

TRAÏDORIA: POEMA SIMFÒNIC PER A UNA NARRACIÓ CRUEL (1893)¹

CARLES GUMÍ PRAT

Conservatori Professional de Música de Cervera

RESUM

Aquest treball té com a objectiu l'anàlisi de l'obra musical programàtica d'Enric Morera *Traïdoria*, que narra un episodi de violència de gènere en un ambient rural, basada en el text escrit expressament pel seu amic Lluís Berenguer. A partir de l'estudi de les seves característiques musicals, la connexió amb el relat escrit i la seva contextualització amb l'època, es vol posar en relleu la importància del nexa entre text i música per comprendre les intencions comunicatives del compositor a l'hora de transformar les paraules en notes. Addicionalment, també es posa de manifest la possible influència dels estudis de composició que Morera va realitzar a Brussel·les i la seva relació amb el compositor flamenc Paul Gilson.

PARAULES CLAU: Enric Morera, Modernisme, poema simfònic, wagnerisme, anàlisi musical, leitmotiv, Paul Gilson, Brussel·les.

TRAÏDORIA: A SYMPHONIC POEM FOR A CRUEL STORY (1893)

ABSTRACT

This paper analyses Enric Morera's programmatic musical work *Traïdoria* (Betrayal), which narrates an episode of gender violence in the countryside, based on the text written expressly for this work by his friend Lluís Berenguer. On the basis of a study of its musical characteristics, its connection with the written story and its temporal contextualization, we seek to emphasize the importance of the nexus between text and music in order to understand the composer's communicative intentions on transforming words into notes. Likewise, the possible influence of the stay that Enric Morera made in Brussels to supplement his composition studies and his relation with the Flemish composer Paul Gilson are also highlighted.

KEYWORDS: Enric Morera, *Modernisme*, symphonic poem, Wagnerism, musical analysis, leitmotiv, Paul Gilson, Brussels.

1. Aquest article forma part del treball propi d'investigació realitzat en el Màster de Recerca Musical de l'Escola Superior de Música de Catalunya.

UN ACORD

El 13 d'abril de 1893 Lluís Berenguer signava la dedicatòria de l'idil·li de deu pàgines que havia enllestit per al seu amic Enric Morera. Era la primera part d'un procés iniciat amb les converses mantingudes anteriorment amb la intenció de fer un poema musical. El text és la narració d'un drama rural, una temàtica que al tombant del segle xx donaria algunes de les obres més importants de la literatura catalana com *La punyalada* (1904), de Marià Vayreda, o *Solitud* (1905), de Víctor Català. És un argument poc habitual i que sobta que fos escollit com a fil conductor del programa d'un poema simfònic.

La història se situa en un lloc indeterminat, idíl·lic —fins a cert punt bucòlic per les referències a pastors— on dues masies separades per boscos, prats i rierols configuren un ambient d'aïllament i solitud que intensifica la calma encara present en els primers dies de primavera. Els personatges són un mosso que fa de pastor en un mas i una pastoreta d'una masia veïna. El mosso fa dies que està neguitós, passant males nits i vivint els dies amb un desig fosc que no acaba de prendre forma. Aquesta inquietud el distreu de les seves obligacions i, fins i tot, el porta a irritar-se contra allò que fins aleshores li ha interessat, com ara la visió dels boscos o la tranquil·la soledat dels dies primaverals. Quan surt a engegar el ramat sent una excitació que el recorre, pensa en la pastoreta de la masia veïna i amb un cert desig i ràbia murmura que avui no se li escaparà.

El dia es va alçant i el noi pensa en l'acció que consumarà aquella tarda per satisfer la seva passió, tot passejant d'esma per on el porta el gos del ramat i recordant la vegada que trobà la pastora adormida al bosc, tota espitregada i oferint-li una imatge que l'enlluernava. Absort en els pensaments, s'adona que està anant per un lloc on mai hi ha vist el ramat d'ella. Aleshores pensa en què li farà si la troba.

Cada cop més enardit, de sobte sent, llunyà, el cant de la pastoreta i corrent se'n va a trobar-la. Quan la veu, ja no pot aguantar més el seu neguit i li explica la passió que el corseca. Ella primer s'espanta però, embarcada en el torrent de sensacions i seducció que li transmet el noi, finalment s'encén en ella un sentiment que l'atreu, la fascina i acaba per abandonar-se al desig en cos i ànima.

Quan arriba el capvespre, amb la terra caldejada pel sol que torna l'atmosfera irrespirable, la pastora es mostra afectuosa i li diu paraules a cau d'orella però ell ja ha satisfet el seu desig. Se la treu de sobre cridant, la rebutja i li diu que marxi, que faci via i no arribi tard al mas. Ell agafa el ramat i se'n va. Dins la calma del bosc només se senten dues veus; el cant del pastor —vibrant i apassionat— i el plany de la pastora ple d'enyorança i amor. El d'ell acaba murmurant «ja hi ha passat»² i ella esporuguida pensa «Pobra de mi que m'he deixat enganyar».

Segons expressa la dedicatòria de Lluís Berenguer, ell i Enric Morera havien pensat de comú acord un idil·li per fer-ne un poema simfònic. Berenguer havia

2. Totes les citacions sense referència bibliogràfica corresponen al manuscrit M-Mor-466 del text de *Traïdoria*.

completar la seva part escrivint el text i ara li tocava a Morera posar-hi la música. No sabem si ja havia començat a pensar en possibles motius musicals o si tenia previst com abordaria la composició de l'obra. El que sí és cert és que dos mesos més tard, el juny de 1893, a la primera plana del manuscrit de la partitura li tornava la dedicatòria a Lluís Berenguer.

UNA OBRA PARTICULAR

El manuscrit de la partitura es conserva al Fons Enric Morera de la Biblioteca de Catalunya (M-Mor-220) i forma part d'un volum relligat que, amb el títol *Poemes simfònics*, agrupa tres obres: *L'Atlàntida*, *Indibil i Mandoni* i *Traïdoria*. Totes tres comparteixen la característica que els textos que serveixen per elaborar el programa són escrits en català. Les dues primeres obres estan basades en textos de caràcter èpic i amb una difusió i abast públic força considerable. *L'Atlàntida* —com indica el mateix Morera a la dedicatòria a Jacint Verdaguer qualificant-lo de «noble mestre»— està inspirada pels versos de la monumental obra homònima del poeta. *Indibil i Mandoni* segueix el poema d'Àngel Guimerà mereixedor d'un accèssit l'any 1875 als Jocs Florals de Barcelona. Els tres cànctics de la gesta d'ilergets i ausetans contra la dominació romana al segle III aC es troben a l'inici del manuscrit de l'obra i es pot apreciar que hi ha diverses frases subratllades que probablement indiquen els fragments que van servir d'inspiració per ser convertits en música. Són dues obres conegudes, guardonades en els Jocs Florals, que s'emmarquen dins una línia temàtica de caràcter èpic.³

