

# L'*Oedipus rex* d'Igor Stravinski (1927)

Joan-Carles Blanco Pérez

Tal y como había presentido, los acontecimientos y los personajes de la gran tragedia se encarnaban maravillosamente en esta lengua [latín] y se revestían, gracias a ella, de una plástica monumental, de un soberano talante a escala de la majestad de cuya leyenda provienen.

¡Qué felicidad poder componer música sobre un lenguaje convencional, casi ritual, de una calidad tan palmaria! Uno ya no se siente dominado por la frase, por la palabra en su propio sentido. La palabra, cortada por un patrón inmutable que garantiza su valor expresivo, ya no requiere comentario alguno. De esta manera, el texto se convierte para el compositor en un material solamente fonético. El compositor podrá descomponerlo a su manera y concentrar toda su atención en el elemento primitivo del que se compone, es decir, en la sílaba. Esta manera de abordar el texto, ¿no era acaso la misma de los viejos maestros de riguroso estilo? Durante siglos, esa fue también la actitud de la Iglesia frente a la música que, mediante este sistema, evitaba caer en el sentimentalismo y, por tanto, en el individualismo.

I. STRAVINSKI. *Crónicas*, p. 145

## EL MITE D'ÈDIP AL TEATRE I A LA MÚSICA

Les primeres referències a Èdip, tot i ser poc explícites,<sup>1</sup> les trobem a l'èpica grega. Els tres tràgics àtics tracten l'assumpte, si bé amb notables di-

1. En *Il.* XXIII 679 s., on es fa al·lusió als funerals d'Èdip, i en *Od.* XI 271-280, on s'explica breument la seva història. També Hesíode anomena Èdip (*Op.* 163) en parlar de la generació dels semidéus.

ferències argumentals i de detall. La figura d'Èdip, d'altra banda, no té la mateixa rellevància en totes aquestes tragèdies. Èsquil explica, molt breument, la història del personatge per boca del cor d'*Els set contra Tebes* (v. 720-791), tot i que no ens deixa clar si és viu o mort. Sòfocles és qui ha tractat amb més profunditat el mite, en fer d'Èdip el protagonista de dues de les seves tragèdies, com a felix rei de Tebes a l'*Èdip rei* i ja desterrat prop d'Atenes a l'*Èdip a Colonos*. Eurípides, a *Les fenícies*, ens mostra, un any després d'haver descobert el parricidi i l'incest, un Èdip cec que vagareja per les estances del palau reial de Tebes, on l'han empresonat els seus fills Etèocles i Polinices. En el drama clàssic, el mite d'Èdip no torna a aparèixer fins als primers anys de la nostra era, amb l'*Oedipus* de Sèneca, que, a més d'un caràcter força truculent, presenta moltes diferències amb l'obra de Sòfocles. Pel que fa a l'èpica llatina, en la segona meitat del segle primer de la nostra era el poeta napolità Estaci escriu una *Tebaida* en dotze llibres, possiblement deutora de l'obra homònima, avui perduda, del poeta hel·lenístic Antímac.

No tornem a trobar cap obra dramàtica sobre el mite d'Èdip fins a mitjan segle XII amb l'anònim *Le roman de Thèbes*. Després, i fins als nostres dies,<sup>2</sup> comptabilitzem vint-i-dues peces dramàtiques. Al llarg d'aquests vuit segles, el mite s'ha adaptat a les necessitats i els gustos de cada moment, ja sia trasplantant-lo a l'època i al lloc del creador (com és el cas d'aquesta primera obra medieval o de *Greek*, de l'actor i dramaturg anglès Steven Berkoff), ja sia dotant la peça teatral d'intencionalitat política: Martínez de la Rosa, empresonat per haver estat diputat a les Corts constituents de Cadis, intentava subtilment persuadir Ferran VII de renunciar a l'absolutisme en el seu *Edipo* publicat a París el 1829 i estrenat a Sevilla l'any següent.

En aquest apartat de les obres dramàtiques, hem de fer especial esment de dues obres de Jean Cocteau que tracten aquest mite, a més del llibret per a l'òpera oratori *Oedipus rex* de Stravinski, tema d'aquest article. La primera, *Oedipe-roi*,<sup>3</sup> és, si se'ns permet dir-ho així, l'obra bessona d'*Oedipus rex*, encarregada per Stravinski per a la seva òpera. Els temes (lliure albir i fatalitat) i la construcció (presència d'un narrador omniscient separat de l'acció)

2. Vegeu l'annex I, on hi ha una relació, des d'aquesta primera obra medieval, de totes les obres dramàtiques i musicals basades en el mite d'Èdip.

3. El 1925, Cocteau esbossa una traducció lliure de l'*Èdip rei* de Sòfocles, tal com havia fet per a l'*Antigone* tres anys abans. És una adaptació reduïda —especialment de les parts corals— de Sòfocles amb un ritme accelerat, producte de l'«esthétique du minime» que preconitzava el mateix Cocteau. No es representa fins al desembre de 1927, amb decorats del mateix autor. Cal esmentar que l'obra de Stravinski és del maig del mateix any.

anuncien ja *La machine infernale* (1934), que suposa el projecte d'un teatre diferent, lligat a la idea d'un espectacle total i que va de la farsa del primer acte a la tragèdia del segon.

La primera aparició del mite en una composició musical, en aquest cas música incidental, és a la representació a Vicenza, el 1585, de *l'Edipo tiranno* d'Andrea Gabrieli. A Anglaterra tornarà a aparèixer quasi un segle més tard de la mà de Henry Purcell, en la música incidental (un preludi i quatre *songs*) que crea per al llibret basat en una adaptació de Sòfocles realitzada per John Dryden i Nathaniel Lee.

No serà fins passat un segle de la primera aparició del mite en la música que podrem parlar de la primera òpera. Es tracta del reeixit<sup>4</sup> *Oedipe à Colone* d'Antonio Sacchini (1730-1786), sobre text adaptat de Sòfocles per Nicolas-François Guillard, representada a Versalles mesos abans de la mort del compositor.

El segle XIX i els canvis socials que porta sabran valorar en Èdip la dolorosa recerca de la pròpia identitat i la condició d'objecte del destí. Són abundants les referències que tenim d'òperes d'aquest període (moltes avui perdudes), entre les quals cal destacar la de Zingarelli, representada a La Fenice de Venècia el 1802. Tot i no tractar-se específicament d'òperes, cal remarcar *l'Ōdipus in Kolonos* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, escrita per encàrrec del rei de Prússia el 1843; l'obra consta d'una introducció i nou parts corals extretes de passatges de *l'Èdip a Colonos* de Sòfocles. Hi ha dos exemples més de música incidental: *l'Oedipus rex, incidental music*, de Charles V. Stanford (1887), i la inacabada *Èdip a Atenes*, de Modest Mussorgski, basada en la tragèdia homònima de Vladislav Ozerov.

Serà en el segle XX i molt possiblement gràcies a Sigmund Freud, que publica el 1905 els *Tres assaigs sobre una teoria sexual*, quan tindrem més òperes —i obres de creació literària— sobre el mite d'Èdip: a més de dos exemples de música incidental i una cantata, són vuit les òperes del període comprès entre la primera òpera d'Edgard Varèse, el 1914, i l'última de Boucourechliev, el 1978. Tanmateix ens trobarem amb llibrets d'una gran qualitat literària —i no simples adaptacions del text de Sòfocles—,<sup>5</sup>

4. L'obra assolí un grandíssim èxit: sembla que va arribar a les sis-centes representacions.

5. De les divuit obres musicals, consignades en l'annex I, només n'hi ha una que no segueix Sòfocles. Es tracta d'*Oedipus et Iocasta. Ōpera-oratori* (1972), del vilafraquí Josep Soler, que es va estrenar al Gran Teatre del Liceu el 1986. El llibret, en llatí, és una adaptació feta pel mateix compositor a partir de *l'Oedipus* de Sèneca.

com són el d'Hugo von Hofmannsthal per a Varèse o el de Cocteau per a Stravinski.

## IGOR STRAVINSKI. LA MÚSICA DEL SEGLE XX

Cada época es una unidad histórica. Puede que sus contemporáneos solo la perciban como una serie de disyuntivas, desde luego, pero la semejanza va aumentando gradualmente y con el tiempo las disyuntivas acaban por ser una misma cosa. Por ejemplo, la palabra «neoclásico» ahora se empieza a aplicar a todos los compositores de entreguerras (no la noción del compositor neoclásico como alguien que saquea a sus predecesores y a todo el mundo y luego arregla el hurto en un nuevo «estilo»). La música de Schönberg, Berg y Webern en la década de 1920 fue considerada extremadamente iconoclasta, pero ahora parece que estos compositores utilizaron la forma musical de la misma manera que yo, «históricamente». Sin embargo, yo la utilicé de manera abierta, mientras que ellos la disimularon cuidadosamente.

R. CRAFT. *Conversaciones*, p. 166

En els primers anys del segle xx no únicament els compositors es van veure obligats a afrontar tot un seguit de *problemes* que els seus predecessors els van deixar plantejats sense oferir-los cap solució. També la relació de l'artista amb el seu entorn havia canviat substancialment, no sols per la relació que hom podia establir-hi, sinó perquè l'entorn (només cal pensar en la situació social, amb una crisi política que desembocà en la Primera Guerra Mundial) era del tot diferent.

En la música, calia resoldre els problemes relatius a l'eixamplament de les formes i de les tonalitats tradicionals que els compositors del segle XIX van deixar plantejats sense oferir cap solució. L'eix sobre el qual girava la música, la tonalitat, trontolla amb el cromatisme de Richard Wagner i quedarà totalment destruït amb l'adopció de la nova tècnica dodecafònica per part d'Arnold Schönberg, que juntament amb els seus deixebles Alban Berg i, sobretot, Anton Webern desembocà en un terreny insospitat fins llavors, en sistematitzar la matèria sonora en l'anomenada *sèrie*. Tot i això, no fou aquest l'únic camí seguit per resoldre els interrogants. Entre d'altres cal destacar Claude Debussy, el qual també trenca amb les lleis d'evolució harmònica fi-

xades per les normes clàssiques seguint, tal com ho havien fet els pintors impressionistes amb la disgregació colorista, un camí de disgregació harmònica: els acords són ja entitats funcionals autònomes.<sup>6</sup> Tanmateix es produeixen noves *aportacions* degudes a la creació de nous llenguatges musicals de caràcter individual: la recerca tímbrica de Varèse, les *noves* músiques de Messiaen...

Igor Stravinski (1882-1971) també fa la seva aportació a la música del segle xx, una aportació que molts arriben a qualificar de revolucionària.<sup>7</sup> Gràcies a una singular personalitat musical, se l'etiqueta com a músic altament versàtil i *canviant*, ja que, efectivament, assoleix molts dels estils de la seva època i passa del primitivisme al neoclassicisme<sup>8</sup> i, fins i tot, quan ningú s'ho esperava, al serialisme. Ben al contrari, hauríem de veure Stravinski com un músic amb idees fermes,<sup>9</sup> immutables al llarg de tota la seva creació.

En efecte, als anys vint,<sup>10</sup> Stravinski havia canviat aparentment de direcció. El *primitivisme* rus de la *Consagració*<sup>11</sup> havia desaparegut i havia estat

6. Debussy comentava, donant proves d'un gran sentit de l'humor: «No crec necessari que els acords hagin d'anar proveïts de passaport».

7. Sempre es pensa en la *Consagració*, com a obra emblemàtica del segle xx, per a definir Stravinski i la seva música com a revolucionaris. Si alguna cosa tenia de revolucionària i innovadora, repetia incansablement Stravinski, era la construcció, l'entitat. Els aspectes que més criden l'atenció, com són la dinàmica i el contrast rítmic, no eren cap innovació musical: Stravinski porta el ritme al primer pla com a element estructural constituent i és el desenvolupament rítmic el que imposa una forma arquitectònica a cada secció. Així tornava a les pràctiques medievals, en les quals el ritme era tractat en un pla d'igualtat amb els altres elements musicals: la *isorítmia* era una de les formes utilitzades pels compositors medievals per tal d'evitar la *deformitat*.

8. El primitivisme correspondria a l'època russa. El terme *neoclàssic* és enganyós des del punt de vista musical. A més, Stravinski es va apropar fins i tot més a les característiques musicals del període barroc que no pas a Haydn, Mozart i els compositors de final del segle xviii. Tot i això, el «retorn al passat» de Stravinski no està lligat a cap període estilístic concret, sinó que comprèn tots els períodes de la música occidental.

9. És del tot recomanable, i no sols pel que fa als seus principis estètics, la lectura de la *Poètica musical*, on també se'ns mostra com un crític d'allò més lúcid.

10. Vegeu l'annex II, on hi ha una relació cronològica i de gèneres de les principals obres de l'autor.

11. Hi ha qui pensa, com André Boucourechliev (*Igor Stravinski*, Madrid, Turner, 1983), que l'autèntica i profunda *russicitat* de Stravinski apareix després de la *Consagració*, és a dir, després que el compositor hagi abandonat per sempre aquell espectacle de colors llampanants del seu mestre Rimski-Kórsakov. Aquesta *russicitat* quedarà fixada ja en el seu llenguatge com a tret profund i es manifestarà en el diatonisme radical, en una rítmica vigorosa, en una nitidesa de la línia melòdica, en la claredat —i alhora aspredat— de les harmonies, en la brillan-

reemplaçat per un nou conjunt de principis estètics procedents de l'herència musical del segle XVIII, que acaba fent seus, com són la claredat formal i la moderació expressiva que el feia allunyar-se voluntàriament dels principis estètics del (post)Romanticisme. La intenció de Stravinski no era la de *tornar* al passat, sinó la de revitalitzar algunes de les concepcions composicionals tradicionals bàsiques en relació amb la pràctica contemporània tant harmònica com rítmica. El moviment associat a aquesta idea va ser conegut com a *neoclassicisme*.

