

SOCIETAT CATALANA D'ESTUDIS CLÀSSICS  
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

# ΜΟΥΣΙΚΗ / MŪSICA

LA MŪSICA EN EL MÓN ANTIC  
I EL MÓN ANTIC EN LA MŪSICA





ΜΟΥΣΙΚΗ / ΜΥΣΙΚΑ



Els Peus d'Ícar - 2

SOCIETAT CATALANA D'ESTUDIS CLÀSSICS  
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

# ΜΟΥΣΙΚΗ / MÚSICA

LA MÚSICA EN EL MÓN ANTIC  
I EL MÓN ANTIC EN LA MÚSICA

Edició a cura de  
JAUME ALMIRALL

BARCELONA  
2014

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

**Moysiké** = Música : la música en el món antic i el món antic en la música. — (Els peus d'Ícar ; 2)  
Textos en català i en castellà  
ISBN 9788499652405  
I. Almirall i Sardà, Jaume, ed. II. Societat Catalana d'Estudis Clàssics  
III. Col·lecció: Peus d'Ícar ; 2  
1. Música grega i romana — Història i crítica 2. Música — Influència clàssica  
78(37/38)  
78:008(37/38)

© dels autors dels textos

© 2014, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, filial de l'Institut d'Estudis Catalans,  
per a aquesta edició

Primera edició: desembre del 2014

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per fotocomposició gama, s. l.

Imprès a Open Print, SLL

ISBN: 978-84-9965-240-5

Dipòsit Legal: B. 26472-2014

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

# Índex

Prefaci	7
La paraula de les muses: poesia i música a la Grècia antiga, <i>per Joan Silva Barris</i>	15
La tradició de la teoria musical a la Grècia antiga, <i>per Cristian Tolsa</i>	37
<i>Tympanum tuum Cybele</i> : Pagan Use and Christian Transformation of a Cultic Greco-Roman Percussion Instrument, <i>per Mauricio Molina</i>	51
L' <i>Alceste</i> de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'«òpera de la reforma», <i>per Ernest Marcos Hierro</i>	71
«Torniamo all'antico»: la temàtica clàssica a les òperes del canvi de segle, a través d' <i>Emporium</i> , <i>per Francesc Cortès</i>	87
Richard Wagner y el modelo griego, <i>per Enrique Gavilán</i>	109
L' <i>Oedipus rex</i> d'Igor Stravinski (1927), <i>per Joan-Carles Blanco Pérez</i>	133
<i>El rei Roger</i> , de Szymanowski, en l'escena del segle XXI, <i>per Montserrat Reig Calpe</i>	179

Los nombres de Prometeo. Mito y tragedia en la ópera de Luigi Nono <i>Prometeo, tragedia dell'ascolto</i> , <i>per Celeste Araújo</i>	193
---	-----



## Prefaci

*A l'antiga Grècia, la música, associada al cant i sovint també a la dansa, és un element sempre important d'un gran nombre i d'una gran varietat de manifestacions tant cíviques com privades. Des de les grans festivitats públiques fins a l'àmbit domèstic, tant en un context religiós com fora d'aquest, la música hi ocupa un lloc destacat. Tots els gèneres poètics estan associats a la música o, si més no, ho han estat en algun moment de la seva evolució. De fet, la música, sovint en forma de competicions, constitueix un dels trets característics de la cultura hel·lènica, arreu del món grec i tot al llarg de la seva prolongada història.*

*A diferència del que s'esdevé a Roma, on els músics semblen haver estat poc més que uns subalterns d'una consideració social dubtosa, a Grècia, la instrucció musical constitueix una part fonamental de la formació dels ciutadans. I, en veritat, la grandíssima activitat musical que es vincula a la rica i variada vida de la polis comporta la implicació directa i freqüent d'una part considerable de la població.*

*Una prova complementària de la importància de la música entre les activitats humanes és el paper que té en el mite i en la llegenda: les societats dels déus i dels herois ofereixen els correlats de la societat dels homes per a tota una llarga sèrie de manifestacions musicals. La poesia homèrica ja presenta un primer repertori de situacions. Així, no falta la música en el banquet dels déus, on les muses canten al so de la cítara d'Apol·lo (Ilíada I 601-604); i és amb música, cant i dansa, com els aqueus aplaquen aquest déu, a Crisa (Il. I 468-474); flauta i cítares, amb cants i danses també, són l'acompanyament en les bodes que figuren en l'escut d'Aquil·les (Il. XVIII 490-495); i Aquil·les mateix, finalment, amb la cítara i amb el seu cant, entreté els seus ocis de guerrer apartat de la guerra (Il. IX 185-191). L'Odissea, per la seva banda, il·lustra sobretot, amb les figures de Demòdoc i de Femi, la funció de l'aede en el context del banquet en la mansió aristocràtica.*