D'altra banda, el text de *Traïdoria* podríem dir que és desconegut. A diferència d'*Indibil i Mandoni*, el text no precedeix la partitura i per trobar-lo en el catàleg de la Biblioteca Nacional de Catalunya, cal cercar-lo expressament en l'apartat dedicat als llibrets, que no es troba en el catàleg d'obra musical sinó en l'apartat corresponent a la documentació dins el mateix Fons Enric Morera (M-Mor-466). No hi ha cap dada que ens indiqui que hagi estat publicat i la seva temàtica s'aparta de manera radical de la de les dues obres anteriors. A *L'Atlàntida* el poema narra la caiguda d'aquesta civilització per culpa de la supèrbia dels seus habitants. És un text que s'inspira en els models renaixentistes i les grans epopeies del món grecollatí. *Indibil i Mandoni* és un poema dividit en tres cànctics que se situa a l'època de la dominació romana enmig de les guerres púniques. En el text, Àngel Guimerà barreja fets històrics amb d'altres d'inventats per establir un paral·lisme entre el que seria la Catalunya mítica i la de l'època de l'autor.⁴ A *Traïdoria*, el relat no se situa temporalment en una època concreta, exceptuant la refe-

3. Quan el 1892 Morera escriu el poema simfònic *L'Atlàntida*, l'obra homònima de Verdaguer, publicada per primer cop el 1878, ja tenia diverses edicions, algunes de bilingües en castellà i en francès.

4. Maridès SOLER, «La Catalunya ibèrica a "Indibil i Mandoni" d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies*, núm. 18-19 (2015/2016), p. 3.

rència als primers dies de primavera. Però en aquest cas l'argument no es troba dins l'epopeia o la gesta heroica. És un drama situat en un món més proper i en el qual es desenvolupa un luctuós abús de gènere dins un ambient rural.

El text descriu el paisatge i la natura amb adjectius abundants que cerquen donar-li esplendor i una dimensió sobrehumana que engoleix els personatges. Ells es troben dins aquella immensitat que els aclapara els sentits i, entre aquests, l'erotisme hi és ben present. El component eròtic és coherent amb els postulats modernistes perquè «dins la cosmvisió de l'època, el domini eròtic es converteix en un referent absolutament imprescindible per explicar el sentit de l'home enmig de l'univers».⁵ El mosso es veu arrossegat pels seus desigs obscurs a satisfer com sigui la seva necessitat de manera irracional. Aquesta visió encaixa amb les teories d'Arthur Schopenhauer i Eduard von Hartmann, que arriben a la literatura decadentista a través de Théodule-Armand Ribot:

Segons aquestes teories, tot l'univers és dominat per una voluntat cega, que es manifesta en els homes en l'instint sexual, irracional i cec, i que sacrifica l'individu al servei de la perduració de l'espècie. El sexe, doncs, lliga l'home a la cara obscura, fosca, de l'univers i es presenta com una força incontrolable i destructora.⁶

Com descriu Alexandre Cortada en un article de *L'Avenç*, «és el drama etern del mascle subjugant am la seva brutalitat bestial a la femella, que s'entrega vençuda i enamorada, somiant amb un idili d'amor, i que, quan el mascle ha realitzat el seu desitj, abandona alegre i satisfet».⁷

La temàtica d'aquesta història encaixa bé dins l'univers narratiu modernista. De fet, a l'Europa de l'època, altres compositors escriuen poemes simfònics molt més cruels —per exemple, *Holoubek (El colom salvatge)* o *Zlatý kolovrat (La filosa d'or)*, ambdós del 1896 i d'Antonín Dvořák— però no se'n troba cap en què el programa sigui la història de l'engany i menyspreu cap a una noia. Es desconeix per quin motiu Enric Morera i Lluís Berenguer van escollir aquest tema i les suposicions poden ser molt diverses, des de pensar que només seguia una certa moda de la narrativa de finals del segle XIX fins a posar de manifest un fet que malauradament havia de ser freqüent. Tanmateix, l'elecció del títol —*Traïdoria*— ens indica l'adopció d'una posició clara dels autors davant els fets: el noi és un traïdor. Des de la literatura mítica —començant per Zeus i els déus de l'Olimp—, un tòpic estès és la impunitat moral de l'home envers la dona en aquestes situacions. En aquest sentit, l'obra també és inusual perquè fuig del que és habitual i emfatitza la traïció del noi.

Els tres poemes simfònics van ser escrits en un espai de temps relativament breu. A cada manuscrit hi consta la data d'acabament i el número d'opus assignat

5. Jordi CASTELLANOS, «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936», *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 29.

6. Jordi CASTELLANOS, «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936», *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 30.

7. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 299.

pel mateix compositor. En el cas de *L'Atlàntida*, va ser acabada el setembre de 1892 i Morera li va donar el número 12.⁸ *Traïdoria* té com a data d'acabament el juny de 1893 i l'opus 18. Malauradament la data d'*Indibil i Mandoni* va ser escapçada quan es va relligar el volum amb les tres obres i només s'hi pot llegir «Barcelona Janer [sic] 189...». L'opus que hi consta és el número 15; per tant, es tracta de gener del 1893. Aquestes dates indiquen que els tres poemes simfònics van ser escrits en un interval aproximat d'un any. Que tres obres d'aquesta envergadura s'haguessin escrit en aquest lapse de temps, al mateix temps que les corresponents als quatre opus intermedis —els números 13, 14, 16 i 17—, no és estrany tenint en compte que a Morera se'l qualificava «dotat d'un veritable talent de músic, amb un doll d'inspiració i de facilitat».⁹ El que sobta és que de set obres, tres siguin poemes simfònics en un moment en què aquest gènere havia estat abordat en comptades ocasions per compositors catalans i encara menys amb textos també catalans. Com a antecedent, l'any 1877 Felip Pedrell escriu a París el seu primer poema simfònic, *Lo cant de les muntanyes*, amb tres parts, cadascuna amb el seu epígraf en català, però els posteriors *I trionfi* (1880) i *Excelsior* (1880) estan inspirats en textos de Francesco Petrarca i de Henry W. Longfellow, respectivament. Sembla que Enric Morera abraça una posició ideològica que el situa dins el catalanisme, i utilitza exclusivament autors catalans com a referents. Un autor modern d'èxit amb tendència de clàssic —Jacint Verdaguer—, una història èpica catalana —ilergets i usetans contra la dominació romana— i una escena dramàtica de la Catalunya rural. Jordi Castellanos¹⁰ esmenta que la unió entre Modernisme i catalanisme és el que dona sentit de classe a uns estrats socials que, per diferents motius, no se senten identificats amb la Renaixença i és en aquest empelt on troben una ideologia que els representa.

El moviment només podia salvar-se com a tal i salvar el seu impuls renovador delimitant molt clarament allò que li pertanyia, en un moment en què, justament, les ambigüitats ideològiques, polítiques, artístiques i literàries eren considerables. Pensem, només, en el joc de síntesis que representa —com a mínim en els primers moments— un concepte que resultarà força operatiu com és el d'«escola mallorquina»; o la recuperació mítica primer de Verdaguer i, més tard, de Guimerà.¹¹

Aquesta adscripció al catalanisme és manifesta de forma molt evident quan Morera escriu al peu de la primera plana del manuscrit d'*Indibil i Mandoni*: «Nota al copista. Totes les observacions en contes d'escriureles al castella poseules en català».