L'*Oedipus rex* de l'any 1927 està dintre d'aquest període i serà una obra paradigmàtica de la ruptura, esbossada tímidament en *Petruixka*, que ja s'observa quatre anys abans amb *Les noces*: la descripció musical fabulosa es veu substituïda pel *hieratisme* de la icona; l'orquestra sumptuosa per una sonoritat —de vegades àrida— que s'ajusta a una estricta funcionalitat, i la (controlada) brillantor d'un expressionisme musical pel discurs nu del ritual. A través d'aquest *despullament* qualitatiu i quantitatiu, se'ns mostra una actitud fonamental de Stravinski pel que fa a la música que té relació amb allò sagrat.<sup>12</sup> Tal com s'ha dit abans, el neoclassicisme no representa un trencament pel que fa a les tècniques estructurals respecte de l'anomenat *període rus*, sinó que continuen essent les mateixes i formaran part ja del seu propi estil compositiu: polaritat tonal, progressions harmòniques estàtiques, juxtaposició rítmica, estratificació formal...

El neoclassicisme de Stravinski no és la represa dels models segons la tradició de Bach i Händel, no és un exercici acadèmic i automàtic d'estil: és una reelaboració viva, deixar-se contaminar pels diferents estils per fer-se'ls seus i restituir (en les composicions) material original, personal, impredecíble.<sup>13</sup> L'originalitat de Stravinski no és la subjectivitat romàntica: el que garanteix l'objectivitat de les seves decisions és cercar en la lògica inherent als mateixos estils. Per aquesta raó, és lliure de citar a partir de fonts molt dife-

---

tor rotunda, en la transparència de les textures, en la solidesa de l'estructura formal. Tots aquests trets, constants en la música russa, permeten a Stravinski, en incorporar-los al seu llençatge, de moure's per tots els estils i èpoques.

12. El filòsof, i amic seu, Pierre Souvtchinsky ens diu que «[...] contràriament al lirisme i/o gust del *divertimento* de molts compositors, en Stravinski apareix aquest element ritual. Probablement sigui l'únic compositor del segle XX en el qual aquest element sigui determinant. El tema pot ser religiós o profà, la música de Stravinski celebra sempre, de manera profundament interior i misteriosa, un ritus sacre».

13. Fins al punt que alguns fragments de l'*Oedipus rex* els va tornar a utilitzar en composicions posteriors com en *Persèfone* o en les *Danses concertants*.

rents entre si: Mozart, Verdi, etc. Els models estan filtrats, no copia ni cita literalment, sinó que gràcies a la distància pot fer-ho irònicament. Això provoca en tota l'obra, però especialment en les intervencions de cadascun dels personatges de l'òpera oratori, una gran disparitat estilística, que va patir també les mateixes crítiques que en el seu moment va tenir *Pulcinella*,<sup>14</sup> en ser vista com un pastitx, una caricatura moderna i intel·ligent d'un estil musical anterior.

## L'OEDIPUS REX D'IGOR STRAVINSKI

El resto de verano, otoño e invierno, apenas me moví de casa, sumergido por completo en mi composición de *Edipo rey*. Conforme me adentraba en la materia, el problema del aspecto de una obra musical se hacía cada vez más patente. El término *aspecto* lo empleo aquí no en el sentido más estricto de la palabra sino en su significado más amplio, de más alcance. Como me ocurría con el latín, que ya no se utiliza hoy en día, que me imponía un determinado *aspecto*, el lenguaje musical también requería un tipo de convención que pudiera mantener la música dentro de los límites más rigurosos y evitara su dispersión a merced de las divagaciones a menudo peligrosas en las que cae un autor. Me impuse esta restricción escogiendo una forma de lenguaje sancionado por el tiempo, por así decirlo, homologado. La necesidad de una restricción, de ofrecer un aspecto deliberadamente aceptado tiene su origen en las profundidades de nuestra propia naturaleza y tiene que ver no solo con lo artístico, sino con todas las manifestaciones conscientes de la actividad humana. Es la necesidad de un orden sin el que nada es posible y con cuya desaparición todo se disgrega. Ahora bien, todo orden exige una restricción, pero nos equivocaríamos si lo consideráramos un obstáculo a la libertad. Al contrario, el aspecto, la restricción, contribuyen precisamente a su expansión e impiden que la libertad se convierta directamente en licencia. De la misma manera, el artista creador, al tomar prestada una forma acabada y ya consagrada, no se siente limitado en el momento de manifestar su personalidad. Es más, esta se libera todavía más

14. Aquesta obra va ser molt important en la visió compositiva de Stravinski, i així ho constata al final de la seva vida: «*Pulcinella* fou el meu descobriment del passat, l'epifania per mitjà de la qual va ser possible la resta de la meua obra» (I. STRAVINSKI i R. CRAFT, *Exposiciones y desarrollos*, Nova York, 1962, p. 128 i s.).

y adquiere más relieve al moverse dentro de un marco convencional y determinado. Y así se explica por qué quise utilizar unas fórmulas anodinas y anónimas de una época lejana y aplicarlas en gran medida a mi ópera-oratorio de *Edipo rey*, cuyo espíritu austero y solemne se prestaba perfectamente a ello. El 14 de marzo de 1927 acabé mi partitura...

I. STRAVINSKI. *Crónicas*, p. 148

Segons ens explica Stravinski mateix, la lectura a Venècia, d'una tirada, de la vida del sant d'Assís en llatí li va provocar el desig de compondre una obra d'una gran envergadura i la necessitat de triar una llengua —com el llatí— arcaica i sacra (i, per tant, no *contaminada* per l'ús quotidià) que conferís a l'obra un caràcter *monumental*. Havia pensat en alguna tragèdia grega, i en especial de Sòfocles: la tria d'*Edip rei* va respondre a l'imperatiu, autoimposat, que l'argument fos conegut pel públic.

Gràcies al seu amic Diaghilev, Stravinski coneix Cocteau, del qual admirava l'*Antigone* (1922), i li presenta el projecte d'una òpera oratori on la música estaria al servei d'allò sagrat. Li va explicar les seves idees sobre aquesta òpera oratori, però sobretot les seves prevencions, ja que no volia pas un drama, sinó una *natura morta*. Tot i saber que el treball *convencional* no esqueia a Cocteau, li va demanar un llibret operístic convencional i li va semblar molt bé el projecte, excepte que es traduís al llatí. Després de moltes correccions,<sup>15</sup> el text va ser confiat a un jove i brillant sacerdot, Jean Daniélou, perquè el traduís al llatí.

A Stravinski, li desagradaven molts aspectes de l'òpera i especialment la base estètica sobre la qual es fonamentava des de Wagner. El *drama musical* era una idea que li resultava antipàtica, i alhora el concepte de *melodia interminable* li semblava una expressió contradictòria en si mateixa. La composició d'una

15. Serà en la reedició de les *Memòries* de l'any 1963 quan Stravinski recordarà amb una certa hostilitat el paper de Cocteau en l'*Oedipus rex*: «El primer lliurament del llibret era allò que precisament jo no volia: un drama en música amb una prosa llampant. Cocteau fou molt pacient amb mi i amb les meves crítiques. Va reescriure dues vegades per complet l'obra i després encara la va haver de sotmetre a un últim tall. En el llibret... què és pròpiament de Cocteau? En realitat sóc incapaç de dir-ho: potser la gesticulació de la frase més que no pas la forma... Però la música va més enllà de les paraules i aquesta música va estar inspirada per la música de Sòfocles».



òpera li plantejava una sèrie de problemes<sup>16</sup> estètics que no tenia en el cas del ballet. Li era molt fàcil de trobar un llenguatge (neo)clàssic per al ballet, però no per a un gènere en el qual s'havia anul·lat tota referència a la tradició per culpa d'una *inflada arrogància* de la concepció del *drama musical*. Stravinski opta per crear una òpera convencional (amb àries i recitatius), però revestida d'una solemnitat i manca d'acció escenogràfica impròpia del gènere operístic (però no de l'oratori). El resultat i la denominació d'*òpera oratori* és determinada pels models en els quals s'inspira: l'oratori de Händel i el *bel canto*.<sup>17</sup>

## EL LLIBRET LLATÍ DE JEAN DANIELLOU

A comienzos del año [1926] recibí el principio del texto definitivo de *Edipo rey* de Cocteau, en la traducción latina de Jean Daniélou. Lo aguardaba con impaciencia desde hacía meses, ansioso de ponerme manos a la obra. Las esperanzas que había depositado en Cocteau se vieron recompensadas de una manera brillante. No hubiera podido soñar un texto mejor que aquel, de una sutil perfección y totalmente afín a mis deseos.

I. STRAVINSKI. *Crónicas*, p. 145

Ens trobem aquí amb el cas excepcional d'un llibret bilingüe.<sup>18</sup> Del *desaparegut* llibret inicial en francès, només resten les intervencions d'un narra-

16. I un dels *problemes* de les obres escèniques era el de posar música en un context dramàtic (cant, recitat, ball o mim). Stravinski era conscient que les paraules i l'acció que porten, la coreografia i els decorats podien distreure l'atenció d'allò que és essencial: la música. En les obres escèniques de temàtica clàssica veiem quines *solucions* troba tot mantenint la música en un primer pla: paraules sense acció en *Oedipus rex*, acció sense paraules en *Orfe*, o la paraula juntament amb la coreografia i amb l'acció en *Persèfone*.

17. S'anomena *bel canto* l'estil interpretatiu que buscava la perfecta producció del *legato* al llarg de tot el registre vocal i el desenvolupament d'elements virtuosístics (la *coloratura*, el *trino*, la brillantor dels aguts i una gran tècnica de la respiració). Va florir i es va desenvolupar a Itàlia en l'època del Barroc, però la seva influència en les altres escoles i estils va ser notable sobretot cap a final del segle XVIII. A Itàlia, l'estil va desembocar en una veritable escola que va tenir la seva època daurada en el període comprès aproximadament entre 1810 i 1830 amb les composicions de Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835), Donizetti (1797-1848) i els primers triomfs de Verdi en les primeres dècades del segle XIX.

18. Vegeu l'annex IV, que conté tot el llibret de l'òpera oratori.

dor omniscient, plenament atribuïbles al geni de Cocteau i que solen traduir-se a la llengua de l'auditori.<sup>19</sup> A més, l'ús del llatí fa necessària la presència d'un narrador en el paper d'intermediari entre els cantants i el públic. Stravinski criticarà més tard<sup>20</sup> la presència d'aquest *intrús*, tot i no haver-hi constància de la seva desaprovació al llarg del treball conjunt entre 1925 i 1926.

Stravinski aconseguí, finalment, posar música al llibret que realment volia. L'intens treball amb el jove Daniélou va consistir a *despullar verbalment* el text gràcies a frases molt curtes, a la pràctica absència de subordinades i també a l'ús d'un vocabulari limitadíssim. Paral·lelament i de manera magistral s'aconsegueix que la totalitat suggereixi una llengua *crua*, o en tot cas arcaica, ja que són nombrosíssims els verbs —molt sovint en infinitiu— que s'entrellacen i s'acumulen tot donant una impressió d'intensitat. Tenim la sensació —en sentir l'obra— que és més important la matèria sonora de les paraules que no pas les paraules en si mateixes, accentuades en la seva dimensió *màgica* gràcies a les rítmiques i martellejants repeticions que les fan esdevenir —si se'ns permet de dir-ho— conjurs, exorcismes.

Aquest *despullament* pressuposa, alhora, una *condensació del text*, excel·lentment assolida per part de Daniélou (Cocteau?), en donar a determinades paraules una càrrega semàntica que semblaria improcedent, però que, gràcies a la música i al narrador, esdevé reeixida. És sorprenent com l'accent en la paraula i no pas en la frase pot donar tan bons resultats. Aquest és el cas de l'excessiva repetició de *rex* en lloc de *peremptor*, que acaba provocant una transposició semàntica: *rex = peremptor* (!).

Pel que fa als aspectes estilístics del text llatí, s'observa una gran pobresa d'imatges poètiques que no per això exclouen la força i contundència de l'expressió. La música de Stravinski s'encarrega d'*omplir* —i aquesta era la intenció inicial del músic— tots aquests *buits*.

Tal com ja s'ha dit, l'*Oedipus rex* ve a ser un resum fragmentari de la tragèdia de Sòfocles i l'acció és exactament la mateixa. Tot i això, podem dir que, bàsicament, són dues les grans diferències de la versió de Cocteau-Daniélou

19. Aquest narrador, *imposat* per Cocteau, no sols aborda temes literaris (sobre la teatralitat, el públic, la noció d'artifici), sinó que introdueix l'acció i també la comenta com si volgués reprendre el paper de l'antic cor atenès. Tanmateix assegura —i ho fa sis vegades— el lligam entre les escenes, ja que l'*Oedipus rex* és un resum fragmentari de Sòfocles.

20. En la reedició de les seves *Memòries*, l'any 1963, qualifica d'un «esnobisme insuportable» la frase final de l'última intervenció del narrador: «Adieu, adieu, pauvre Oedipe! Adieu, Oedipe; on t'aimait».

respecte de la del tràgic atenès. La primera seria la desaparició quasi completa de la investigació *activa* d'Èdip; la segona, el canvi de to del desenllaç, ja que el cor suggereix perdonar Èdip.

Cal assenyalar que, per altres raons,<sup>21</sup> el motiu de la cruïlla, del *trivium*, té aquí un accent marcadíssim respecte de Sòfocles, roman central i esdevé molt insistent i porfidiós. En la versió llatina es perd la metàfora de la vista, del *cec-vident* oposat al *vident-cec*, i en el seu lloc apareix un ús obsessiu,<sup>22</sup> ja no de veure, sinó de parlar, dir, *dicere*.