*Però cal retrocedir en el temps del mite fins als relats que parlen de la naturalesa divina i del caràcter primordial de la música. Cal retrocedir fins abans que Apol·lo hagi obtingut l'instrument amb el qual acompanya les muses en el banquet dels olímpics. Cal remuntar fins a la invenció de la lira per Hermes. Aquest és, com és ben sabut, un dels motius de l'Himne homèric a Hermes. Tot just nascut, el déu infant, com a primera acció de la seva vida, inventa la lira. Ara bé, la confecció de l'instrument no és pas un acte gratuït, sinó que forma part d'un pla concebut per Hermes amb la finalitat d'obtenir, per a ell mateix i per a Maia, la seva mare, els honors divins. En efecte, gràcies a la fascinació que el so de la lira exerceix sobre Apol·lo, Hermes obté un seguit de prerrogatives i, en definitiva, un lloc entre els altres déus, en virtut dels bescanvis i del pacte que estableix amb el seu germà. El primer cant que el déu entona amb el nou instrument és una celebració de la seva pròpia ascendència, de Zeus i de Maia (v. 57-61); i el cant amb el qual Hermes captiva Apol·lo és, significativament, un himne sobre l'origen dels déus i sobre els seus respectius honors, però en el qual honora, abans dels altres, Mnemòsine, mare de les muses. Així, tant la invenció de la lira per part d'Hermes com la seva acceptació entre els olímpics, dos dels moments capitals del relat, tenen el seu correlat en el contingut de sengles cants del déu. El procediment, que és sobretot una celebració del déu i de les seves capacitats excepcionals, és alhora una posada en valor de la música i del cant a través del relat dels seus orígens divins.*

*Alguns altres instruments musicals tenen també els seus relats mítics respectius, segons el conegut esquema del πρώτος εὐρετής. I encara més nombroses són les llegendes sobre conteses musicals entre humans i déus: històries d'hàbils músics que, ensuperbits, desafien imprudentment la divinitat i són indefectiblement castigats. La música —ens vénen a dir tots aquests relats— pertany a l'esfera del diví, i és als déus que ho devem, com tot allò que ens fa superiors a les bèsties.*

*També en la caracterització de l'heroi, la música exerceix un paper important, com ho mostren diferents episodis de la llegenda heroica. Així, com hem vist, Aquil·les, davant Troia, retirat dels combats, només troba consol o satisfacció en el cant i la música, i és així com ell mateix canta les glorioses gestes heroiques, ja que no pren part en la guerra que dona la glòria. L'escena ens fa present que calen dos elements previs i complementaris perquè l'execució musical sigui possible: l'aprenentatge de l'art musical i la possessió de l'instrument. Pel que fa a Aquil·les, és al mestratge del centaure Quiró que deu, juntament amb totes les seves altres habilitats, també la de la música, i aquesta no pas com un art menor o secundari: tal com diu Filòstrat, «perquè Quiró sap*

*que això (sc. la música) endolceix i nodreix els infants més que no la llet» (Imag. II 2, 4). Quant a l'instrument que Aquil·les fa sonar en les seves mans, la fòrminx, forma part del botí que l'heroi obtingué en saquejar la ciutat d'Eeció, Tebes de Mísia: un origen que contribueix a subratllar el valor excepcional d'un objecte que cal que sigui condigne del seu possessor.*

*El paradigma heroic d'educació, amb la música com a constituent de primera importància, configurà el model per a l'aristocràcia grega vigent durant segles; en una fase ulterior, ho esdevingué per a la polis entera. Per això el pa-pèr ètic que exerceix la música en l'oikos aristocràtic l'exercirà també com a element d'una gran importància per a l'educació dels ciutadans. La música constituïa, en efecte, una part essencial de la instrucció de l'home lliure, i a despit que també hi havia músics professionals, tota la ciutadania podia no únicament jutjar la qualitat de qualsevol manifestació musical, sinó també prendre-hi part, especialment com a elements de formacions corals.*