8. Els números d'opus de *L'Atlàntida* i *Indibil i Mandoni* estan escrits en números romans, mentre que el de *Traïdoria* ho està en números aràbics.

9. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 297.

10. Jordi CASTELLANOS, «La Renaixença vista pels modernistes», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, vol. 2, 1994, p. 106.

11. Jordi CASTELLANOS, «La Renaixença vista pels modernistes», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, vol. 2, 1994, p. 108.

En resum, Morera, en menys d'un any, compon tres poemes simfònics —un gènere encara poc difós— i tots amb el text programàtic en català, mostrant un posicionament clar envers la llengua catalana. El motiu d'aquest entusiasme en un gènere tan concret i alhora tan nou podria estar relacionat amb la seva estada a Brusselles per ampliar estudis de composició.

LA INFLUÈNCIA BELGA

L'any 1885, Brusselles era un dels primers baluards de l'art modern i revolucionari.¹² Era una de les capitals més avançades dins l'àmbit musical europeu i el seu conservatori era un dels més prestigiosos. Aquesta institució va ser creada el 1832 amb François-Joseph Fétis com a director. De 1871 a 1908 va ser dirigida per François-Auguste Gevaert que, amb un guiatge energètic, el convertí en un dels centres d'ensenyament musical més importants del món.¹³ Morera hi va anar per cursar estudis superiors de composició però, en veure que hauria de començar pel grau elemental, va decidir continuar estudiant de manera particular amb el professor Philippe Fiévez, a qui anys després dedicaria *Indíbil i Mandoni*.¹⁴ Durant aquest període de cinc anys Morera adquirí el seu bagatge com a compositor, va conèixer els corrents musicals més nous i entaulà relacions artístiques amb un seguit de músics d'aquell país —com Paul Gilson, Eugène Ysaÿe, François-Auguste Gevaert o Edgar Tinel— dels quals sempre parlaria amb admiració.¹⁵

Paul Gilson, coetani d'Enric Morera,¹⁶ era en aquell moment un dels alumnes més brillants del conservatori. Només hi va estudiar tres anys però l'últim, el 1889, ja va guanyar el Premi de Roma amb la cantata *Sinaí*. Gilson representa finalment una figura important de la música flamenca després de segles d'una tradició musical eclipsada¹⁷ i la seva producció està influenciada per Wagner i la música del Grup dels Cinc, sobretot Rimski-Kórsakov. Però el seu tret més característic és que sempre va ser un partidari convençut de la «música programàtica»: «He used to say that unless an audience is given some guidance it will understand a composer's intentions but imperfectly, if at all. This explains the crowded thematic workmanship of his music, as also the fact that his scores are so often prefaced with epigraphs».¹⁸

12. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Aveng*, núm. 19 (octubre 1893), p. 297.

13. Anne-Marie RIESSAUW i Jean HARGOT, «Gevaert, François-Auguste», a *Oxford music online* (en línia): *Grove music online*, 2001.

14. Joaquim PENA, *Enric Morera: Assaig biogràfic*, 1937, p. 22.

15. Joaquim PENA, *Enric Morera: Assaig biogràfic*, 1937, p. 23.

16. Enric Morera visqué del 22 de maig de 1865 a l'11 de març de 1942; Paul Gilson ho feu del 15 de juny de 1865 al 3 d'abril de 1942.

17. August CORBET, «Paul Gilson: Flemish composer», *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 71.

18. August CORBET, «Paul Gilson: Flemish composer», *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 72-73.

Durant la seva estada a Brusselles, Morera va rebre els consells de Gilson. Que els ensenyaments del belga van deixar petja en ell queda palès quan Isaac Albéniz demana a Morera que necessita algú que l'aconselli i l'ajudi a perfeccionar el contrapunt i la seva tècnica orquestral, i aquest li recomana Gilson com a gran músic i un geni.¹⁹ Si Morera tenia tant en consideració Paul Gilson,²⁰ és molt probable que la passió d'aquest per la música programàtica l'esperonés a escriure poemes simfònics, però l'estada a Bèlgica va representar un pòsit més profund per al compositor català: hi desenvolupà un sentiment realista que va fer que s'interessés per les històries i els drames quotidians, els que viu la gent normal. Aquest sentiment explica el perquè de l'elecció de l'argument de *Traïdoria* per al seu tercer poema simfònic.

Alli en Morera va convertir-se en un wagnerista convençut. En aquella ciutat de temperament mitj-germanic, Wagner va imposar-se sense gaires contradiccions; i els músics d'allí que l'han seguit, la majoria d'ells flamencs, no han tingut que forçar molt la llur personalitat per assimilar-s'el, no sols com a músic, sinó també en els seus ideals filosòfics i literaris.[...] Però en Morera no és un supra-idealista, com en Wagner i la majoria dels seus deixebles del Nord, sinó un realista que li agraden les lluites terribles i reals de la passió humana. Els drames pels qu'ell se sent més profundament atret no són pas els simbòlics i abstractes, qu'estan fóra de l'humanitat palpitant i viventa.²¹

L'estada a Brusselles, en contacte amb joves músics de molts països —rusos, francesos i belgues, sobretot flamencs— i totes les influències rebudes immers en un dels ambients musicals més moderns de l'època és el que determinarà la concepció estètica i filosòfica de la producció musical d'Enric Morera.

ANÀLISI DE *TRAÏDORIA*

Traïdoria és una obra d'envergadura considerable en dimensions i efectius. Escrita per a orquestra amb fustes a dos, secció completa de metall —quatre trompes, tres trompetes, tres trombons i tuba—, timbales, dues arpes i corda, té una llargada de 671 compassos que, seguint les indicacions metronòmiques del manuscrit, representen una durada aproximada de vint-i-dos minuts. L'anàlisi completa i detallada d'una obra d'aquestes característiques excedeix les dimensions pròpies d'un treball com el present. Per aquest motiu ens centrarem en determinats aspectes de la relació entre el text programàtic i la partitura.

Un primer reconeixement ens dona la identificació de diversos elements musicals que es repeteixen en diferents punts de l'obra (vegeu els exemples musicals 1, 2 i 3). Aquesta repetició no respon a qüestions estructurals derivades d'una forma musical determinada sinó que va lligada al text del programa. Es tracta de

19. Paul GILSON, *Notes de musique et souvenirs*, 1942, p. 12.

20. Enric MORERA, *Moments viscuts (auto-biografia)*, 1936, p. 28.

21. Alexandre CORTADA, «Enric Morera», *L'Aveng*, núm. 19 (octubre 1893), p. 298.

motius relacionats amb l'argument, o que reforcen el significat de l'acció del relat. Així, tenim motius que apareixen quan el relat esmenta un personatge —el pastor o la pastoreta— o un element essencial de la història que es narra —el desig del pastor. Són els *leitmotiv* que Morera utilitza per escenificar el desenvolupament de la trama. Un exemple molt clar d'aquesta relació directa amb els personatges es veu quan, després d'haver presentat el motiu *b1* del pastor, el text explica que ell sent la pastoreta llunyana. Aleshores Morera escriu el cap del tema *c1*, que la presenta, instrumentat només per a oboè sol, amb dinàmica *pianissimo* i afegint-hi «dols [*sic*]». La intenció és clara i encara es manifesta més quan el text diu que les veus dels dos personatges es van cridant dins del bosc. En aquest punt, els dos temes *b1* i *c1* van alternant la seva aparició a la partitura fins al moment en què, com reflecteix el relat, tots dos es troben.