Creiem que Daniélou va tenir més present el text de Sòfocles<sup>23</sup> que no pas el de Cocteau per fer la seva genial versió llatina. La volguda —però inevitable per la presència de la música— condensació del text original grec va permetre a Stravinski un dels seus objectius irrenunciables i primordials: que la música, amb l'únic ajut de la paraula com a element musical, suplís tots els matisos i parts omesos de la tragèdia grega que no es trobaven en llibret, és a dir, que la música traduís Sòfocles.<sup>24</sup>

## LA MÚSICA

En resum, allò que compta per a l'ordenança clara de l'obra, per a la seva cristal·lització, és que tots els elements dionisiacs que agiten la imaginació del creador i fan pujar la saba que el nodreix siguin domats abans de provocar-nos febre i finalment siguin sotmesos a la llei: és Apol·lo qui ordena.

I. STRAVINSKI. *Poètica musical*, p. 80

21. Com és veurà més endavant, de caire simbòlic, rítmic, numèric, mètric...

22. Que juntament amb altres mots martellejantment repetits, com ja s'ha dit, esdevenen quasiexorcismes.

23. L'última intervenció d'Èdip en el segon acte del llibret (que correspon exactament als quatre últims versos del quart episodi de Sòfocles, v. 1182-1185) no sols són una joia estilística, sinó que tanquen amb un esfereïdor i genuïnament llatí «lux facta est», que versiona el sofoclià τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ. Tampoc no sabem si en l'original de Cocteau hi devia haver les tan sofoclianes ironies tràgiques que ens trobem en el text llatí: «Ecce! Regem Oedipoda, foedissimum monstrum... monstrat».

24. Especialment, com es veurà seguidament, en la caracterització dels personatges mitjançant la seva línia melòdica, l'acompanyament orquestral, la pulsio rítmica, els *tempi*, les textures, els modes i les tonalitats...

En *Oedipus rex*, la música, així com el llibret, malgrat reivindicar una herència clàssica, són absolutament moderns. Els fets es troben concentrats en la música i els únics *moviments* són l'aparició de personatges en l'escena.<sup>25</sup> És més, els únics personatges que es *mouen* són secundaris: el narrador, Tirèssias, el missatger i el pastor. Sembla com si les *víctimes* del destí estiguessin condemnades per Stravinski a la més pura immobilitat. Podem dir que l'obra és estàtica, monumental i, pel que fa al gènere, és en part una obra profana (òpera) i en part una obra sagrada (oratori).

La música, per tant, també posseeix aquesta qualitat monumental, hieràtica, assolida —sorprenentment— a partir d'una gran *simplicitat* tonal i harmònica, tot i que Stravinski desenvolupa els seus propis llenguatge i sintaxi.<sup>26</sup> A aquesta simplicitat *monumental*, hi contribueix també, gràcies a l'harmonia i a la sonoritat orquestral, una ferma i sòlida textura clàssica, bastida des de la línia dels baixos com ho hauria fet un Händel.

Hi ha una sèrie de recursos musicals amb molta càrrega semàntica en el llenguatge stravinskià, com poden ser el cromatisme per a la por, la intranquil·litat (rn 124,<sup>27</sup> duet de Jocasta-Èdip: *Oracula mentiuntur / Pavesco maxime*) o l'ús del mode menor per a la confusió, consternació, presència de conflicte, i el mode major per a manifestar seguretat o indicar la resolució del conflicte.<sup>28</sup>

A diferència d'altres obres anteriors de Stravinski, el ritme aquí és més *estàtic* i regular, en especial en les aparicions del cor, en les quals imita els ritmes dels cors de Sòfocles.<sup>29</sup> Generalment, tota la pulsio rítmica de cadascuna de les parts neix del ritme propi d'alguna de les paraules clau: l'accentuació és decidida per consideracions musicals, no lingüístiques i, així, paraules com

25. Per a la representació, s'havia de fer pujar/baixar uns telons parcials que descobrissin/amaguessin els personatges, juntament amb un sistema d'il·luminació que enfoqués només els cantants en el moment d'actuar (cf. annex III).

26. Per exemple, les relacions tonals s'estableixen no a partir de la tònica, sinó de la dominant com a *centre* de la tonalitat.

27. L'abreviatura rn, de l'anglès «rehearsal number», correspon al «número d'assaig» d'orquestra (la partitura que ens ocupa en té 203), que generalment engloba una idea o frase musical, no el número real de compàs.

28. A més de les àries de Creont (Do+, Mi+, Mib+ i Do+) i Tirèssias (Do+), el mode major, el tornem a trobar al cor en els tres cants de benvinguda (*Ave Creoi, Salve Tiresia!* en Do+, i *Gloria! laudibus regina Iocasta* en Do+ i Sol+) i en l'entrada del cor final (rn 169), on es repeteix el mateix motiu i les mateixes relacions harmòniques que al començament de l'obra, però ara en Sib+, fet que provoca una estructura en mirall *resolta*: el conflicte tràgic inicial ja ha desaparegut.

29. Especialment els peus anapèstics (♩ ♩) i trocaics (♩ ♩).

*mo-ri-tur*, *Oe-di-pus* o (*Oe*)*di-po-da* o *o-ra-cu-la* són les que generen esquemes rítmics per la càrrega semàntica. Tanmateix l'obra està dominada per un motiu rítmic que neix de la forma verbal —trisol·làbica— *mo-ri-tur*, aparegu-da després de les tres frases inicials i solemnes del cor (en el cinquè compàs), i que *endega* un moviment rítmic intern format per grups de tres notes (ja si-guin tresets o no) que serà el motor rítmic més important i no desapareixerà fins als últims tres (!) compassos finals. A més, aquest motiu rítmic s'inicia sobre una tercera menor descendent que també dominarà harmònicament tota l'obra, la tenyirà de mode menor i serà un dels girs melòdics que trobarem en els moments crucials del drama.

Stravinski fa ús d'aquests recursos tan *pobres* per a crear un llenguatge operístic propi admirablement efectiu i entenedor. I el més sorprenent, pel que fa a l'ús de recursos, és la seva limitació i fins i tot la seva absència quan vol emfasitzar dramàticament algun fragment, i ho fa despullant-lo al màxim: presentant-lo amb pocs instruments, amb línies melòdiques senzillíssimes, amb ritmes molt simples...<sup>30</sup>

## CARACTERITZACIÓ DELS PERSONATGES

What's going on here, some kind of joke? Exactly, some kind of joke... There are all kinds of jokes: the humor continuum ranges all the way from slapstick burlesque through sardonic wit, through elegant satire, to black comedy and chilling dramatic irony. And it's all to be found in Stravinsky. In the most serious sense, humor, in one form or another, is the lifeblood of his neoclassicism.

L. BERNSTEIN. *The Unanswered Question*, p. 385 i s.

30. Un bon exemple serien els setze compassos (rn 119-120) del *recitativo secco* (*Ego senem cecidi*) en el qual Èdip enuncia tres (!) autoimputacions. Només l'acompanyen els timbals: en la primera frase entren de seguida, en la segona coincideixen mig temps (una corxera); en la tercera és tot un temps (negra). El fragment acaba amb una altra acusació, adreçant-se a Jocasta (*Cecidi, Iocasta, senem*), i aquí el redoblament nerviós i inquietant dels timbals acompanya simultàniament Èdip al llarg dels dos compassos i mig i encara continuen sols un compàs i mig per a donar l'entrada de Jocasta (*Oracula mentiuntur*) en un dels fragments més agitats i de *tempo* més viu (*tempo agitato* J. =144, el doble del fragment immediatament anterior) i, alhora, més cromàtics de l'òpera, d'una extrema dificultat tècnica, autèntic *tour de force* per a qualsevol *mezzosoprano*.

Tal com ja s'ha dit, el despullament verbal i també l'escenogràfic imposava a la música assolir un paper primordial en la construcció de l'obra i sobretot dels personatges. Tot seguit veurem com Stravinski aconsegueix caracteritzar, musicalment, els personatges.

## ÈDIP

Èdip, tot i aparèixer en escena en rn 16 (CD 03),<sup>31</sup> serà anunciat al llarg de nou compassos abans (rn 14 i 15) a càrrec del clarinet —i després de les flautes i cordes— amb una figuració ritmicomelòdica que l'acompanyarà durant el primer acte: un ritme iàmbic, *coix* i sincopat. Aquestes dues característiques serveixen per a oposar-lo al cor, en la seva anterior aparició i en la següent interrupció respectuosa a l'ària d'Èdip (*Serva nos adhuc*, en sib-, rn 19-21), que, contràriament a Èdip, presenta un ritme tètic i una melodia marcada i *clara*. En efecte, l'ària d'Èdip (*Liberi vos liberabo*, rn 16-18), inspirada en el cant ortodox rus, presenta uns melismes que acompanyen un discurs en què el rei es vanagloria de la seva persona. Aquestes sinuositats melòdiques —que estan definint el personatge d'Èdip— s'aniran esvaint a mesura que el discurs deixi de ser pretensions i jactàncies.<sup>32</sup>

En la segona intervenció del personatge, en resposta a Creont (CD 06, rn 45-60), observem el primer canvi en la caracterització d'Èdip: el to categòric<sup>33</sup> i segur del discurs no s'adiu<sup>34</sup> —tot i que apareix el clarinet, lligat al personatge d'Èdip des de la primera intervenció— amb l'acompanyament musical, reposat, tranquil, rítmicament binari que es manté, per la dinàmica,

31. Tot i quedar prou definits els fragments musicals als quals ens referim gràcies al número d'assaig d'orquestra (rn), també els assenyalarem amb la numeració (comuna a tots els enregistraments sonors) de les pistes: CD 01, CD 02, etc. Aquesta numeració coincideix amb la que es troba al llibret (vegeu l'annex IV).

32. La figuració inicial del clarinet, la faran després les flautes i el fagot, mantenint només la línia melòdica, no l'accentuació, ni els contratemps (*uxoris frater mittitur*, rn 22-23), i ja haurà desaparegut del tot aquesta figuració *vanitosa* en rn 24 (*quid faciendum*).

33. Bàsicament per la contundència del número 3 i per les indicacions dinàmiques i d'expressió que apareixen sobre aquestes frases musicals. Un clar exemple són les tres vegades que apareix el treset amb la forma trisil·làbica *e-ru-am* (rn 47).

34. Hi ha molts crítics que veuen en aquest *desajust* una incongruència que es repetirà moltes més vegades al llarg de l'òpera —afirmen— en haver tractat Stravinski el text com a pur material fonètic. Nosaltres veiem, en canvi, una transició *suau* cap a un altre estat anímic del personatge.

en un discret segon pla i que, en no ser harmònicament concloent, pregunta, dubta (especialment amb un baix inestable i els cromatismes dels violoncel·ls). Fins i tot hi ha dues *interrupcions*<sup>35</sup> del cor força empàtiques; ja en lloc de repetir (com veurem més endavant que acostuma a fer el cor), parafraseja les paraules d'Èdip (*Deus dixit, tibi dixit*, rn 49; *Thebis scelestus incolit*, rn 55).

Amb l'entrada en escena de Tirèsias, Stravinski ens presenta un Èdip totalment diferent: interromp violentament (només quatre compassos: *taciturnitas te acusat, tu peremptor!*, rn 73)<sup>36</sup> la primera part de la serena i calmada ària de Tirèsias (*Dicere non possum*, rn 69-72). Després de les terribles acusacions de Tirèsias, Èdip perd la seguretat inicial i vacil·la: modulació al relatiu menor al començament de l'ària (de Mib+ a do-: *invidia fortunam odit*, rn 83-86); aparició d'un *recitativo secco* (durant dos compassos: *Creo vult munus regis. Stipendarius es, Tiresia!*, rn 87); *insegurs* cromatismes en rn 88, que l'acaben portant, en rn 89, a la tonalitat de do-...

En les intervencions conjuntes amb Jocasta, veiem un Èdip que passa dels interrogants (acompanyat només per les timbales en 119-120, CD 15, *Ego senem cecidi*) a la por (*duo* amb Jocasta, re 124-127) i finalment al més pur dramatisme amb una veu del tot *desvalguda* (en el *recitativo secco* de la transició entre el rn 118 i rn 119).

Pel que fa al pla tonal, Èdip sempre canta en tonalitats menors<sup>37</sup> (mib-, fa-, sib-, do- i re-) i podem qualificar d'excepcions —o, si més no, de fragments molt especials— els tres moments en què ho fa en mode major. El primer, ja comentat més amunt (*Invidia fortunam odit*, rn 83-86), és degut al fet tan inusual de reprendre la mateixa nota<sup>38</sup> que ha deixat Tirèsias, però que

35. Les qualifiquem d'*interrupcions*, però en realitat vénen a ser un «joc responsorial» que també qualifiquem de força —i no del tot— *empàtic*, si tenim en compte les futures intervencions del cor. El que és més sorprenent és que la represa —amb una magistral estructura en mirall de la melodia— d'Èdip en rn 50-51 comença amb l'exacta repetició de les paraules del cor (*Deus dixit, tibi dixit*, rn 49), que rectifica al compàs següent amb un *mibi* en lloc del *tibi*.

36. Que correspon plenament a la disputa entre Tirèsias i Èdip que apareix en Sòfocles i que creiem que intenta traduir els parlaments en ἀντιλαβῆαι.

37. Tot i ser, tènicament, mode major la tonalitat de Mib+ amb la qual Èdip contesta Creont (*Non reperias vetus scelus*, rn 45, CD 06), es produeix un curiós efecte harmònic de *sensació* d'estar en una tonalitat menor. Això és degut al trànsit —d'una tercera menor ascendent— des de l'ària de Creont: Do+(Creont) > Mib+ (Èdip).