*Des de ben aviat, els grecs prengueren la música com a objecte d'estudi. En el pensament pitagòric, un cop establerta la relació entre els intervals musicals i els quatre primers nombres, la música es vincula amb el més pregon fonament del món; per això el seu estudi esdevingué un mitjà privilegiat per al seu coneixement íntim.*

*Plató subratlla encara més la dimensió ètica que la música sempre tingué per als grecs, i la sotmet, en el seu sistema filosoficopolític, a un estricte procés de depuració que n'afecta tant la forma com el contingut, atès que, en el seu pensament, l'efecte de la música sobre l'home no és transitori, sinó que deixa una empremta perdurable en el seu caràcter. Aquesta línia de pensament, que també recollí Aristòtil, és posada en dubte per altres corrents filosòfics, epicuris i escèptics, amb els quals la música s'allunya de la dimensió moral. Amb la professionalització d'aquest art, finalment, la música anà quedant relegada fora de la paideia i el seu exercici deixà de formar part essencial de la condició de ciutadà.*

*Quant a obres teòriques gregues sobre música, n'ha arribat fins a nosaltres un corpus important, el qual, juntament amb determinades dades iconogràfiques i arqueològiques, ha permès il·luminar i comprendre força aspectes tècnics —però no tots— de la música antiga.*

*Alguns elements de la música antiga han perviscut indubtablement tant en la música popular grega com en la d'ambdues esglésies, tot i que és difícil d'establir-ne bé la naturalesa i la proporció.*

*En un sentit ben diferent, la música occidental, com les altres arts, a partir del Renaixement i el Barroc, adoptà motius argumentals —històrics, mitolò-*

gics— procedents del món clàssic, notòriament amb la introducció del nou gènere dramaticomusical de l'òpera.

Els treballs aplegats en aquest recull responen a dues temàtiques distintes, aparentment unides tan sols per la seva pertinença comuna a l'àmbit musical. D'una banda, hom s'ocupa de l'importantíssim fenomen cultural que fou la música en l'antiguitat grecoromana, tant pel que fa a la realitat musical pròpiament dita com pel que fa a la reflexió teòrica que una llarga i rica tradició ja formulà en el seu temps i que arriba fins als nostres dies. D'altra banda, hom tracta sobre la persistent presència d'elements del llegat clàssic en la música occidental a través d'alguns dels moments i dels autors més destacats dels segles XVIII, XIX i XX. Però, tal com posen de manifest alguns dels treballs aquí reunits, més enllà de la filiació clàssica de molts dels elements —motius i personatges— de la música moderna i contemporània, aquesta s'explica en gran mesura com un diàleg intens i fructífer també amb la música antiga pròpiament dita —o amb la imatge que hom en podia tenir en cada moment.

L'article de Joan Silva («La paraula de les muses: poesia i música a la Grècia antiga») sintetitza d'una manera clara i precisa algunes de les conclusions que aquest investigador ha aportat a un camp tan complex com és el del ritme i la música de la poesia grega. Partint sobretot de l'anàlisi mètrica dels textos arcaics i clàssics, així com de les descripcions de diferents tractadistes antics, Silva estableix unes sòlides certeses quant als trets rítmics més destacables d'alguns gèneres poeticomusicals de l'antiga Grècia: l'hexàmetre dactílic, el díctic elegíac, el trímetre iàmbic, el tetràmetre trocaic catalèctic, el metre anapèstic i alguns dels versos jònics. Es tracta d'unes aportacions d'una gran importància per a la millor comprensió del ritme, un constituent fonamental de la riquíssima varietat de cants dels antics grecs.

Cristian Tolsa («La tradició de la teoria musical a la Grècia antiga») ofereix un panorama general i estableix les línies principals d'estudi en l'àmbit de la teoria musical grega al seu inici (la crítica antipitagòrica de Plató i, sobretot, de l'escola aristotèlica, així com els intents posteriors de superació d'aquesta polèmica) i al llarg de les èpoques imperial i tardoantiga. Es tracta d'un llarg recorregut històric que ressegueix la reflexió teòrica entorn de la música en aspectes com la pròpia definició del tema d'estudi, la sistematització en forma de compendis de tipus tècnic, comentaris i epítoms, fins a la constitució, ja en època bizantina, d'un peculiar cànon de textos teòrics: una mirada il·luminadora sobre uns temes problemàtics i intensament polèmics ja des de l'antiguitat.