Adicionalment, i només a la part de l'obra que correspon al procés de seducció de la pastora i fins que el pastor la posseeix, apareixen una sèrie de cèl·lules ritmicomelòdiques que serveixen per conduir l'acció. Són elements majoritàriament d'un o dos compassos d'extensió que, a base de repetir-los amb canvis cromàtics i alternant-los, provoquen un clar efecte de direccionalitat i d'agitació.

L'obra també té indicacions precises de *tempo* que reforcen els diferents moments de l'acció i que alhora van acompanyats d'indicacions d'expressió —«viu i molt apassionat [*sic*]», «dols [*sic*]», «con molta passio [*sic*]», «sempre molt agitato»— que clarifiquen les intencions del compositor a l'hora de reflectir el sentit del text amb la música. En relació amb les proporcions, la música segueix l'esquema del text, però la part dedicada a la seducció de la pastoreta és proporcionalment més extensa. Morera dedica un fragment considerable —més d'una cinquena part de l'obra— a aquest passatge. Utilitza les diferents cèl·lules rítmiques esmentades —a voltes quasi en forma d'*ostinato*—, un increment del *tempo* combinat amb alguns *ritardandi*, escales cromàtiques ascendents als baixos i reguladors de dinàmica per aconseguir un increment de la tensió que es resol en un punt culminant situat aproximadament a dos terços de l'inici de l'obra. Aquest punt culminant, que significa la satisfacció del desig irracional quan posseeix la pastoreta, dona pas al desenllaç, que coincideix amb la part quarta del text. És també un punt d'inflexió perquè desapareix el motiu del desig —ja s'ha acomplert—, el motiu del pastor apareix modificat —ja ha satisfet la seva ànsia— i apareixen nous motius, tant del pastor com de la pastoreta, per il·lustrar nous estats dels personatges.

Hem vist que per les seves característiques i la relació amb el text podem establir dues tipologies de material musical. Com he esmentat anteriorment, una anàlisi exhaustiva seria l'objectiu d'un treball d'investigació de més abast. En aquest cas, se centra exclusivament en l'estudi dels motius musicals que considero principals, per la seva relació amb el text literari, i com es distribueixen al llarg de l'estructura de la partitura. Els motius que he extret, classificat i tipificat a partir de l'anàlisi del manuscrit són els següents:

- Motiu del desig:
 - *a*: El desig irracional

- Motius del pastor:
 - *b1*: El pastor amb el desig irracional
 - *b2*: El pastor un cop satisfeta la seva ànsia
 - *b3*: El pastor es treu de sobre la pastoreta
 - *b4*: La cançó burleta del pastor
- Motius de la pastoreta:
 - *c1*: La pastoreta
 - *c2*: La pastoreta afectuosa amb el pastor
 - *c3*: El lament de la pastoreta

MOTIU DEL DESIG

El motiu del desig es caracteritza pel trítion ascendent. De tots, és el que presenta un cromatisme més marcat que representa la irracionalitat que envaeix el pastor. Apareix per primer cop al compàs 37, només el cap del tema (vegeu l'exemple musical 1), en els violoncels i contrabaixos, com un presagi del desig fosc que conduirà la història que es desenvoluparà amb el dia que comença. És una entrada que contrasta amb la placidesa del dia que es lleva i que, més endavant, quan es presenta tot complet, al·ludeix a la mala nit passada pel pastor: «El sagal de la masia tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes». El motiu consta de diferents elements (*a'*, *a''*) que van apareixent en diversos moments quan en el programa es fa referència al desig del pastor (vegeu a l'annex la taula detallada de l'estructura). Consta de dues línies: una en veus agudes —flauta, oboè i violins— i l'altra en veus greus —fagot, violoncels i contrabaixos. L'últim cop que apareix aquest *leitmotiv* és en el punt culminant —compàs 455—, quan el pastor aconsegueix posseir la pastora. És un moment d'èxtasi que ve subratllat per un *tutti* orquestral en el qual el motiu és tocat per la majoria de seccions de l'orquestra. Un cop acomplert el desfici del pastor, ja no és present a l'obra perquè, desaparegut el desig, ha perdut el seu significat.

The image shows a musical score for 'Motiu del desig'. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff labeled 'a'' with a tempo marking 'Largo' and a metronome marking of 56. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) labeled 'a' with a tempo marking 'Larghetto' and a metronome marking of 76. The bottom staff is a single treble clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLE MUSICAL 1. Motiu del desig.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220 (*a'*: p. 4, *a*: p. 7).

MOTIUS DEL PASTOR

El personatge del pastor té quatre motius associats. Tres es caracteritzen per un inici anacrúsic amb salt ascendent de quarta justa. Els dos primers (*b1* i *b2*) representen el pastor en dos estadis diferents: abans i després d'acomplir el desig que el turmenta. Es pot veure que hi ha un correlació molt directa i evident entre els dos motius. El segon suavitza l'anacrusi convertint la semicorxera en corxera. Amb l'anacrusi més curta, el motiu té un caràcter més imperatiu que expressa el neguit del pastor. El canvi de l'anacrusi contribueix a mostrar la desaparició d'aquesta inquietud. La resta del motiu escurça el valor de les notes més llargues però manté les figuracions amb tresets, tant en valors com en intervals. Fent més curtes les notes llargues, elimina punts de retenció i fa que la melodia avanci més fluidament de manera que també li resta la qualitat de necessitat inevitable que expressa el personatge quan fa l'afirmació «Avuy hi passarà, no se m'escapa». Aquest tema transformat és també l'últim *leitmotiv* que s'utilitza dins l'obra, quan representa el pastor que s'allunya després de reeixir en el seu pla.

Els altres dos motius associats al pastor són secundaris i apareixen després d'haver aconseguit el seu propòsit. El tercer (*b3*) el trobem les dues vegades que el pastor l'esbronca després que ella se li mostri afectuosa, quan l'aparta i «Butsinejant li crida...». Ambdues vegades acompanyen el tema els trombons i la tuba amb notes llargues *forte* i *tenuto*. L'últim motiu —(*b4*)— és la cançó burleta que ell canta quan s'allunya de la noia per fer-li escarni. Apareix dos cops alternant amb l'últim motiu de la pastora, després que ell l'hagi esbroncada.

Larghetto $\text{♩} = 80$

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.
b1: The vocal line starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
b2: The vocal line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
b3: The vocal line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
b4: The vocal line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

EXEMPLE MUSICAL 2. Motius del pastor.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220
(*b1*: p. 16, *b2*: p. 42, *b3*: p. 45, *b4*: p. 55).