38. Un RE<sub>3</sub>, però no com a tònica, sinó com a setè grau de l'escala de Mib+. Aquest efecte —creiem que demostratiu d'insolència—, l'inclou Stravinski en la revisió de la partitura que fa l'any 1948: inicialment hi havia una pausa entre el final de Tirèsias i el començament d'un dels *ariosis* més bonics de l'òpera, que és una autèntica afirmació d'orgull.

resoldrà passant finalment —i això en si mateix ja representa un dubte, una vacil·lació— a un do- que contrastarà amb la benvinguda a Jocasta del cor en Do+. Hi ha un segon cas, en Fa+, que trobem en l'ària *Nonne monstrum recituri* (rn 152-158 i CD 18) amb estructura en forma ternària:<sup>39</sup> és l'última ocasió en la qual veiem encara un Èdip que presumeix i així queda palès en ser ell qui s'afegeix (rn 155-158) a l'acompanyament *buffo* de fagot i clarinet, amb la figuració que se'ns havia presentat a l'inici de l'òpera. La tercera i última aparició d'un mode major (cinc compassos: rn 169, final del CD 18) és en un moment culminant, quan Èdip és ja, per fi, conscient de la veritat.<sup>40</sup> Després de lamentar les seves tres fatals circumstàncies de naixement, convivència i assassinat, la música ens porta, des d'un re- a un Re+, a un autèntic clímax en el qual no hi ha cap element que tradicionalment hauríem esperat (ni cap progressió harmònica dissonant, ni *tutti* orquestral, ni cap *agitato*...), només un senzill i demolidor *Lux facta est* acompanyat sobriament i austera.<sup>41</sup> L'acompanyament en Re+ ens fa pensar, inevitablement, en la tonalitat de la llum i de la claredat<sup>42</sup> (especialment des del Barroc), però, tot i fer-se la llum, la línia melòdica és descendent, amb salts d'aquella tercera menor que ha planat en tota l'obra. Èdip pronuncia la terrible frase «Lux facta est» —i harmònicament és del tot possible— en si-, la tonalitat del suïcidi (des de Beethoven).

## JOCASTA

Jocasta apareix en escena (rn 94, CD 14) amb un lent *recitativo-arioso*<sup>43</sup> que comença —enllaçant amb la repetició del *Gloria* del cor—<sup>44</sup> amb l'única imitació que trobarem dels instruments grecs antics, la κίθára i l'αὐλός. Aquí se'ns mostra una Jocasta molt assenyada i serena que intenta convèn-

39. A (rn 152-4)/ B (rn 155-6)/ A (rn 157-8) que, a més, trenca —per l'accentuació pròpia d'un compàs de 2/4— amb la introducció instrumental en 6/8.

40. I del qual ja s'ha parlat a propòsit de la magnífica versió llatina de Daniélou (vegeu la nota 28).

41. Violoncels, arpa i clarinet, amb tres línies melòdiques simples.

42. I, com hem proposat abans, de la *solució*, en aquest cas, immediata.

43. És una *aria da capo* (= ABA), amb una estructura plenament barroca, tot i ser una claríssima ària verdiana.

44. Sobre la desconcertant repetició del cant de benvinguda a Jocasta, vegeu l'apartat dedicat al narrador.



cer les parts litigants amb persuasió<sup>45</sup> en oposició a la vanitat d'Èdip, la gravetat de Tirèsias o l'excessiu entusiasme del cor. Tot i aquesta presentació tan calmosa del personatge, en la part central de l'ària —la B, amb indicació de *tempo vivo*— es presagia quelcom fatídic i no sols pel canvi tan contrastat de *tempi*, sinó per una citació rítmica «del destí»<sup>46</sup> a càrrec dels vents (igual que en Beethoven) i de Jocasta sobre la paraula *o-ra-cu-la*, pronunciada deu vegades.

En acabar aquesta ària, i sense solució de continuïtat, s'afegeix al cant de la reina el cor amb un motiu musical i temàtic d'una gran rellevància i que resulta porfidiós (rn 114, *Trivium*) i també Èdip (*Ego senem cecidi in trivio*).<sup>47</sup> Tota aquesta intranquil·litat porta —amb el *tempo* més viu de tota l'òpera, *Tempo agitato* ♩. =144— a la sobtada entrada de Jocasta (rn 121-123) i, a continuació del moment més brillant de l'obra, el *duo* amb Èdip, que és plenament una *cabaletta* de Verdi. La part de Jocasta, d'una terrible dificultat tècnica, només pot mostrar-nos la por. Stravinski ho aconsegueix no sols amb els cromatismes, sinó amb uns valors mètrics curts (units a un temps agitat i a la profusió de paraules en el cant) i amb una orquestra agitadaíssima, que sembla esbufegar. Èdip, en contrapunt amb Jocasta, queda igualment contraposat: els valors són mètricament llargs, mentre que en Jocasta són breus. Tot aquest fragment<sup>48</sup> és un model arquetípic de la por, i amb això podem dir que Jocasta està realment espaordida, mentre que el sentiment d'Èdip —tot i dir «pavescio maxime»— no és parell.

## CREONT

L'ària del baríton Creont (CD 05, rn 27-44), igual que la de Tirèsias, respon a l'estil clàssic, però més vulgar o, més exactament, vulgaritzat,<sup>49</sup> tot i

45. Bernstein afirmava que en realitat Jocasta, en rn 96-98, «comença a cantar com una sensual Carmen», acompanyada, en aquest cas, no per Bizet, sinó pel típic *oom-cha, oom-cha* de Verdi.

46. Que correspon al conegudíssim motiu inicial del primer moviment de la *Cinquena simfonia* de Ludwig van Beethoven.

47. Vegeu la nota 30.

48. Que finalitza en rn 131 amb el sostre dinàmic de tota l'òpera, un *crescendo* que acaba en un *sforzando*, i que sentim com un esfereïdor espetec (curiosament sobre l'última síl·laba de la forma verbal *sci-am*).

49. Que ens faria recordar un Meyerbeer.

la construcció mozartiana de l'acompanyament d'acords desplegats i les semblances amb el *tuba mirum* del *Requiem*. Ens són tan sorprenents la part central com la inicial:<sup>50</sup> creiem, i la música ens ho fa palès, que hi ha dos personatges en Creont. En la sorprenent<sup>51</sup> entrada (*Respondit deus*, rn 27), amb un arpegi descendent de Do+, i en el final (rn 44. *Apollo dixit deus*, on retorna a Do+) és el déu qui parla,<sup>52</sup> però en la part central sentim un Creont que comença a adoptar un to excessivament marcial, amb algunes inesperades accentuacions del seu discurs que ens fan pensar en brams. Tot el discurs musical —rítmicament tètic i amb un caràcter afirmatiu— ens presenta un Creont ferm i segur, però també, si se'ns permet de dir-ho, autocomplaent.<sup>53</sup> També és sorprenent el fragment final (rn 40-43 i que acaba, per tant, abans de l'inici del solemne *Apollo dixit deus*), que és quelcom més que un record d'Offenbach: Stravinski mateix havia dit que era música del cabaret Folies Bergère.

## TIRÈSIAS

Tirèsias és el personatge més anunciat: el presenta el narrador (*Oedipe interroge la fontaine de vérité...*, CD 07) i apareix després del majestuós cant de benvinguda del cor (*Salve, Tiresial*, rn 68, CD 08). La seva ària (*Dicere non possum*, rn 69-72 i CD 09), tot i ser paral·lela a la de Creont, és totalment diferent. El seu estil és d'un classicisme autèntic, solemne, gens grandiloqüent.<sup>54</sup>

50. Els dos compassos inicials de rn 27 i també la imitació final (els sis compassos de rn 44) per augmentació: rodones i blanques en lloc de les inicials blanques i negres, que, a més, tanquen l'ària de Creont de forma més concloent i contundent en ser només tres paraules les que omplen aquests sis compassos.

51. El pla tonal queda perfectament establert: Do+, Mi+, Mib+, fa- i finalment una altra vegada Do+ (que farà de pont per a la següent resposta d'Èdip en Mib+).

52. «Creont és des d'aquest moment representant del déu i, per tant, la seva entrada ha de ser justa, clara i senzilla i en la tonalitat més natural», respongué Stravinski a un desconcertat baríton que havia de cantar-lo.

53. Creiem que, en aquesta part central, Stravinski ens descriu el Creont d'*Antígona* més que no pas el d'*Èdip rei*.

54. La textura és d'allò més senzilla: només l'acompanyen un fagot i un violí. El meravellós contrapunt resultant sembla —a primera vista i tal com sovint succeeix en Mozart— de mal casar. Precisament és en aquest fragment on sentim un violí com a tal: la corda assumeix en tota l'obra únicament la funció, d'altra banda importantíssima, de proporcionar color.

Aquesta senzillíssima i discreta entrada (en tonalitat menor, sol-) es trenca vint compassos després amb la violenta interrupció d'Èdip,<sup>55</sup> per continuar (ara ja en Do+: *Miserande, dico*, rn 74-81) amb un canvi d'acompanyament magistral: la seva melodia encaixa en unes *onades* a càrrec de fusta i vent. Tot és molt estàtic, majestuós i seriós.

Creiem que, en la disputa —terrible en Sòfocles— amb Èdip, Stravinski tracta Tirèsias d'una forma molt respectuosa. En efecte, aquest últim ha de mostrar el seu enuig al final de la seva intervenció (*rex, rex, rex peremptor regis est*, rn 82) *només* amb un agudíssim RE —en el límit de la seva tessitura— i un *forte*, al contrari d'Èdip, que havia interromput amb un *fortissimo* (rn 73) i una rítmica i accentuació d'allò més violenta.

## COR

Podríem mesurar perfectament la importància del cor només amb criteris musicals. Creiem que Stravinski construeix musicalment el seu *Oedipus rex* fent servir el cor com a columnes<sup>56</sup> sobre les quals basteix l'edifici: és l'element que dirigeix, administra i també acompanya —empàticament— els personatges i l'acció, impregnant-la i deixant-se'n impregnar. No hi ha cap canvi en la mètrica que no estigui determinat per aquell, ja sia iniciant-lo en una primera presentació, ja sia anunciant-lo tímidament. Tot el pla tonal de l'obra s'articula a partir de la tonalitat en la qual es troba, no és tan sols un element de transició, sinó que sempre referma —ni que sigui inapreciablement i discreta— l'entrada següent i la prepara per tal que resulti adequada a l'efecte escaient (sorpresa, intranquil·litat, por, joia, misteri...). Certament, el cor depassa les atribucions que tenia en Sòfocles.

Aquesta perpètua posició intermèdia del cor fa que sovint aquest s'uneixi anímicament a algun dels personatges o situacions: és el que al llarg de l'estudi hem anomenat «empatia» del cor. Aquesta *comunió* l'aconsegueix gràcies a molt diversos recursos, impossible d'enumerar-los tots aquí. No ens referim al to de súplica davant Èdip o Tirèsias, ni a l'encomanadissa joia per

55. Vegeu la nota 28.

56. Ja des de l'afirmativa entrada inicial del cor amb cinc acords —repetits tres vegades— ens fa pensar en quinze columnes monumentals, fermes, segures, però alhora senzilles, austeres, dòriques.

l'arribada de Jocasta,<sup>57</sup> o a l'expectació pel que han de dir Creont o Tirèsias,<sup>58</sup> ja que cal distingir les aparicions del cor com a personatge «solista» d'aquelles en les quals intervé conjuntament amb d'altres personatges o es troba intercalat entre dues intervencions.

Quan el cor és solista, com en el pàrode inicial, la seva presència és hieràtica, solemne, monumental i amb una línia melòdica excessivament clara, gràcies a una innovadora sil·labació.<sup>59</sup> Per contra, les parts més interessants des del punt de vista dramàtic són aquelles —molt breus— en les quals el cor queda tancat (angoixosament, moltes vegades) entre dues intervencions, o interromp,<sup>60</sup> i aquelles en les quals intervé unint-se i confonent-se amb els altres personatges. En aquest últim cas, en els moments en els quals el cor s'afegeix al cant d'algun personatge —i, per tant, sentim tres o més veus— és on Stravinski proposa un inusitat tractament musical, en fer que el cor es (con)fongui en l'estil del personatge que canta: ho sentim per primera vegada, de manera exquisidament subtil, amb Jocasta (*Laius in trivio mortuus*, rn 114-116), en un passatge en el qual el cor adopta la mateixa textura i estil del fragment immediatament precedent, tot suplantant els instruments que acompanyaven Jocasta. Altres casos més evidents els trobem, per exemple, en la imitació de l'estil (deliciosament) barroc del missatger (rn 144-146): no sols s'uneix en l'estil, sinó també en les accentuacions, en el text, en l'harmonia... en contestar prenent —suplantant— la part dels *pizzicati* anterior.<sup>61</sup> El moment de màxima empatia i unió es troba més endavant, en rn 166, quan el cor arribarà a dividir-se en dos grups o cordes: els tenors cantaran amb el pastor i els baixos amb el missatger.

57. En Do+/Sol+, com també ho són per l'arribada de Creont i Tirèsias, tot i que amb menys alegria. En canvi, el cant de rebuda al missatger i al pastor (*Adest omniscius pastor et nuntius horribilis*, rn 132, de només set compassos), a més de ser brevíssim, és l'únic en mode menor (sol-) i, per tant, no és tan brillant ni alegre com els esmentats anteriorment: *avança* les males notícies.

58. O l'*alegria* (reforçada també pel juganer dibuix del vent, en especial de les flautes) quan, intercaladament, canta dos textos com *Mortuus est Polybus* i *Mortuus senex Polybus* (!).

