la potència de l'esperit –*musica mundana* en el mateix sentit alludit– també expressada d'altra manera al final de la primera estrofa (... *per regions d'ignotes meravelles / a volar se m'emporta l'esperit!*).

18. Una primera aproximació a l'anàlisi d'aquesta poesia va ser publicada per mi a *La Vanguardia* del 23 de març de 2002.



La tercera estrofa de la present tria empra un exemple musical com a nexa metafòric de la visió dinàmica de les llums del firmament; en alludir a l'efecte visual de l'entrellaç de les esteles, l'enriqueix amb un préstec conceptual sorgit d'una altra percepció, l'auditiva: aquella que resulta de l'ús de la polifonia imitativa, en la qual un tema monòdic (... *com la nota melòdica* ...) és iterat successivament per les altres veus, esdevenint així una trama polifònica (... *amb la nota / de Palestrina en lo solemne cant*).

L'exemple musical adduït mereix també un altre comentari, relacionat amb el compositor Giovanni Perluigi da Palestrina (ca. 1525-1594), una de les figures recuperades en el romanticisme europeu juntament amb la de J.S. Bach, i que el cecilianisme féu seva, a fi d'acabar amb la manca de funcionalitat de la música litúrgica religiosa, influenciada pel llenguatge operístic italià. Al marge d'aquesta tasca, la figura de Palestrina, com la de Bach, esdevingué un senyal de prestigi i de modernitat en l'univers musical canviant de la segona meitat del segle XIX, on la recepció ucrònica de la música d'aquests autors significà, per l'evident canvi de signe entre el procés de producció i el de la recepció, una assumpció més complexa de la contemporaneïtat musical de l'època. Palestrina esdevingué el símbol antonomàstic del contrapunt imitatiu; per això Verdaguer empra la locució *nota de Palestrina*, volent significar la polifonia imitativa. Tanmateix, l'ús de la polifonia en la litúrgia romana era obligat només a les festivitats, raó per la qual, el clergue Verdaguer contorneja l'allusió palestriniana amb aquesta circumstància: ..., *amb la nota / de Palestrina en lo solemne cant*.

Un darrer apunt sobre Palestrina: Felip Pedrell, en el manifest nacionalista *Por nuestra música* (1891), escrit al caliu de la composició de l'òpera *Els Pirineus*, i on fonamenta el discurs de recuperació de la pròpia consciència nacional en l'àmbit de la música, anomena a J.S. Bach com «... el Palestrina del Norte»,<sup>19</sup> pel fet que el considerava com un dels forjadors de la continuïtat de la música italiana i europea del seu temps, abans de la crisi del Barroc. Aquesta idea fou reexposada i transformada en altres publicacions posteriors, i l'obra palestriniana entrà amb força a Barcelona des de les conferències que Pedrell donà a l'Ateneu l'any 1893, amb el concurs de l'Orfeó Català, que anà incorporant les obres cabdals d'aquest compositor en el seu repertori; l'ombra de Palestrina fou propícia per al redescobriment dels epígons hispànics (Guerrero, Victoria) i catalans (Joan P. Pujol, Pere Alberch i Vila, Joan Brudieu, els Fletxa, etc.). Esdevé, doncs, un element més de continuïtat entre l'ideari verdaguerià i el pedrellià, explicat a l'article precedent («Verdaguer, inspirador dels nostres músics») i descobert en una altra publicació recent.<sup>20</sup>

19. PEDRELL, Felip, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional, motivaas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balague, música del que subscribe, y explicadas por Felipe Pedrell*, Barcelona, imp. de Henrich y C<sup>a</sup>, 1891. pàg. 17.

20. BONASTRE, Francesc, «L'Arpa i la Cítara: la relació entre Pedrell i Verdaguer», *Anuario Musical*, LVII (2002), pàgs. 229-240.

Aquest exemple no ha estat triat a l'atzar; però dins l'obra poètica verdaguerriana n'hi ha molts més; la seva quantitat és molt gran, però uns quants com el present són suficients per poder mostrar l'existència d'un veritable concepte musical a la seva producció literària; concepte que ha nascut de tres elements primordials: l'aprenentatge de l'art de la música, l'estudi de la filosofia i la reflexió intel·lectual lligada a aquestes experiències i reeixida a la seva creació poètica.