MOTIUS DE LA PASTORETA

Morera fa servir tres motius per referir-se a la pastoreta. Com en el cas dels motius musicals del pastor, els de la pastoreta tenen una característica compartida: tots tres comencen amb una melodia de tercers descendents que abasta des de l'interval de quinta en el *c1*, el de sèptima en el *c3* i el de novena en el *c2*.

El primer motiu (*c1*) representa el personatge. És una melodia de caràcter alegre que respon a la visió alegre i graciosa que el pastor té d'ella. Apareix per primera vegada, només el cap del tema (*c1'*), quan el pastor la sent llunyana al bosc, instrumentat per a oboè. Quan es criden pel bosc coincideixen els dos *leitmotiv* i finalment, quan els dos es troben, *c1* es presenta amb la seva màxima esplendor amb un *tutti* orquestral. Després del punt culminant només apareix dos cops el cap del tema (*c1'*) sempre darrere del motiu *c2*, que representa la pastoreta mostrant-se afectuosa amb el pastor, i sempre és interromput pel motiu *b2* del pastor. El motiu *c3* de la pastoreta, Morera l'introdueix després de la primera esbrancada del pastor (*b3*) i representa el penediment. Es diferencia dels altres motius dels dos personatges per la mètrica: tots estan escrits en compàs 2/4 i aquest ho està en 5/4. Això, juntament amb una melodia sinuosa, contribueix a donar-li un caràcter més dubitatiu comparat amb els altres temes. És l'últim *leitmotiv* de la pastoreta que es mostra, intercalat amb els tres darrers motius del pastor (*b2*, *b3*, *b4*), representant les dues veus allunyant-se dins el bosc.

EXEMPLE MUSICAL 3. Motius de la pastoreta.

FONT: Transcripció pròpia a partir del manuscrit M-Mor-220 (*c1*: p. 22, *c2*: p. 43, *c3*: p. 46).

ESTRUCTURA DE TRAIÐORIA

La taula següent mostra l'estructura de l'obra. La primera columna mostra les seccions en les quals es divideix la part musical. La segona correspon a les quatre parts del text tal com està dividit el llibret. La columna de significat/text indica la relació de la part musical amb citacions de frases extretes seguint l'ordre del text del manuscrit. La quarta indica els compassos corresponents.

TAULA 1
Estructura general del poema simfònic 'Traïdoria'

<i>Música</i>	<i>Text</i>	<i>Significació del text</i>	<i>Compassos</i>
INTRODUCCIÓ	Part I	«Tot en la naturalesa és encara quietud»	1-36
		[Presagi del desig fosc.]	37-41
		«[...] el món comença a reviscolar»	47-62
		[El desig fosc] «[...] tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes»	63-76
		«[...] l'aire fresc de la matinada que portava missatges d'alegria [...]»	77-112
SECCIÓ 1	Part II	«El dia es va alçant [...]»	113-140
		«El sagal, satisfeta la seva set d'il·lusió [...]»	141-160
		<i>Enllaç</i>	161-167
		«[...] camina d'esma sense veure on va [...]»	168-187
		<i>Enllaç</i>	188-189
		[El desig fosc] «Abuy hi passarà, no se m'escapa»	190-196
		<i>Enllaç</i>	197-207
SECCIÓ 2	Part III	[El cant del pastor] «El pastor camina d'ansia, l'esperança al cor [...]»	208-228
		[El cant de la pastoreta] «[...] se sent com eco llunyà el so d'una veu dolça [...]»	229-259
		«Corrent s'hi acosta i ell amb la seva cantarella, ella amb la seva cançó es criden [...]»	261-277
		«Ja s'han trobat!»	278-286
		«Agitat per una esgarripança espantosa [...] s'hi avalansa per possehir-la [...]»	287-295
		«[...] però la sencilla pastoreta a qui espanta aquell mirar recula amb lleugeresa de verge esfareida.»	296-299
SECCIÓ 3		«Lavors amarat de sensualisme li diu la passió [...]» «[...] y l'un als brassos de l'altre, els llavis plegats comensan a possehir-se [...]»	300-454
		[El desig s'acompleix. Punt culminant.] «[...] l'esclafa amb una abrassada qu'els fon en un sol ser [...]»	455-480

TAULA 1 (Continuació)
Estructura general del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Significació del text	Compassos
SECCIÓ 4	Part IV	«El sagalot despres d'haber assaborit llarch temps aquella possessió ditxosa [...]»	481-500
		«[...] ella murmura acariciadora a les sebes orelles paraules calmoses d'un sentiment infinit [...]» «Les repeteix amb fervor [...]»	500-586
		«[...] amb un regruny se la treu de sobre [...]»	587-595
		<i>Enllaç</i>	596-603
		«Butsinejant li crida qu'acollí per no arribar tart a la masia [...]»	604-624
EPÍLEG		«[...] entona seguint al remat torrent avall una cansó burleta [...]»	625-630
		«[...] esqueixan-li l'anima, fen-la esclatar en plors resignada y abatuda [...]»	631-671
		«[...] y en mitj de la dolsa calma del cap vespre xafogos la barreja llunyana de les veus del pastor y la pastora constrasta ironicament am la mateixa fusió del demati.»	

FONT: Elaboració pròpia a partir de les pàgines 161 a 212 del manuscrit M-Mor-220 del Fons Enric Morera de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Es veu com la relació entre els *leitmotiv* i el text defineix les seccions de la part musical. El text literari té quatre parts i la part musical en té sis; per tant, no hi ha una coincidència exacta en la divisió, excepte en el punt culminant quan s'acompleix el desig del pastor. En aquest lloc, coincideixen el final de la tercera part del text i el final de la tercera secció de la música.

Morera utilitza la part I del text per situar musicalment dos elements: d'una banda, la natura i el dia que comença a desvetllar-se i, de l'altra, introdueix el motiu del desig, primer només el cap —com un presagi— i després sencer. Aquest motiu és l'agent que desencadena i condueix l'acció d'aquesta història. És el primer *leitmotiv* que presenta i, per tant, li atorga la importància de fil conductor de la trama.

Un cop situat l'escenari, inicia la primera secció i introdueix el primer personatge —el pastor— situant-lo dins el context del dia que comença, en relació amb el desig irracional que el corseca. Aquí Morera empra el text corresponent a la part II del llibret per fer la secció 1. Al final de la secció, emfasitza el desig del pastor en consonància amb la darrera frase del text, quan ell pensa en la pastoreta i imagina què farà si l'arriba a trobar.

La part III del llibret, en música suposa gairebé la meitat del total de compassos de l'obra. L'explicació la trobem en el fet que Morera ho divideix en dues seccions: la presentació de la pastoreta i la trobada amb el pastor (secció 2), i el procés de seducció de la noia (secció 3). A la secció 2 el pastor continua caminant

pel bosc i de lluny sent la pastora (*c1'*), comencen a cridar-se (*b1* i *c1* s'alternen) fins que es troben. És un procés molt clar perquè, quan es veuen, els dos temes estan orquestrats alhora i Morera escriu un *affretando* —corren l'un cap a l'altre— que porta al *tutti* orquestral amb el tema de la pastoreta (*c1*). Amb la trobada, el pastor torna a sentir el desig irrefrenable (*a''*), que s'accentua amb un altre *affretando*. Però la pastoreta recula (*c1*) i de cop torna a un *tempo* més lent.