59. Que tornarem a sentir, per segona vegada, deu anys més tard en el *Carmina Burana* (1937) de Carl Orff.

60. Les interrupcions acostumen a ser respectuoses, com la que trobem al bell mig de la primera ària d'Èdip (*Serva nos adhuc*, rn 19-21), mentre que les intervencions *solistes* intercalades entre dos personatges són premonitòries, fatídiques (*Trivium, trivium, trivium*, rn 117).

61. Abans ja ho havia fet el cor en cantar —amb la mateixa mètrica i accentuació— en un breu fragment *a cappella* amb el missatger en rn 137-138.

No podem passar per alt un dels fragments més controvertits i més criticats de l'obra: la «tarantel·la fúnebre» que ens recorda terriblement el *Funiculi, funiculà* (rn 173-186, interrompuda per les idèntiques entrades del missatger de palau). El més desconcertant és el text que canta el cor, la terrible descripció d'allò que ha succeït a palau. Stravinski, ferm en les seves idees, afirmava —amb el benentès de la condició asemàntica de la música— que les qualitats associades a la tarantel·la, en tant que culturals, desapareixerien passats cent anys.

#### MISSATGER I PASTOR (I MISSATGER DE PALAU)

Podem establir molts paral·lelismes entre Creont, Tirèsias i el missatger de Corint: els uns porten la paraula del déu, l'altre d'un rei; en els uns les línies melòdiques principals són arpegis, en l'altre escales... Sentim un poc freqüent to major: Do+ en el cant de Creont i Tirèsias, i també la mateixa tonalitat, però no en el cant, sinó en l'acompanyament del missatger.<sup>62</sup>

En la que podríem dir autèntica ària del missatger (rn 139-143, CD 17), després d'anunciar que Pòlib és mort, Stravinski —a més de presentar-nos-el amb una bellíssima ària barroca— fa ús d'un ritme *aksak*<sup>63</sup> per caracteritzar-lo: amb això ens diu que és estranger, però també ens neguiteja per la manca de regularitat rítmica del seu cant i, no cal dir-ho, pel contingut, trist i alegrement inquietant.

Un segon personatge secundari és el servent, el pastor. Tot i que apareix més tard que el missatger, el cor els presenta juntament (*Adest ominis-cius pastor et nuntius horribilis*, rn 132, CD 17). Stravinski no sols el fa cantar en un ritme 6/8 (és a dir, una *pastoral*), sinó que en la seva, també barroca, ària binària sentim la música dels pastors suïssos de la Gruyère.<sup>64</sup> El text cantat (*Oportebat tacere, numquam loqui*) en les dues parts «A» d'aquesta ària (rn 147-148 i rn 151) és d'un dolorós cromatisme. El pastor i el missatger cantaran plegats (i també s'hi unirà completament i absoluta un cor dividit en dos, formant tot el conjunt només dues veus) una variació de l'ària del

62. El missatger canta (rn 133-135) en quelcom semblant a Sol+, imitant l'estil modal dels cants litúrgics.

63. Del turc 'coix', emprat per a definir el patró rítmic irregular i d'amalgama de compassos binaris i ternaris propi de la música turca (i també iraniana i afganesa). Stravinski l'usà profusament en la seva *Consagració*.

64. El *Ranz des vaches* en la part central de l'ària, la «B» (rn 149-150).

missatger (*In monte repertus*, rn 159-166), però més venerable, medieval, eclesiàstica.

El missatger de palau —que sol ser, en les representacions, el mateix baix-baríton que fa de missatger de Pòlib— és, si se'ns permet dir-ho, el personatge menys caracteritzat: l'escabrosa narració dels fets de palau, contràriament a Sòfocles, la fa el cor. La seva intervenció consisteix en un brevíssim i contundent text (*Divum Iocastae caput mortuum!*) repetit quatre vegades (rn 172, 178, 186, i 196, CD 20), que aconsegueix dessassossegarr-nos<sup>65</sup> pel punxant i estrident acompanyament musical: escales ascendents a la manera de la *Cavalcada de les valquíries* de —una vegada més— Wagner.

#### NARRADOR

Com ja s'ha dit, la presència del narrador —tot i les discrepàncies amb Stravinski— semblava necessària, a més de per a salvar l'escull de la intel·ligibilitat del llatí, per a conferir a l'obra una estructura interna,<sup>66</sup> perduda en tractar-se d'un Sòfocles *fragmentat*. Les sis intervencions del narrador<sup>67</sup> són diferents pel que fa a la integració en la música: en les dues primeres i en la quarta sentim un narrador sol; en les restants, un narrador que a poc a poc acaba formant part del discurs musical i deixant de ser un element extern a l'acció dramaticomusical.

Hem esmentat que el narrador va ser una imposició de Cocteau, i que Stravinski el va haver d'acceptar a contracor. Si més no, podem parlar d'una evident incomoditat en veure com el narrador queda tancat entre un cant del cor i l'exacta repetició del mateix cor: Stravinski justifica la repetició del cor (*Gloria!*),<sup>68</sup> després de la intervenció (quarta, CD 12) del narrador que inicia el segon acte, per tal que la narració no trenqui el pas del *tutti* final del cor

65. Ja que el cor no ho aconsegueix amb la tarantel·la.

66. Vegeu l'annex v amb la comparació de les parts de la tragèdia de Sòfocles i l'*Oedipus rex* de Stravinski.

67. Primera (CD 01), «Spectateurs vous allez entendre une version latine d'Oedipe-Roi...»; segona (CD 04), «Voici Créon...»; tercera (CD 07), «Oedipe interroge la fontaine de vérité...»; quarta (CD 12), «La dispute des princes attire Jocasta...»; cinquena (CD 16), «Le témoin du meurtre sort de l'ombre...», i sisena i última (CD 19), «Et maintenant, vous allez entendre le monologue...», que és l'única que té número d'assaig (rn 170-171).

68. Stravinski també havia dit que li agradava especialment i que era un símbol —per la triple repetició i pel caràcter eclesiàstic— de la Santíssima Trinitat.

(Sol+) al solo d'entrada (en sol-, a càrrec de flauta i arpa) de l'ària inicial de Jocasta.

Stravinski mitigarà la *interrupció* que provoquen les aparicions del narrador integrant-lo en el discurs musical de diferents maneres: mentre els contrabaixos fan un mib com a nota pedal (en la tercera intervenció, CD 07); mentre hi ha un redoblament dels timbals (cinquena intervenció CD 16) o parlant i tallant, alhora, la cinematogràfica fanfàrria<sup>69</sup> que anuncia el missatger de palau en la sisena i última —i controvertida—<sup>70</sup> intervenció del narrador (CD 19).

## EPÍLEG

We have... a version of the Oedipus story told by an ignorant, snooty, and sentimental narrator, where the musical accompaniment is (by Stravinsky's own admission) a «Merbild» of *Folies Bergère* tunes, Wagnerian seventh-chords, florid Handelian arias, and dramatic intensification-devices out of Verdi... As for the actors, Stravinsky considered many means for degrading them too... The general result is to murder Sophocles' play—to disable the action and petrify the actors, to present a dead spectacle in a dead tongue. Stravinsky aspired to make of *Oedipus Rex* a «wax works».

D. ALBRIGHT. *Stravinsky: the music box and the nightingale*, p. 30

Com podem veure en la citació que encapçala aquest apartat, no tothom ha sabut entendre què pretenia Stravinski. És cert que mai ningú no s'havia proposat la difícilíssima i alhora arriscada empresa de crear una obra que intentés ser la quinta essència del gènere al qual pertany. A primera vista, la barreja d'estils i un intel·ligentíssim humor resulten, si més no, desconcertants. En aquesta singular Torre de Babel on tothom s'entén, malgrat parlar

69. «De l'*Oedipus rex* m'agrada tot, fins i tot la fanfàrria de la Twentieth Century Fox», va respondre Stravinski, amb el seu finíssim humor, a un periodista. Recordem que la primera versió, molt diferent de la que sentim avui als cinemes, la va fer el 1933 Alfred Newman.

70. Vegeu la nota 20.

llengües diferents —perquè són tants els estils pels quals Stravinski es deixa contaminar i que acaba fent seus gràcies a una personalíssima reelaboració— costa de veure quin passatge hi ha, en una obra d'altra banda tan stravinskiana, que no pugui ser remès a cap autor o estil concret i, per tant, costa de creure que aquesta obra pugui ser considerada plenament com a obra del compositor.<sup>71</sup>

*Oedipus rex*, més enllà de l'ús de diferents llenguatges i estils, arriba a ser un drama arquetípic («archetypal drama», en paraules de Stravinski), entre altres circumstàncies, per l'ordenació rigorosament separada en virtut dels prototips formals (àries, duets...), per la mètrica estàtica, per l'escena petrificada i les màscares despersonalitzadores i, no cal dir-ho, per l'ús del llatí.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBRIGHT, Daniel. *Stravinsky: the music box and the nightingale*. Nova York: Gordon and Breach, 1989.
- BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976
- Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Magúncia, B. Schott's Söhne, 1995 (1979).
- CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinski*. Madrid: Alianza, 1991 (1961).
- LINDLAR, Heinrich. *Guía de Stravinski*. Madrid: Alianza, 1982.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. *Stravinski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Península, 2001.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999 (1991).
- ROUTH, Francis. *Stravinski*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1990 (1975).
- STRAVINSKI, Igor. *Oedipus Rex* [disc digital versàtil]. Decca, 2005 (1993).
- *Oedipus Rex, Symphony of psalms* [partitura]. Londres: Boosey & Hawkes, 1998.
- *Poètica musical. En forma de sis lliçons*. Vic: Accent, 2008 (1a ed. francesa: 1942; traducció catalana d'Oriol Ponsatí-Murlà; pròleg de Benet Casablanca).

71. Són molts els exemples, i d'una brevetat extrema. Generalment corresponen a fragments de transició com és el cas dels tres últims compassos de rn 55 que serveixen d'enllaç entre el cor (*Thebis scelestus incolit* i *Deus dixit, tibi dixit*, rn 55) i la represa de l'ària d'Èdip (*Sphynxa solvi, carmen solvi*, rn 56). Curiosament sembla que (només vuit compassos després d'aquest fragment purament stravinskià) vulgui *redimir-se* amb un extraordinari i sorprenentment llarg final de l'ària d'Èdip construït amb uns genuïns acords de sèptima —i l'autor ho reconeix— wagnerians, que interpretem com a excel·lent coneixement tècnic, però també com a mostra de generositat vers un compositor l'ideari estètic del qual combatia amb bel·ligerància.



- *Crónicas de mi vida*. Barcelona; Alba, 2005 (1a ed. francesa: 1962; traducció catalana d'Elena Vilallonga Serra).
- STRAVINSKI, Igor. *Oedipus Rex*; SCHÖNBERG, Arnold. *Erwartung, Cabaret Song* [disc digital]. Decca, 2005.
- ULRICH, Michels. *Atlas de música*. Madrid: Alianza, 1996 (1985).
- WALSH, Stephen. *Stravinsky; Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

## ANNEX I. EL MITE D'ÈDIP EN EL TEATRE I EN LA MÚSICA

A continuació oferim una relació cronològica de totes les obres dramàtiques i musicals basades en el mite d'Èdip.

Les entrades marcades amb el símbol musical corresponen no sols a òperes, sinó també a qualsevol manifestació musical basada en el mite que ens ocupa: cantata, música incidental o bé cançó. D'aquesta última, també n'inclouem dos exemples, curiosament ambdós humorístics: del polifacètic professor de matemàtica de Harvard Tom Lehrer i del singular grup argentí Les Luthiers. Pel que fa a les peces musicals, també hem volgut incloure en aquesta relació, tot i estar inacabada, l'*Èdip a Atenes*, amb música incidental escrita per Mussorgski i basada en la tragèdia homònima de Vladislav Ozerov publicada el 1804.

La resta d'entrades corresponen totes a peces teatrals, a excepció del *König Ödipus* de Hölderlin, que és una traducció i que l'hem inclosa aquí per la seva importància intrínseca i perquè, un segle i mig més tard, servirà de base per al llibret de l'òpera homònima de Carl Orff.

En deu òperes apareix l'abreviatura de Sòfocles en negreta i entre claudàtors per a indicar que el llibret no ha estat creat *ad hoc* pel llibretista, sinó que es tracta o de traduccions o d'adaptacions sofoclianes.

Finalment, volem assenyalar que les tres entrades marcades amb un asterisc són les obres de referència d'aquest estudi.

— ANÒNIM, *Le Roman de Thèbes* (c. 1153).

— Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517-1572), *Edipo* (1565).

— Georges Gascoigne (1525-1577), *Tragedy of Jocasta* (1566).

♫ **Andrea Gabrielli (1510-1586)**, *Edipo tiranno* (1585). [Sòf.] Llibret d'Orsato Giustiniani [traducció a l'italià].

— Corneille (1606-1684), *Œdipe* (1659).

♫ **Henry Purcell (1659-1695)**, *Incidental Music, Oedipus* (1692). [Sòf.] Llibret, *Oedipus* (1679), de John Dryden (1631-1700) i Nathaniel Lee (1653-1692) [adaptació].

— François Fénelon (1651-1715), *Les aventures de Télémaque* (1699).

— Voltaire (1694-1778), *Œdipe* (1718).

— Jean-François Ducis (1733-1816), *Œdipe chez Admète* (1778).

♫ **Antonio Sacchini (1730-1786)**, *Oedipe à Colone* (1786). [Sòf.] Nicolas-François Guillard (1752-1814) [adaptació].

— Jean-François Ducis (1733-1816), *Œdipe à Colonne* (1797).

♫ **Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837)**, *Edipo a Colono* (1799). Llibret de Simeone Antonio Sografi (1759-1818).