Les formes i els usos del pandero en la tradició grecoromana, des de la perspectiva general de les antigues cultures mediterrànies, són objecte d'estudi

—musicològic, antropològic i iconogràfic— per Mauricio Molina («*Tympanum tuum Cybele: Pagan Use and Christian Transformation of a Cultic Greco-Roman Percussion Instrument*»); el seu treball, a més, aporta una teoria interessantíssima sobre la reinterpretació que d'aquest instrument féu el cristianisme. Tal com ho és en les cultures de l'Orient Pròxim, el pandero, en el món grecoromà, s'associa primordialment amb ritus de fertilitat de tipus popular, orgiàstic i extàtic, unes formes religioses criticades, en general, per filòsofs i pensadors a mesura que s'imposa una visió intel·lectual, espiritual de la divinitat. La presència de panderos en el culte al déu jueu posà en dificultats els pares de l'Església i els comentaristes de la Bíblia, hereus del pensament filosòfic grecoromà; la solució que saberen trobar per a aquest problema fou la interpretació al·legòrica del significat d'aquest instrument.

Ernest Marcos («*L'Alceste de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'òpera de la reforma*»), després d'analitzar minuciosament el context històric i estètic, dissectiona l'obra que significà la consagració definitiva del moviment de renovació artística i musical que tingué com a projecte retornar a l'òpera seriosa l'esperit de l'antiga tragèdia grega. L'Alceste de Calzabigi-Gluck fou concebuda amb la voluntat de renovar l'òpera, tot rescatant-la dels excessos als quals havia arribat i que n'havien fet una simple exhibició de virtuosismes. Amb aquesta obra es posen els sòlids fonaments d'una «nova» òpera que es pretén hereva de la tragèdia grega, tot retornant la preeminència a la veu, a l'argument i a l'acció i concedint a la música la funció de servidora de la poesia. Poesia i música, així, constitueixen els dos pilars d'una creació dotada de sentit, que, en el cas de l'Alceste, és l'enaltiment de les virtuts espirituals inherents al matrimoni.

Francesc Cortès («*Torniamo all'antico*»: la temàtica clàssica a les òperes del canvi de segle a través d'Emporium») mostra com, malgrat els canvis d'orientació temàtica introduïts pel moviment romàntic, l'òpera se seguí nodrint, al llarg de la segona meitat del segle XIX, de motius històrics i llegendaris procedents del món clàssic, en els quals continuà trobant elements argumentals i temàtics per a bastir obres dotades de sentit per als nous temps. Cortès examina, des d'aquest punt de vista, el panorama de l'òpera catalana del tombant de segle; s'ocupa particularment d'Emporium, d'Enric Morera, amb llibret d'Eduard Marquina, i mostra com l'obra fou concebuda des d'alguns dels presupòsits del Noucentisme.

El cas singular i la figura gegantesca de Wagner, que trobà en la tragèdia grega la fórmula més propera a l'espectacle total que propugnava, són el tema d'estudi d'Enrique Gavilán («*Richard Wagner y el modelo griego*»). El tre-

*ball analitza no solament les creacions del músic saxó, sinó sobretot els seus escrits teòrics, dos aspectes que no sempre es corresponen de manera del tot coherent. A partir d'aquesta anàlisi, Gavilán posa en relleu fins a quin punt la tragèdia grega resultava actual com a model per al projecte artístic revolucionari de Wagner, i mostra com el músic, lluny de voler «ressuscitar» el teatre de l'antiguitat clàssica, reelabora aquells elements que, segons ell, el configuren en la seva essència —el mite, el cor, la música—, a fi d'obtenir una creació autènticament moderna.*

*El caràcter radicalment renovador, dintre de la modernitat del segle XX, d'un músic com Igor Stravinski és mostrat, amb una completa anàlisi històrica i tecnicomusical, per Joan-Carles Blanco. El seu treball («L'Oedipus rex d'Igor Stravinski») posa de manifest com, des de la més estricta avantguarda artística, es pogué continuar creant a partir dels més vetustos temes clàssics (Èdip) i fins i tot amb la vella llengua llatina. A través de l'estudi minuciós i afinat de Blanco, es revelen els innovadors procediments emprats per Stravinski a fi de superar, amb Oedipus Rex, la forma del drama musical i d'aconseguir que música i paraula, tractades com a pura matèria sonora, reïxin a «traduir» tota la riquesa expressiva i significativa de la vella tragèdia de Sòfocles.*