Un «Vivo e molto appassionato» inicia la secció 3. Aquí Morera trasllada el procés de seducció de la noia a un desenvolupament mitjançant elements rítmics d'un o dos compassos, que es repeteixen amb abundants cromatismes. Després d'una vintena de compassos escriu un «rit. molt», una aturada per agafar embranzida i reprendre la cursa que a partir del compàs 361 («più animato con molta passione» i «sempre molt agitato») portarà cap al punt culminant del compàs 455. Tres compassos abans hi ha un «rit. molt mes» que ens porta d'una pulsació de negra = 132 a negra = 96. Aquí, amb una dinàmica de *fortissimo* a les cordes i les fustes, apareix el tema del desig, que finalment s'acompleix. Al compàs 466 hi ha una petita acceleració que porta per últim cop a l'element *a''* del tema del desig, que ja no torna a aparèixer. Un «molt poc rit.» dona pas a la secció següent.

La secció 4 s'inicia amb el *leitmotiv* del pastor que ja ha satisfet el seu desig (*b2*). La calma després de la passió ve escenificada per un descens de la densitat orquestral. Amb una dinàmica general *pianissimo* i amb un «meno vivo», Morera introdueix el motiu de la pastora mostrant-se afectuosa amb el mosso (*c2*) seguit del seu *leitmotiv* principal (*c1*). La resposta del pastor per treure-se-la de sobre ve representada pel cap del motiu modificat del pastor (*b2*) seguit d'un nou motiu (*b3*) que significa el «regruny» amb què l'aparta. A continuació introdueix l'últim motiu relacionat amb la pastora (*c3*), que representa el penediment d'ella quan s'adona de què ha fet. El pastor continua sense fer-li cas (*c2*) i ella torna a intentar acostar-s'hi afectuosa (*c2* seguit de *c1*) però ell continua a la seva (*b2*) i ella es lamenta (*c3*). Al final, ell l'engega «Butsinejant» (*b3*) i se'n va cantant una cançó burleta (*b4*).

L'epíleg ens mostra els dos personatges allunyant-se, la pastoreta amb el seu lament (*c3*) alternant amb la cançó burleta del pastor (*b4*) i, finalment, amb el motiu que el representa un cop acomplert el desig (*b2*), que és el *leitmotiv* amb què acaba l'obra.

Pel que fa a l'estructura en general, i relacionat amb els *leitmotivs*, podem fer les observacions següents:

1. El tema del desig apareix, la majoria de vegades, orquestrat per als instruments greus (violoncel, contrabaix, fagot, trombó i tuba). Només utilitza instruments aguts (violí, viola, flauta, oboè i trompeta) quan ha de remarcar una situació especial. Aquest canvi és molt clar quan el text diu «Agitat per una esgarrifança...». La translació del greu a l'agut significa el calfred. Els altres dos cops que apareix orquestrat amb instruments de tessitura aguda són quan presenta el motiu complet i quan el desig s'acompleix. En ambdós casos es tracta de *tutti* orquestrals que emfasitzen la importància del motiu, sobretot en el darrer cas, que mostra com el pastor aconsegueix la seva fita. És un clar exemple de canvi d'instrumentació per mostrar un matís diferent del significat del motiu.

2. La transformació del motiu *b1* del pastor en el *b2* reflecteix el canvi d'estat del personatge després del punt culminant. A partir d'aquest punt, un motiu és substituït per l'altre. El personatge ha sofert un canvi, per tant, el *leitmotiv* que el representa també. Aquest mecanisme de transformació és un indicador més de la influència wagneriana. En la manera d'orquestrar, abans de la transformació, el tema està escrit sempre per al registre agut (oboè, clarinet, violí) mentre que un cop transformat, incorpora el fagot i el violoncel tan bon punt el pastor es va allunyant de la pastora, de manera que «el cant del pastor era apassionat y bibrant».

3. Morera instrumenta el motiu principal de la pastoreta (*c1*) assignant la majoria de vegades la melodia a l'oboè i després al clarinet o la flauta. Sempre és un instrument sol i només s'hi incorporen altres instruments quan el context canvia. Així, quan per fi es troben, el tema està escrit per a la majoria d'instruments de tessitura mitjana-alta (flauta, oboè, clarinet, trompa, trompeta, violí i viola). Aquesta instrumentació amb fustes, metalls i corda dona molta presència al motiu i remarca el moment àlgid de la trobada de la persona desitjada. Una altra situació que fuig del normal és quan ella recula en el moment que el pastor se li atansa. Aquí el motiu està instrumentat amb dues flautes, dos oboès i les dues arpes, que li confereixen un caràcter especial. Pel que fa als altres dos *leitmotiv*, *c2* sempre està escrit per als dos clarinets i *c3* el presenten els violins primers però la resta de vegades només està escrit per a l'oboè primer.

Les característiques musicals que han quedat evidenciades per una primera mirada analítica de la partitura permeten confirmar de manera satisfactòria que la influència de Wagner va concretar-se també en la utilització de *leitmotiv* per al discurs musical.

CONCLUSIONS

Durant la seva etapa de formació a Brussel·les, a més de conèixer les principals figures del panorama musical belga —Gevaert, Gilson, Ysaÿe—, Enric Morera va estar en contacte amb els corrents musicals més nous de l'escola franco-belga, el wagnerisme i la música russa del Grup dels Cinc. A banda dels estudis amb Philippe Fiévez, les classes i els consells rebuts de Paul Gilson van deixar una petja important en Enric Morera, que considerava aquest darrer com un geni. Aquesta consideració, sumada a la concepció programàtica que Gilson tenia de la música, és molt probablement el que va influir Morera perquè a la seva tornada a Barcelona escrivís tres poemes simfònics en el període d'un any.

D'aquestes tres obres, crida l'atenció l'argument literari emprat per al tercer poema simfònic —*Traïdoria*— per ser poc habitual en un gènere que en aquell moment es trobava en un estadi incipient a Catalunya. És un text desconegut amb un argument pensat de comú acord entre Enric Morera i el seu amic Lluís Berenguer. L'elecció d'aquest argument confirma l'afirmació de crítics de l'època sobre la preferència de Morera per les passions humanes i properes enfront de drames més simbòlics i abstractes.

L'anàlisi de *Traïdoria* mostra que l'obra està escrita amb una concepció wagneriana del tractament dels motius musicals. Aquests *leitmotiv* són elements indispensables que es relacionen directament amb el text programàtic i permeten seguir de manera coherent tot l'argument de la història explicada. L'obra, per la seva envergadura, conté moltes altres característiques —estructura, harmonia, orquestració— susceptibles d'una anàlisi més profunda dins un treball de dimensions més grans. Són informacions com aquestes les que confirmen l'anàlisi musical com a tècnica per generar les evidències que permeten contrastar les conjectures històriques, i que no han estat sempre emprades en la tradició historiogràfica que ha investigat la música del Modernisme.