— Vladislav Ozerov (1769-1816), *Èdip a Atenes* (1804).

— F. Hölderlin (1770-1843), *König Ödipus* (1804). Traducció de l'original grec de Sòfocles.

— August von Platen-Hallermünden (1796-1836), *Der romantische Oedipus* (1828).

— Martínez de la Rosa (1787-1862), *Edipo* (1829).

♫ **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)**, *Ödipus in Kolonos Op. 93* (1843). [Sòf.] Conté una introducció i nou parts corals extretes de fragments de l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles.

♫ **Modest Mússorgski (1839-1881)**, *Èdip a Atenes* (1858-60). Inacabat. Música incidental, basada en la tragèdia homònima de Vladislav Ozerov (1769-1816) publicada el 1804.

♫ **Charles Villiers Stanford (1852-1924)**, *Oedipus rex, incidental music Op. 29* (1887).

— Joséphin Péladan (1858-1918), *Œdipe et le Sphinx* (1904).

— Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), *Ödipus und die Sphinx* (1905).

♫ **Edgard Varèse (1883-1965)**, *Ödipus und die Sphinx* (1914). Llibret homònim de H. von Hofmannsthal.

♫ **Joseph-Guy Ropartz (1864-1955)**, *Oedipe à Colone. Musique pour la Tragédie de Sophocle* (1914). [Sòf.] Traducció en quatre actes i en vers de Georges Rivollet.

♫ **Ruggero Leoncavallo (1857-1919)**, *Edipo Re* (1920). [Sòf.] Llibret de Giovacchino Forzano [adaptació].

\* Jean Cocteau (1889-1963), *Œdipe-Roi* (1925). Publicada el desembre del 1927 i posada en escena l'any 1937.

♫ **Joseph-Guy Ropartz (1864-1955)**, *Suite d'orchestre de la musique de scène d'Oedipe à Colone* (1925).

\* ♫ **Igor Strawinsky (1882-1971)**, *Oedipus rex* (1927). [Sòf.] Llibret de Cocteau (1889-1963) traduït al llatí per Jean Daniélou (1905-1974).

— André Gide (1869-1951), *Œdipe* (1930).

\* Jean Cocteau, *La Machine infernale* (1932). Estrenada l'any 1934. A l'acte IV: *Œdipe-Roi (Dix-sept ans après)*.

♫ **Paul Bastide (1879-1962)**, *Œdipe -Roi* (1936). [Sòf.] Llibret extret de la traducció francesa de M.-J. de Chénier.

♫ **Georges Enesco (1881-1955)**, *Œdipe* (1936). [Sòf.] Llibret: adaptació francesa d'Edmond Fleg a partir d'*Èdip rei* i *Èdip a Colonos*.

- Henri Ghéon (1875-1944), *Oedipe ou Le crépuscule des dieux* (1938).
- Ricardo López Aranda (1934-1996), *La esfinge sin secreto* (1958).
- Thomas Stearns Eliot (1888-1965), *The Elder Statesman* (1958).
- ♫ **Carl Orff (1895-1982)**, *Ödipus der Tyrann* (1959). [Sòf.] Utilitza el text d'una obra de Friedrich Hölderlin (1804) que tradueix quasi íntegrament Sòfocles.
- ♫ **Roberto Pineda-Duque (1910-1997)**, *Edipo Rey. Cantata profana para dos narradores, coros hablado y cantado y orquesta* (1959). [Sòf.] Llibret d'Enrique Buenaventura [adaptació].
- ♫ **Tom Lehrer (1928)**, *Oedipus Rex (An Evening Wasted with Tom Lehrer)*, (1959). <http://www.youtube.com/watch?v=mScdJURKGWM>
- Jean-Jacques Kihm (1923-1970), *Oedipe ou Le silence des dieux*.
- ♫ **Les Luthiers**, *Epopeya de Edipo de Tebas (Sonamos pese a todo)*, (1971). <http://www.youtube.com/watch?v=GfHrrQyaKpM>
- ♫ **Josep Soler (n. 1935)**, *Oedipus et Iocasta. Òpera-oratori* (1972) [Sèneca] Llibret en llatí. Interpretada com a oratori el 1974 (Palau de la Música Catalana) i estrenada al Liceu el 1986.
- ♫ **André Boucourechliev (1925-1977)**, *Le Nom d'Œdipe* (1978). Llibret del text homònim d'Hélène Cixous (n. 1937).
- Jean Anouilh (1910-1987), *Oedipe ou le roi boîteux* (1978).
- Steven Berkoff (n. 1937), *Greek* (1980).

## ANNEX II. IGOR STRAVINSKI (1882-1971). OBRES

A continuació oferim una relació cronològica de les obres més importants d'Igor Stravinski. Hem obviat ressenyar obres menors, versions o transcripcions, que, en realitat, són d'una gran importància i de molta qualitat. Per aquest motiu no s'esmenten, per exemple, versions com la d'*Histoire du soldat* per a violí, clarinet i piano feta l'any 1919. En el primer apartat apareixen les obres per ordre cronològic i separades —també tipogràficament— en tres períodes, el segon dels quals, de 1920 a 1951-1953, correspon al període etiquetat com a *neoclàssic*. En el segon apartat apareixen les mateixes obres catalogades per gèneres. En ambdós apartats, les quatre obres senyalades amb un asterisc després de la data corresponen a la «tetralogia» de temàtica grega (o clàssica).

## A) CRONOLOGIA

1898	<b>Tarantella</b> , per a piano	1913	<b>La consagració de la primavera</b> , per a orquestra
1902	<b>Scherzo</b> , per a piano	1913	<b>Trois petites chansons</b> , per a veu i piano [o orquestra]
1902	<b>Romance</b> , per a veu i piano	1913	<b>Trois poésies de la lirique japonaise</b> , per a veu i piano [o orquestra de cambra]
1904	<b>Sonata en Fa sostingut menor</b> , per a piano	1914	<b>Solovei (Le Rossignol)</b> , per a solistes vocals, cor i orquestra
1907	<b>Simfonia en Mi bemoll</b>	1914	<b>Tres peces per a quartet de cordes</b>
1907	<b>Faun and Shepherdess</b> , per a mezzo i orquestra	1914	<b>Le rossignol</b>
1907	<b>Pastorale</b> , per a soprano i piano	1914	<b>Valse des fleurs</b> , per a dos pianos
1908	<b>Feu d'artifice</b> , per a orquestra	1914	<b>Pribaoutki</b> , per a veu, flauta, oboè, clarinet, fagot, violí, viola, violoncel i contrabaix.
1908	<b>Scherzo fantastique</b> , per a orquestra	1915	<b>Souvenir d'une marche boche</b> per a piano
1908	<b>Quatre Études</b> , per a piano	1915	<b>Trois pièces faciles</b> , per a dos pianos
1908	<b>Two Melodies</b> , per a mezzosoprano i piano	1916	<b>Renard</b> , burlesca per a quatre narradors i orquestra de cambra
1910	<b>L'ocell de foc</b> , per a orquestra	1916	<b>Berceuses du Chat</b> , per a contralt i tres clarinets
1910	<b>Deux poèmes de Paul Verlaine</b> , per a baríton i orquestra		
1911	<b>Petruixka</b> , per a orquestra		
1911	<b>Two Poems of K. Balmont</b> , per a veu i piano [o orquestra]		
1912	<b>Le roi des étoiles</b> , per a cor d'homes i orquestra		

- 1917 **Estudi per a pianola**, peça per a pianola
- 1917 **Le chant du rossignol**
- 1917 **Cinc peces fàcils**, per a dos pianos
- 1917 **Valse pour les Enfants**, per a piano
- 1917 **Pour Pablo Picasso**, peça per a clarinet
- 1917 **Canon per a dos trompes**
- 1917 **Quatre cançons camperoles russes**, per a veu femenina
- 1917 **Tres contes per a infants**, per a veu i piano
- 1918 **Histoire du Soldat** (original per a septet)
- 1918 **Quatre études**, per a orquestra
- 1918 **Duet per a dos fagots**
- 1918 **Berceuse**, per a veu i piano
- 1918-1919 **Quatre chants russes**, per a veu i piano
- 1919 **Piano Rag Music**, per a piano
- 1919 **Tres peces per a clarinet**
- 1920 **Pulcinella**, per a orquestra de cambra i solistes
- 1920 **Suite de Pulcinella**, per a orquestra
- 1920 **Concertino per a quartet de corda**
- 1920 **Simfonia per a instruments de vent**
- 1920 **Chorale**, per a piano
- 1921 **Suite No. 2**, per a orquestra de cambra
- 1921 **Les Cinq Doigts**, per a piano
- 1922 **Mavra**
- 1923 **Octet**, per a instruments de vent
- 1923 **Les noces**
- 1924 **Sonata**, per a piano
- 1925 **Concert per a piano i instruments de vent**
- 1925 **Suite No. 1**, per a orquestra de cambra
- 1925 **Serenade**, per a piano
- 1926 **Pater Noster**
- 1927\* **Oedipus Rex**
- 1928\* **Apollon Musagète**, per a orquestra de corda
- 1928 **Le baiser de la fée**, per a orquestra
- 1929 **Capriccio**, per a piano i orquestra
- 1930 **Simfonia dels salms**, per a cor i orquestra
- 1931 **Concert per a violí en Re**
- 1932 **Duo Concertant per a violí i piano**
- 1933\* **Perséphone**, per a narrador, solistes, doble cor i orquestra
- 1933 **Pastorale**, per a violí i piano
- 1933-1934 **Suite Italienne** (de *Pulcinella*), per a violí (o violoncel) i piano
- 1935 **Concert per a dos pianos**
- 1936 **Jeu de cartes**, per a orquestra
- 1937 **Preludium for jazz band**
- 1938 **Concert en Mi bemoll** (Dumbarton Oaks), per a orquestra de cambra
- 1938 **Petit ramusianum harmonique**, per a solista o cor
- 1940 **Simfonia en Do**
- 1940 **Tango**, per a orquestra de cambra
- 1942 **Circus polka**, per a orquestra
- 1942 **Danses concertantes**, per a orquestra de cambra
- 1942 **Four norwegian moods**, per a orquestra
- 1943 **Ode**, per a orquestra
- 1943 **Sonata per a dos pianos**
- 1944 **Scènes de ballet**, per a orquestra

- 1944 **Babel**  
 1944 **Scherzo a la russe**, per a orquestra  
 1944 **Elegy**, per a solo de viola  
 1945 **Eboni concerto**, per a clarinet i banda de jazz  
 1945 **Simfonia en tres moviments**  
 1946 **Concert en Re**, per a orquestra de cordes  
 1947\* **Orpheus**, per a orquestra de cambra  
 1948 **Missa**  
 1951 **The Rake's Progress**  
 1953 **Tango**, versió per a piano  
 1952 **Cantata** per a soprano, tenor, cor femení, 2 flautes, oboè, corn i violoncel (1952-1954)  
 1953 **Septet**  
 1953 **Tres cançons de William Shakespeare**, per a mezzosoprano, flauta, clarinet i viola  
 1954 **Dos poemes de K. Balmont**  
 1954 **Four Russian Songs**, per a mezzosoprano, flauta, arpa i guitarra [versió de quatre *chants russes* i de tres *Tales for Children*]  
 1954 **In Memoriam Dylan Thomas**  
 1955 **Canticum Sacrum**  
 1955 **Greeting prelude**, per a orquestra  
 1957 **Agon**, per a orquestra de cambra  
 1958 **Threni**  
 1958 **Moviments**, per a piano i orquestra (1958-1959)  
 1959 **Double Canon**, per a quartet de corda  
 1959 **Epitaphium**, per a flauta, clarinet i arpa  
 1960 **Monumentum Pro Gesualdo**, per a grup de cambra  
 1961 **A Sermon, a Narrative, and a Prayer**  
 1962 **The Flood**  
 1963 **Abraham and Isaac**  
 1963 **8 instrumental miniatures**, per a quinze intèrprets (orquestració de *Les Cinq Doigts*)  
 1963 **Variations**, en memòria d'Al-dous Huxley (1963-1964)  
 1964 **Fanfare for a New Theatre**, per a dues trompetes  
 1964 **Elegy for J. F. K.**, per a baríton i tres clarinets  
 1965 **Introitus**  
 1966 **Requiem Canticles**  
 1966 **The Owl and the Pussie Cat**, per a soprano i piano  
 1967 **Two Sketches for a Sonata**, per a piano
- B) GÈNERES
- Música coral*
- 1912 **Le roi des étoiles**, per a cor d'hommes i orquestra  
 1926 **Pater Noster**  
 1930 **Simfonia dels salms**, per a cor i orquestra  
 1948 **Missa**  
 1952 **Cantata** per a soprano, tenor, cor femení, dues flautes, oboè, corn i violoncel (1953-1954)  
 1955 **Canticum Sacrum**  
 1958 **Threni**  
 1961 **A Sermon, a Narrative, and a Prayer**  
 1963 **Abraham and Isaac**

- 1965 **Introitus**  
 1966 **Requiem Canticles**

*Música per a piano*

- 1898 **Tarantella**, per a piano  
 1902 **Scherzo**, per a piano  
 1904 **Sonata en Fa sostingut menor**,  
 per a piano  
 1908 **Quatre Etudes**, per a piano  
 1913 **La consagració de la primavera**,  
 per a dos pianos  
 1914 **Valse des fleurs**, per a dos pianos  
 1915 **Souvenir d'une marche boche**,  
 per a piano  
 1915 **Trois pièces faciles**, per a dos pia-  
 nos  
 1917 **Cinc peces fàcils**, per a dos pia-  
 nos  
 1917 **Valse pour les Enfants**, per a pia-  
 no  
 1917 **Estudi per a pianola**, peça per a  
 pianola  
 1919 **Piano Rag Music**, per a piano  
 1920 **Chorale**, per a piano  
 1921 **Les Cinq Doigts**, per a piano  
 1924 **Sonata**, per a piano  
 1925 **Serenade**, per a piano  
 1935 **Concert per a dos pianos**  
 1943 **Sonata per a dos pianos**  
 1967 **Two Sketches for a Sonata**, per a  
 piano