ANNEX 1. TAULA DETALLADA DE *TRAÏDORIA*: ESTRUCTURA, ELEMENTS TEMÀTICS AMB INSTRUMENTACIÓ I SIGNIFICAT DEL TEXT

Per a la descripció de la plantilla musical de l'obra es fa servir la taula d'abreviacions següent. S'ha optat per fer-ne una de pròpia basada en els criteris que s'utilitzen en el Répertoire International des Sources Musicales (RISM),²² l'Oxford Grove Music Online²³ i el Catàleg de l'obra musical de Juli Garreta.²⁴

Vent Fusta

- Fl: Flauta
- Ob: Oboè
- Cl: Clarinet
- Fg: Fagot

Vent Metall

- Tp: Trompa
- Tr: Trompeta
- Trb: Trombó
- Tb: Tuba

Percussió

- Tim: Timpani/Timbales

Arpa

- Arp: Arpa

Corda fregada

- Vl: Violí
- Va: Viola
- Vc: Violoncel
- Cb: Contrabaix

Un número al davant indica el nombre d'executants: 2Fl = dues flautes, 4Tp = quatre trompes. Una lletra entre parèntesis darrere l'instrument indica l'afinació segons la nomenclatura alemanya: Tp(F) = Trompa en fa, Cl(A) = Clarinet en la. Un número al darrere indica l'ordre dins la secció: Vl1 = violins primers, Trb3 = trombó tercer.

Per a la descripció de la plantilla s'empra la disposició seguint l'ordre orquestral clàssic per als instruments: vent fusta, vent metall, percussió, teclats/arpa i secció de corda.

22. <<https://opac.rism.info/main-menu-/kachelmenu/help#c39>> (consulta: 22 juny 2020).

23. <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/general-abbreviations>> (consulta: 22 juny 2020).

24. <<http://arxiunicipal.guixols.cat/juli-garreta-arboix.html>> (consulta: 22 juny 2020).

La taula s'ha elaborat a partir del manuscrit de la partitura M-Mor-220 localitzat a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

TAULA 2
Estructura detallada, elements temàtics,
instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Compasos	Elements temàtics i instrumentació	Significació del text
INTRODUCCIÓ	Part I	1-36		«Tot en la naturalesa és encara quietud»
		37-39	<i>a'</i> [Vc+Cb]	[Presagi del desig fosc.]
		40-41	<i>a'</i> [Vc+Cb]	
		47-62		«[...] el món comença a reviscolar»
		63-66	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb] + <i>a</i> [Ob1+Vl1]	[El desig fosc] «El sagal de la masia tota la nit s'havia revolcat pel jas ple de visions estranyes»
		67-74	<i>a''</i> [Fl]	
75-76	<i>a'</i> [Ob1+Fg1+Tr1+Tb+Vl1+Vl2] + <i>a'</i> [Fg2+Vc+Cb]			
		77-112		«[...] l'aire fresc de la matinada que portava missatges d'alegria [...]»
SECCIÓ 1	Part II	113-140		«El dia es va alçant [...]»
		141-160	<i>b1</i> [Ob1]	«El sagal, satisfeta la seva set d'il·lusió [...]»
		161-167		<i>Enllaç</i>
		168-187	<i>b1</i> [Cl1]	«[...] camina d'esma sense veure on va [...]»
		188-189		<i>Enllaç</i>
		190-191	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb]	[El desig fosc] «Abuy hi passarà, no se m'escapa»
		192-193	<i>a'</i> [Fg+Vc+Cb]	
		194-196	<i>a'</i> [Fg+Trb3+Tb+Vc+Cb]	
		197-207		<i>Enllaç</i>

TAULA 2 (Continuació)
 Estructura detallada, elements temàtics,
 instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Compassos	Elements temàtics i instrumentació	Significació del text
SECCIÓ 2	Part III	208-220	<i>b1</i> [Fl1+Ob1+Cl1]	[El cant del pastor] «El pastor camina d'ànsia, l'esperança al cor [...]»
		221-228	<i>b1''</i> [Cl+Vl]	
		229-233	<i>c1'</i> [Ob1]	[El cant de la pastoreta] «[...] se sent com eco llunyà el so d'una veu dolça [...]»
		234-241	<i>b1''</i> [Ob1+Ob2+Cl1+Cl2+Vl1+Vl2]	
		242-251	<i>c1</i> [Cl1]	
		252-259	<i>c1</i> [Ob1]	
		261-277	<i>c1</i> [Fl1] + <i>b1</i> [Ob1+Ob2+Cl1+Cl2+Vl1+Vl2]	«Corrent s'hi acosta i ell amb la seva cantarella, ella amb la seva cançó es criden [...]»
278-286	<i>c1</i> [Fl1+Ob1+Cl1+Tp1+Tr1+Tr2+Tr3+Vl1+Vl2+Va]	«Ja s'han trobat!»		
287-295	<i>a''</i> [Fl1+Ob2+Tp1+Tp3+Vl1+Vl2+Va]	«Agitat per una esgarrifança espantosa... s'hi avalansa per possehir-la [...]»		
296-299	<i>c1'</i> [2Fl+2Ob+2Arp]	«[...] però la sencilla pastoreta a qui espanta aquell mirar recula amb lleugeresa de verge esfareida.»		
SECCIÓ 3	Part III (continuació)	300-454	Diferents cèl·lules rítmiques que incrementen i condueixen la tensió cap al punt culminant	«Llavors amarat de sensualisme li diu la passió [...]» «[...] y l'un als brassos de l'altre, els llavis plegats comensan a possehir-se [...]»
		455-480	<i>a</i> [Fl1+Ob1+Cl2+2Fg+Tp1+3Tr+3Trb+Tb+Vl1+Vl2+Va+Vc+Cb]	[El desig s'acompleix. Punt culminant.] «[...] l'esclafa amb una abrassada qu'els fon en un sol ser [...]»

TAULA 2 (Continuació)
Estructura detallada, elements temàtics,
instrumentació i significació del text del poema simfònic 'Traïdoria'

Música	Text	Compassos	Elements temàtics i instrumentació	Significació del text
SECCIÓ 4	Part IV	481-500	<i>b2</i> [Vl1] + <i>b2</i> [Fl1]	«El sagalot després d'haver assaborit llarch temps aquella possessió ditxosa [...]»
		500-511	<i>c2</i> [2Cl]	«[...] ella murmura acariciadora
		512-515	<i>c1</i> [2Ob+2Cl]	a les sebes orelles paraules
		516-520	<i>b2</i> [Vl1+Vl2]	calmoses d'un sentiment infinit
		521-529	<i>b3</i> [Fl1+Ob1+Vl1+Vl2+Va]	[...]»
		530-536	<i>c3</i> [Vl1] + <i>c3</i> [Ob1]	«Les repeteix amb fervor [...]»
		537-556	<i>b2</i> [Vl1] + <i>b2</i> [Fl1]	
		557-568	<i>c2</i> [2Cl]	
		569-572	<i>c1</i> [2Ob+2Cl]	
		573-586	<i>b2</i> [Vl1] + <i>b2</i> [Fg1+Vc]	
		587-595		«[...] amb un regruny se la treu de sobre [...]»
		596-603	<i>c3</i> [Ob1] + <i>c3</i> [Ob1]	<i>Enllaç</i>
		604-624	<i>b3</i> [Fl1+Ob2+Cl2+Vl1+Vl2+Va]	«Butsinejant li crida qu'acolli per no arribar tart a la masia [...]»
EPÍLEG		625-630	<i>b4</i> [Cl1]	«[...] entona seguint al remat torrent avall una cansó burleta [...]»
		631-641	<i>c3</i> [Ob1]	«[...] esqueixan-li l'anima, fella esclatar en plors resignada y abatuda [...]»
		642-649	<i>b4</i> [Cl1]	«[...] y en mitj de la dolsa calma del cap vespre xafogos la barreja llunyana de les veus del pastor y la pastora contrasta ironicament am la mateixa fusió del demati.»
		650-653	<i>c3</i> [Ob1]	
		654-660	<i>b2</i> [Vl1]	
		661-666	<i>b2</i> [Fg1+Vc]	
		667-671	<i>b2</i> [Fg1+Tp1+Va]	