*Música orquestral*

- 1907 **Simfonia en Mi bemoll**  
 1908 **Feu d'artifice**  
 1908 **Scherzo fantastique**

- 1917 **Le chant du rossignol**  
 1918 **Quatre études**, per a orquestra  
 1920 **Simfonia per a instruments de  
 vent**  
 1920 **Suite de Pulcinella**, per a orques-  
 tra  
 1921 **Suite No. 2**, per a orquestra de  
 cambra  
 1925 **Concert per a piano i instru-  
 ments de vent**  
 1925 **Suite No. 1**, per a orquestra de  
 cambra  
 1929 **Capriccio**, per a piano i orquestra  
 1931 **Concert per a violí en Re**  
 1937 **Preludium for jazz band**  
 1938 **Concert en Mi bemoll**, per a or-  
 questra de cambra  
 1940 **Simfonia en Do**  
 1940 **Tango**, per a orquestra de cambra  
 1942 **Circus polka**, per a orquestra  
 1942 **Danses concertantes**, per a or-  
 questra de cambra  
 1942 **Four norwegian moods**, per a or-  
 questra  
 1943 **Ode**, per a orquestra  
 1944 **Scherzo a la russe**, per a orques-  
 tra  
 1945 **Eboni concerto**, per a clarinet i  
 banda de jazz  
 1945 **Simfonia en tres moviments**  
 1946 **Concert en Re**, orquestra de cor-  
 des  
 1955 **Greeting prelude**, per a orquestra  
 1958 **Moviments**, per a piano i orques-  
 tra (1958-1959)  
 1963 **8 instrumental miniatures**, per a  
 quinze intèrprets (orquestració  
 de *Les Cinq Doigts*)



1963 **Variations**, en memòria d'Al-dous Huxley (1963-1964)

*Música per a solista*

1917 **Pour Pablo Picasso**, peça per a clarinet

1919 **Tres peces per a clarinet**

1918 **Duet per a dos fagots**

1917 **Canon per a dos trompes**

1944 **Elegy**, per a solo de viola

*Música d'escena*

1914 **Le rossignol**

1918 **Histoire du Soldat**, (original per a septet)

1922 **Mavra**

1923 **Les noces**

1927\* **Oedipus Rex**

1933\* **Perséphone**, per a narrador, solistes, doble cor i orquestra

1944 **Babel**

1951 **The Rake's Progress**

1962 **The Flood**

*Música de cambra*

1914 **Tres peces per a quartet de cordes**

1919 **Histoire du Soldat**, versió per a violí, clarinet i piano

1920 **Concertino per a quartet de corda**

1923 **Octet**, per a instruments de vent

1932 **Duo Concertant per a violí i piano**

1933 **Pastorale**, per a violí i piano

1933-1934 **Suite Italienne** (de *Pulcinella*), per a violí i piano

1953 **Septet**

1959 **Double Canon**, per a quartet de corda

1959 **Epitaphium**, per a flauta, clarinet i arpa

1960 **Monumentum Pro Gesualdo**, per a cambra

1964 **Fanfare for a New Theatre**, per a dues trompetes

*Ballet*

1910 **L'ocell de foc**, per a orquestra

1911 **Petruixka**, per a orquestra

1913 **La consagració de la primavera**, per a orquestra

1914 **Solovei** (Le Rossignol), per a solistes vocals, cor i orquestra

1916 **Renard**

1920 **Pulcinella**, per a orquestra de cambra i solistes

1928\* **Apollon Musagète**, per a orquestra de corda

1928 **Le baiser de la fée**, per a orquestra

1936 **Jeu de cartes**, per a orquestra

1944 **Scènes de ballet**, per a orquestra

1947\* **Orpheus**, per a orquestra de cambra

1957 **Agon**, per a orquestra de cambra

*Música vocal*

1914 **Pribaoutki**, per a veu, flauta, oboè, clarinet, fagot, violí, viola, violoncel i contrabaix

1916 **Berceuses du Chat**, per a contralt i tres clarinets

- 1917 **Quatre cançons camperoles russes**, per a veu femenina
- 1938 **Petit ramusianum harmonique**, per a veu solista o cor
- 1953 **Tres cançons de William Shakespeare**, per a mezzosoprano, flauta, clarinet i viola
- 1954 **Dos poemes de K. Balmont**
- 1954 **Four Russian Songs**, per a mezzosoprano, flauta, arpa i guitarra, versió de quatre *chants russes* i de tres *Tales for Children*
- 1954 **In Memoriam Dylan Thomas**
- 1964 **Elegy for J. F. K.**, per a baríton i tres clarinets

*Música vocal (orquestra)*

- 1907 **Faun and Shepherdess**, per a mezzosoprano i orquestra
- 1910 **Deux poèmes de Paul Verlaine**, per a baríton i orquestra

*Música vocal (piano)*

- 1902 **Romance**, per a veu i piano
- 1907 **Pastorale**, per a soprano i piano
- 1908 **Two Melodies**, per a mezzosoprano i piano
- 1911 **Two Poems of K. Balmont**, per a veu i piano [o petita orquestra]
- 1913 **Trois petites chansons**, per a veu i piano [o petita orquestra]
- 1913 **Trois poésies de la lirique japonaise**, per a veu i piano [o orquestra de cambra]
- 1917 **Tres contes per a infants**, per a veu i piano
- 1918 **Berceuse**, per a veu i piano
- 1918 1919 **Quatre chants russes**, per a veu i piano
- 1953 **Tango (1940)** versió per a piano
- 1966 **The Owl and the Pussie Cat**, per a soprano i piano

ANNEX III\*

IGOR STRAVINSKI  
**OEDIPUS REX**  
 Opéra-Oratorio en deux actes d'après Sophocle  
 par Igor Stravinski et Jean Cocteau



Dessin de Théodore Steiner

Ce décor présente l'avantage de n'avoir aucune profondeur. Il empêche les voix de se perdre. Tout se passe au premier plan.

Le décor du premier acte est ensoleillé, de couleur bleue, orné de rideaux blancs.

Au second acte, même décor sauf le fond qui change et les draperies absentes. Le nouveau fond est noir. L'acropole légèrement exécutée à la craie sur le fond du premier acte et que montre le rideau servant à découvrir Créon, se retrouve sur le rideau du deuxième acte.

Pour l'entrée en scène et la sortie des personnages, se rapporter à la partition.

Sauf Tirésias, le Berger et le Messager, les personnages habitent leurs costumes construits et leurs masques. Ils ne bougent que des bras et de la tête. Ils doivent avoir l'air de statues vivantes.

La disparition et la réapparition d'Œdipe au deuxième acte se produisent lentement, sur place, par une trappe, comme dans les féeries. Lorsqu'Œdipe réapparaît, il porte un autre masque indiquant son malheur : il est aveugle.

Jocaste se tient à un balcon entre colonnes. Un rideau (indiqué en pointillé sur le plan) la découvre et la recouvre. Après sa fuite, la niche reste vide et dans cette niche se montre le Messager qui chante " *Divum Jocastae caput mortuum*." Il porte une longue et double trompette qu'il approche de sa bouche avant de chanter et pendant les sonneries qui entrecourent le texte du speaker.

Créon apparaît au sommet des rochers. Un rideau (indiqué en pointillé sur le plan) le découvre près de son char et de ses chevaux équipés sur la toile (comme l'acropole). Il reste jusqu'à la fin du premier acte.

Tirésias est l'esprit de vérité, l'esprit de la fontaine de vérité. Nuit complète. On éclaire le rocher sous Créon. Ce rocher s'entr'ouvre et montre une grotte. De cette grotte sort Tirésias, vague statue couverte de voiles qui flottent autour d'elle et que les projecteurs suivent partout. Après avoir chanté, Tirésias rentre dans la grotte, le rocher se referme et on redonne la lumière.

Le berger porte un jeune veau autour du cou. Le veau, le masque et le costume forment une seule carapace qui cache le chanteur et ne laisse voir que ses bras et ses jambes. Le Berger entre par la gauche et chante au pied des marches de l'escalier en haut duquel se trouve Œdipe.

De même pour le Messager qui bouge et qui exécute la fin de son rôle au balcon de Jocaste.

Le chœur, au premier plan, se dissimule derrière une sorte de bas-relief en trois étages de gradins. Ce bas-relief formé de draperies sculpturales ne laisse passer que les figures des choristes.

Le speaker est en habit noir. Il entre par la coulisse de gauche et s'avance sur le proscenium. Il sort après avoir parlé. Il s'exprime comme un conférencier, présentant l'action d'une voix passive.

\* Aquest és el pròleg de la partitura de l'edició revisada el 1948 (Boosey & Hawkes).

## ANNEX IV

Per tal de facilitar la lectura-audició de l'obra, s'inclou en el llibret la numeració de les *pistes* (comunes en tots els enregistraments sonors excepte en l'enregistrament cinematogràfic [DVD]), que, en tenir els crèdits la pista 1, caldrà desplaçar un dígit).

**OEDIPUS REX (1927) d'Igor Stravinski**  
**Opéra-Oratorio en Deux Actes d'après Sophocle**  
**Texte de Jean Cocteau mis en latin par Jean Daniélou**

Personnages		Orchestre	
OEDIPE	Ténor	3 Flûtes	4 Cors
CRÉON	Basse-Baryton	2 Hautbois	4 Trompettes
TIRÉSIAS	Basse	Cor Anglais	3 Trombones
JOCASTE	Mezzo-Soprano	3 Clarinettes	Tuba
MESSAGER	Basse-Baryton	2 Bassons	Timpani
BERGER	Ténor	1 Contrebasson	Cordes
CHOEUR	Ténors et Basses		

Durée d'exécution: 50 minutes

### 1 PROLOGUE

#### *Le narrateur*

Spectateurs,  
Vous allez entendre une version latine d'Œdipe -Roi.

Afin de vous épargner tout effort d'oreille et de mémoire et comme l'opéra-oratorio ne conserve des scènes qu'un certain aspect monumental, je vous rappellerai, au fur et à mesure, le drame de Sophocle.

Sans le savoir, Œdipe est aux prises avec les forces qui nous surveil-

lent de l'autre côté de la mort. Elles lui tendent, depuis sa naissance, un piège que vous allez voir se fermer là.

Voici le drame:

Thèbes se démoralise. Après le Sphinx, la peste. Le chœur supplie Œdipe de sauver sa ville. Œdipe a vaincu le Sphinx; il promet.

*(Exit)*

*Après le Prologue, rideau.*

*En scène: Œdipe, Le Chœur*

2 ACTE I

*Choeur*

Caedit nos pestis,  
Theba peste moritur.  
E peste serva nos  
qua Theba moritur.  
Oedipus, adest pestis;  
Caedit nos pestis.  
e peste libera urbem,  
urbem serva morientem.

3 OEDIPUS

Liberi, vos liberabo a peste.  
Ego, clarissimus Oedipus, vos diligo.  
Eg' Oedipus vos servabo.

*Chorus*

Serva nos adhuc.  
Serva urbem, Oedipus;  
serva nos, clarissime Oedipus!  
Quid faciendum, Oedipus, ut libere-  
mur?

*Oedipus*

Uxoris frater mittitur,  
oraculum consulit,  
deo mittitur Creo;  
oraculum consulit,  
quid faciendum consulit.  
Creone commoretur.

*Créon paraît.*

*Chorus*

Vale, Creó! Audimus.  
Vale, Creó! Cito, cito.  
Audituri te salutant

4 NARRATEUR

Voici, Créon, beau-frère d'Œdipe.  
Il revient de consulter l'oracle.

L'oracle exige qu'on punisse le  
meurtre de Laiüs. L'assassin se cache  
dans Thèbes, il faut le découvrir  
coûte que coûte.

Œdipe se vante de son adresse à  
deviner les énigmes. Il découvrira et  
chassera l'assassin.

*(Exit)*

5 CREO

Respondit deus:  
«Laium ulcisci, scelus ulcisci;  
reperire peremptorem.  
Thebis peremptor latet.  
Latet peremptor regis,  
Reperire opus istum;  
luere Thebas, Thebas a labe luere,  
caedem regis ulcisci,  
regis Laii perempti,  
Thebis peremptor latet.  
Opus istum reperire,  
Quem depelli deus iubet.  
Iubet deus peremptorem depelli,  
Peste inficit Thebas.»

Apollo dixit deus.

6 OEDIPUS

Non reperias vetus scelus,  
Thebas eruam.  
Thebis incolit scelestus.

*Chorus*

Deus dixit, tibi dixit.

*Oedipus*

Tibi dixit.  
Mici debet se dedere.  
Opus vos istum deferre.  
Thebas eruam,  
Thebis pellere istum,  
Vetus scelus non reperias.

*Chorus*

Thebis scelestus incolit.

*Oedipus*

Deus dixit...  
Sphynge solvi, carmen solvi,  
ego divinabo.  
Iterum divinabo,  
clarissimus Oedipus,  
Thebas iterum servabo,  
ego, eg'Oedipus carmen divinabo.

*Chorus*

Solve! Solve, Oedipus, solve!

*Oedipus*

Polliceor divinabo.  
Clarissimus Oedipus,  
polliceor divinabo.

7 NARRATEUR

Œdipe interroge la fontaine de vérité: Tirésias, le devin. Tirésias évite de répondre. Il n'ignore plus qu'Œdipe est joué par les dieux sans cœur.

Ce silence irrite Œdipe. Il accuse Créon de vouloir le trône et Tirésias d'être son complice.

Révolté par cette attitude injuste, Tirésias se décide. La fontaine parle.

Voici l'oracle: L'assassin du roi est un roi.

*(Exit)*

8 CHORUS

Delie, expectamus,  
Minerva, filia Iovis,  
Diana in trono insidens,  
Et tu, Phaebe  
insignis iaculator,  
succurrite nobis!  
Ut praeceps ales ruit malum  
et premitur funere funus  
et corporibus corpora inhumata.  
Expelle, everte in mare  
atrocem istum Martem  
Qui nos urit inermis  
dementer ululans.  
Et tu, Bacche, cum taeda  
advola nobis urens infamen  
inter deos deum.

*Tirésias paraît.*

Salve, Tiresia,  
homo clare, vates!  
Dic nobis quod monet deus,  
dic cito, sacrorum docte, dic!

9 TIRESIAS

Dicere non possum,  
dicere non licet,  
dicere nefastum;  
Oedipus, non possum.  
Dicere ne cogas,  
cave ne dicam.  
Clarissime Oedipus,  
tacere fas.

*Oedipus*

Taciturnitas t' accusat:  
tu peremptor.

*Tiresias*

Miserande, dico,  
quod me accusas, dico.  
Dicam quod dixit deus;  
nullum dictum celabo.  
Inter vos peremptor est,  
apud vos peremptor est,  
Cum vobis, vobiscum est.  
Regis est rex peremptor.  
Rex cecidit Laium,  
rex cecidit regem.  
deus regem accusat;  
peremptor rex!  
Opus Thebis pelli regem.

Rex scelestus urbem foedat,  
rex peremptor regis est

10 OEDIPUS

Invidia fortunam odit.  
creavistis me regem.  
Servavi vos carminibus  
et creavistis me regem.  
Solvendum carmen,  
cui erat solvendum?  
Tibi, homo clare, vates;  
a me solutum est  
et creavistis me regem.  
Invidia fortunatam odit.  
Nunc vult quidam munus meum,  
Creo vult munus regis.  
Stipendiarius es, Tiresia!  
Hoc facinus ego solvo!  
Creo vult rex fieri.  
Quis liberavit vos carminibus?  
Amici! eg' Oedipus clarus, ego.  
Invidia fortunam odit.  
Volunt regem perire,  
vestrum regem perire,  
clarum Oedipodem, vestrum regem.

*Jocaste paraît.*

11 CHORUS

Gloria!  
Laudibus regina Iocasta  
in pestilentibus Thebis.  
Laudibus regina nostra.  
Laudibus Oedipus uxor.  
Gloria!

12 ACTE II

*Rideau. En scène: Œdipe, Jocaste, le Choeur.*

*Reprise du dernier Choeur.  
Entrée du Narrateur*

*Narrateur*

La dispute des princes attire Jocaste.

Vous allez l'entendre les calmer, leur faire honte de vociférer dans une ville malade.

Elle ne croit pas aux oracles. Elle prouve que les oracles mentent. Par exemple on avait prédit que Laiüs mourrait par un fils d'elle; or Laiüs a été assassiné par des voleurs au carrefour des trois routes de Daulie et de Delphes.

Trivium! Carrefour! Retenez bien ce mot. Il épouvante Œdipe. Il se souvient qu'arrivant de Corinthe, avant sa rencontre avec le sphinx, il a tué un vieillard au carrefour des trois routes. Si c'est Laiüs, que devenir? Car il ne peut retourner à Corinthe, l'oracle l'ayant menacé de tuer son père et d'épouser sa mère. Il a peur.

*(Exit)*

13 CHORUS = 11 CHORUS

14 IOCASTA

Nonn' erubescite, reges,  
clamare, ululare in aegra urbe

domesticis altercationibus?  
Reges, nonn' erubescite?  
Clamare, vestros domesticos clamores?  
Coram omnibus clamare?  
Ne probentur oracula.  
quae semper mentiantur.  
Oracula. Mentita sunt oracula.  
Cui rex interficiendus est?  
Nato meo.  
Age, rex peremptus est.  
Laius in trivio mortuus,  
Ne probentur oracula,  
quae semper mentiantur.  
Cave oracula!

15 CHORUS

Trivium, trivium, trivium....

*Oedipus*

Pavesco subito, Iocasta.  
Pavesco maxime, Iocasta audi:  
locuta es de trivio?  
Ego senem cecidi.  
Cum Corinθο excederem,  
ceci in trivio,  
ceci, Iocasta, senem.

*Iocasta*

Oracula mentiuntur,  
semper oracula mentiuntur.  
Oedipus, cave oracula;  
quae mentiantur.  
Domum cito redeamus.  
Non est consulendum.



*Oedipus*

Pavesco, maxime pavesco,  
pavesco subito, Iocasta;  
pavor magnus, Iocasta,  
in me inest.  
Subito pavesco, uxor Iocasta.  
Nam in trivio cecidi senem.

Volo consulere.  
Consulendum est, Iocasta.  
Volo videre pastorem.  
Sceleris superest spectator.

Iocasta, consulendum,  
volo consulere. Sciam!

16 NARRATEUR

Le témoin du meurtre sort de l'ombre. Un messager annonce à Œdipe la mort de Polybe et lui révèle qu'il n'était que son fils adoptif.

Jocaste comprend.

Elle tente de tirer Œdipe en arrière. Elle se sauve. Œdipe la croit honteuse d'être une femme de parvenu.

Cet Œdipe, si fier de deviner tout! Il est dans le piège. Il est le seul à ne pas s'en apercevoir.

La vérité le frappe sur la tête. Il tombe.

Il tombe de haut.

*(Exit)*

*Entrée du Berger et du Messager*

17 CHORUS

Adest omniscius pastor,  
et nuntius horribilis.

*Nuntius*

Mortuus est Polybus.

*Chorus*

Mortuus est Polybus.

*Nuntius*

Senex mortuus Polybus

*Chorus*

Senex mortuus Polybus

*Nuntius*

non genitor Oedipodis;  
a me ceperat Polybus,  
eg' attuleram regi.

*Chorus*

Verus non fuerat pater Oedipodis.

*Nuntius*

Pater Oedipodis verus non fuerat.

*Chorus, Nuntius*

Falsus pater per me!

*Nuntius*

Reppereram in monte  
puerum Oedipoda,  
derelictum in monte  
parvulum Oedipoda,  
foratum pedes,  
vulneratum pedes,  
parvulum Oedipoda.  
Reppereram in monte,  
attuleram pastori  
puerum Oedipoda.

*Chorus*

Resciturus sum monstrum,  
monstrum resciscam.  
Deo claro Oedipus natus est.  
Deo et nympa montium  
in quibus repertus est.

*Pastor*

Oportebat tacere, nunquam loqui.  
Sane repperit parvulum Oedipoda.  
A patre, a matre  
in monte derelictum,  
pedes laqueis foratum.  
Utinam ne diceres;  
hoc semper celandum  
inventum esse in monte  
derelictum parvulum.  
Parvum Oedipoda.  
Oportebat tacere, nunquam loqui.

*Jocaste disparaît.*

*Oedipus*

Nonne monstrum rescituri,  
quis Oedipus?  
Genus Oedipodis sciam.  
Pudet Iocastam, fugit,  
pudet Oedipi exulis,  
Pudet Oedipodis generis.  
Sciam Oedipodis genus,  
genus meum sciam.  
Nonne monstrum rescituri,  
Genus exulis mei.  
Ego exul exulto.

18 PASTOR ET NUNTIUS

In monte reppertus est,  
a matre derelictus;  
a matre derelictum  
in montibus repperimus.  
Laio Iocastaque natus!

*Chorus*

Natus Laio et Iocasta!

*Pastor et Nuntius*

Peremptor Laii parentis!

*Pastor, Nuntius et Chorus*

Coniux Iocastae parentis!

*Pastor et Nuntius*

Utinam ne diceres,  
oportebat tacere,  
nunquam dicere istud:

*Pastor, Nuntius et Chorus*

A Iocasta derelictus  
in monte repperus est.

*Le Berger et le Messager s'éloignent*

*Oedipus*

Natus sum quo nefastum est,  
concupui qui nefastum est,  
ceci qui quem nefastum est.  
Lux facta est!

*(Exit)*

*Le Messager apparaît*

19 NARRATEUR

Et maintenant, vous allez entendre le monologue illustre "La tête divine de Jocaste est morte", monologue où le messager raconte la fin de Jocaste.

Il peut à peine ouvrir la bouche. Le chœur emprunte son rôle et l'aide à dire comment la reine s'est pendue et comment Œdipe c'est crevé les yeux avec son agrafe d'or.

Ensuite c'est l'épilogue.

*Épilogue.* Le roi est pris. Il veut se montrer à tous, montrer la bête immonde, l'inceste, le parricide, le fou.

On le chasse. On le chasse avec une extrême douceur. Adieu, adieu, pauvre Œdipe! Adieu, Œdipe; on t'aimait.

20 NUNTIUS

Divum Iocastae caput mortuum!

*Chorus*

Mulier in vestibulo  
comas lacerare.  
Claustris occludere fores,  
occludere, exclamare.  
Et Oedipus irrumpere,  
irrumpere et pulsare,  
Et Oedipus pulsare, ululare.

*Nuntius*

Divum Iocastae caput mortuum!

*Chorus*

Et ubi evellit claustra,  
suspensam mulierem  
omnes conspexerunt.  
Et Oedipus praeceps ruens  
illam exsolvebat, illam collocabat;  
illam exsolvere, illam collocare  
et aurea fibula et avulsa fibula  
oculos effodire;  
ater sanguis rigare.

*Nuntius*

Divum Iocastae caput mortuum!

*Chorus*

Sanguis ater rigabat,  
ater sanguis prosiliebat;  
et Oedipus exclamare  
et sese detestare.  
Omnibus se ostendere.  
Aspicite fores pandere,

spectaculum aspiciate,  
spectaculum omnium atrocissimum.

*Nuntius*

Divum Iocastae caput mortuum!

*Œdipe réparaît*  
*Le Messenger disparaît*

21 CHORUS

Ecce! Regem Oedipoda,  
foedissimum monstrum monstrat.  
Foedissimam beluam.  
Ellum, regem Oedipoda!

Ellum, regem occecatum!  
Rex parricida, miser Oedipus,  
miser rex Oedipus carminum coniec-  
tor.

Adest! Ellum! Regem Oedipoda!  
Vale, Oedipus!  
Te amabam, te miseror.  
Miser Oedipus, oculos tuos deploro.

Vale, Oedipus,  
miser Oedipus noster.  
Te amabam, Oedipus.  
Tibi valedico

*Rideau.*

## ANNEX V. COMPARACIÓ D'ESTRUCTURES I CONTINGUTS

	<i>Oedipus rex</i> d'Igor Stravinski		<i>Èdip rei</i> de Sòfocles
1	Spectateurs, Vous allez entendre une version latine d'Œdipe -Roi...	ACTE I (3 episodis introduïts pel narrador)	1-150 Pròleg 151-215 Pàrodos
2	CHORVS: Caedit nos pestis		
3	OEDIPVS: Liberi vos liberabo		
4	Voici, Créon, beau-frère d'Œdipe. Il revient de consulter l'oracle.		
5	CREO: respondit deus		
6	OEDIPVS: Non reperias vetus scelus		
7	Oedipe interroge la fontaine de vérité		
8	CHORVS: Delie, exspectamus, Salve, Tiresia!		
9	TIRESIAS: Dicere non possum OEDIPVS: taciturnitas te acusat, tu peremptor! OEDIPVS: taciturnitas te acusat, tu peremptor! TIRESIAS: Miserandi, dico rex, rex, rex peremptor regis est		216-462 Episodi I
10	OEDIPVS: Invidia fortunam odit		463-511 Estàsim I 512-862 Episodi II → (Kommós: 649-696) 863-910 Estàsim II
11	CHORVS: Gloria, gloria, gloria		
11	CHORVS: Gloria, gloria, gloria		
12	La dispute des princes attire Jocasta		
13	CHORVS: Gloria, gloria, gloria		
14	IOCASTA: Nonn' erubescite, reges		
15	CHORVS: Trivium, trivium, trivium...		

16	Le témoin du meurtre sort de l'ombre. Un messenger annonce à Œdipe la mort de Polybe et lui révèle qu'il n'était que son fils adoptif.	ACTE II (3 episodis introduïts pel narrador)	911-1088 Episodi III 1086-1109 Estàsım III 1110-1185 Episodi IV
17	CHORVS: Adest omniscius pastor NUNTIUS Mortuus est Polybus. NUNTIUS Reppereram in monte puerum Oedipoda, CHORVS: Resciturus sum monstrum, PASTOR: Oportebat tacere, nunquam loqui. OEDIPUS: Nonne monstrum rescituri,		
18	PASTOR ET NUNTIUS: In monte reppertus est, CHORVS: Natus Laio et IocastIocasta! PASTOR ET NUNTIUS: Peremptor Laii parentis! PASTOR, NUNTIUS ET CHORVS: Coniux Iocasta e parentis! PASTOR ET NUNTIUS Utinam ne diceres, oportebat tacere, OEDIPUS Natus sum quo nefastum est		
19	Et maintenant, vous allez entendre le monologue illustre «La tête divine de Jocaste est morte», monologue où le messenger raconte la fin de Jocaste.		1186-1222 Estàsım IV →(Kommós: 1297-1366) 1223-1530 Èxode
20	NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum! CHORVS: Mulier in vestibulo comas lacerare. NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum! CHORVS: Et ubi evellit claustra, suspensam mulierem NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum!		
21	CHORVS: Ecce! Regem Oedipoda		