FONT: Elaboració pròpia a partir de les pàgines 161 a 212 del manuscrit M-Mor-220 del Fons Enric Morera de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

ANNEX 2. DOCUMENTACIÓ DE LES FONTS MANUSCRITES

PARTITURA MUSICAL

Títol: *Traïdoria-Idili, Poema simfonic*

Lletra de Lluís Berenguer / Música d'Enric Morera

Partitura manuscrita, hològrafa, signada a Barcelona el juny de 1893. Tinta negra. L'obra forma part d'un volum relligat amb tapes dures (27 × 36 cm) que porta el títol de *Poemes simfònics (orquestra)* i inclou:

I. *L'Atlàntida* (introducció), opus XII (p. 3-90), basat en els versos de *L'Atlàntida* de Verdaguer (dedicat al poeta).

II. *Indíbil y Mandoni*, opus XV (p. 91-160), sobre el poema homònim d'Àngel Guimerà. Dedicat al seu mestre Philippe Fiévez.

III. *Traïdoria-Idili*, opus 18 (p. 161-212), dedicat a l'autor de l'escrit que l'inspira, el seu amic Lluís Berenguer.

L'obra presenta nombroses correccions i anotacions. Alguns fragments han estat esmenats tapant-los amb trossos de paper en blanc.

Localització: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-220.

Plantilla: [2Fl,2Ob,2Cl(A),2Fg][4Tp(F),3Tr(F),3Trb,Tb][Tim][2Arp][Vl1, Vl2,Va,Vc,Cb]

TEXT

Títol: *Traïdoria*

Llibret manuscrit, hològraf, signat a Barcelona el 13 d'abril de 1893. Tinta negra amb alguna esmena. 12 pàgines i un full en blanc (12 × 17 cm). Dedicatòria: «Enrich Morera. Aquí va l'idili que de comú acord vam pensar per fer-ne un poema musical. Si et serveix es darà per ben satisfet el teu amich (*signatura i data*)».

Narrativa, molt descriptiva i una retòrica amb adjectius bucòlics abundants i alguns amb un cert component eròtic. Dividit en quatre apartats encapçalats per números romans (I - IV).

Localització: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-466.

Breu sinopsi:

I. La naturalesa es desperta amb el començament de la claror del dia. El xicot de la masia ha passat mala nit i últimament està neguitós, impacient, amb sentiments estranys i un desig fosc. Aquest estat el distreu dels seus deures i fins i tot el porta a irritar-se contra tot el que fins aleshores li ha interessat, com la visió dels boscos o la tranquil·la soledat dels dies de primavera. Quan surt a engegar el ramat

sent una excitació que el recorre, pensa en la pastoreta de la masia veïna i amb un cert desig i ràbia murmura «Avui hi passarà, no se m'escapa».

II. El dia es va alçant i el noi pensa en el treball que consumarà aquella tarda per satisfer la seva passió, tot passejant d'esma per on el porta el gos del ramat i recordant la vegada que trobà la pastora adormida al bosc, tota espitregada i oferint-li una imatge que l'enlluernava. Absort en els pensaments, s'adona que per on està anant mai hi ha vist el ramat de la pastoreta. Aleshores pensa en ella: «Ai! Si l'arriba a trobar».

III. Cada cop més enardit, de cop sent llunyà el cant de la pastoreta i corrent se'n va a trobar-la. Quan la veu, ja no pot aguantar més el seu neguit i li explica la seva passió a la pastoreta. Ella primer s'espanta però finalment s'hi encén un sentiment que l'atreu, la fascina i finalment s'abandona al desig del noi.

IV. Ja al capvespre, després d'haver satisfet el seu desig, quan la pastora es mostra afectuosa, ell se la treu de sobre cridant, la rebutja i li diu que marxi, que no faci tard al mas. Ell agafa el ramat i se'n va cantant una cançó burleta, mentre ella es plany per haver-se deixat enganyar.

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU, Kofi. «How we got out of analysis, and how to get back in again». *Music Analysis*, vol. 23, núm. 2/3 (2004), p. 267-286.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- CASTELLANOS, Jordi. «Narrativa catalana i erotisme, 1862-1936». *L'Avenç*, núm. 123 (febrer 1989), p. 28-33.
- «La Renaixença vista pels modernistes». A: *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*. Vol. 2. Barcelona: Curial, 1994, p. 101-109.
- CORBET, August. «Paul Gilson: Flemish composer». *Music & Letters*, vol. 27, núm. 2 (1946), p. 71-73.
- CORTADA, Alexandre. «Enric Morera». *L'Avenç*, núm. 19 (octubre 1893), p. 295-300.
- GILSON, Paul. *Notes de musique et souvenirs*. Bruxelles: Ignis, 1942.
- IGLÉSIAS, Ignasi. *Enric Morera: Estudi biogràfic*. Barcelona: A. Artís, 1921.
- KRAMER, Lawrence. «Tropes and windows: An outline of musical hermeneutics». A: *Music as cultural practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 1-20.
- MARFANY, Joan Lluís. «Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural». *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, núm. 26 (1982), p. 31-42.
- «Sobre el significat del terme "modernisme"». *Recerques: Història, Economia i Cultura*, núm. 2 (1972), p. 73-91.
- MORERA, Enric. *Moments viscuts (auto-biografia)*. Barcelona: Gráficas Barcelona, 1936.
- NATTIEZ, Jean-Jacques; ELLIS, Katharine. «Reflections on the development of semiology in music». *Music Analysis*, vol. 8, núm. 1-2 (1989), p. 21-75.
- «Can one speak of narrativity in music?». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, núm. 2 (1990), p. 240-257.

- PENA, Joaquim. *Enric Morera: Assaig biogràfic*. Barcelona: Institució del Teatre, 1937.
- RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pabissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- RIESSAUW, Anne-Marie; HARGOT, Jean. «Gevaert, François-Auguste». A: *Oxford music online* [en línia]; *Grove music online*, 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11003>> [Consulta: 20 juny 2020, accés restringit].
- SOLER, Maridès. «La Catalunya ibèrica a “Indíbil i Mandoni” d'Àngel Guimerà». *Journal of Catalan Studies*, núm. 18-19 (2015/2016).