*A propòsit d'una altra obra musical dels anys vint, Król Roger, Montserrat Reig té ocasió de mostrar («El rei Roger, de Szymanowski, en l'escena del segle XXI»), en primer lloc, el context històric, intel·lectual i musical del qual sorgeix aquesta creació, en especial pel que té d'«actualització» del mite i de la tragèdia clàssica (en el seu cas, sobretot, Les bacants, d'Eurípides). En segon lloc, Reig s'ocupa de les posades en escena de Król Roger portades a terme al llarg dels darrers vint anys, tot subratllant els diferents tractaments que en cada cas són observables, així com llur connexió amb les modernes tendències escèniques en el camp de l'òpera, que han anat concedint cada vegada un major protagonisme a la figura dels directors d'escena.*

*La música contemporània està representada en aquest recull per Luigi Nono. Celeste Araújo s'ocupa de l'última òpera del músic venecià i posa en relleu la manera com, en una creació tan revolucionària i avantguardista com aquesta, alena encara el mite grec («Los nombres de Prometeo. Mito y tragedia en la ópera de Luigi Nono Prometeo, tragedia dell'ascolto»). Després d'examinar els pressupòsits teòrics de Nono, Araújo explora aquesta creació, que si, d'una banda, en la radical modernitat dels seus plantejaments musical, dramàtic i escènic, es revela gairebé com una «antiòpera», de l'altra es proposa recuperar la tensió entre text i música, que constitueix, segons el seu autor, un*

*dels elements essencials del drama antic; d'aquí, també, l'èmfasi en la naturalesa sonora, auditiva de l'obra i en la importància que hi pren el silenci.*

*Aquesta sèrie de treballs, sota la forma de conferències, fou presentada, entre més, com a part de les activitats del curs d'estiu organitzat per la Societat Catalana d'Estudis Clàssics al llarg de la primera quinzena de juliol de 2010.*

Jaume ALMIRALL  
*Societat Catalana d'Estudis Clàssics*





## La paraula de les muses: poesia i música a la Grècia antiga

Joan Silva Barris

Fins a l'època clàssica, un dels trets essencials de la paraula mítica, religiosa i literària enfront de la paraula quotidiana era la seva natura musical: era una paraula cantada o, almenys, «semicantada», inspirada directament per les muses. Fou precisament *mousiké tékhne* ('l'art de les muses') el nom que es donà al conjunt de recursos necessaris per a crear aquest tipus de parla de manera convincent.

Com és ben sabut, més endavant, l'àmbit d'acció de les muses s'amplià a d'altres arts i ciències —com, per exemple, l'astronomia i, més recentment, fins i tot el cinema—, però, de bon principi, aquestes deesses s'encarregaven sobretot del cant i de la dansa. De fet, la *performance* musical ideal, és a dir, la *performance* pròpia de les muses, incloïa indistricablement els tres elements: paraules, cant i dansa. Tant en els textos escrits com en les representacions plàstiques, trobem en innumbrables ocasions aquestes filles de Zeus dalt de l'Olimp o del Parnàs, entonant cants i ballant alhora. A la pràctica, aquests elements sovint anaven també junts, d'una manera o d'una altra. L'aede èpic cantava o recitava melodiosament i acompanyava la història amb els seus gestos o amb el moviment del seu bastó; els magnífics cors de les tragèdies i les comèdies dansaven i cantaven alhora; les oracions als déus es duïen a terme a través de moviments i cançons rituals, etcètera.

És cert que també es podien donar dos dels tres elements per separat: música instrumental i dansa, cant sense dansa, etc. Cal recordar, però, que alguns filòsofs, com per exemple Plató, arriben a considerar inferiors aquests tipus de *performance* i que la mitologia, en alguns casos, sembla rebutjar la música purament instrumental, com succeeix en certes versions del mite d'Apol·lo i Màrsias.

Quan parlem de paraula cantada o semicantada, cal imaginar un ampli ventall que va des d'una recitació marcadament rítmica —amb durades properes a la negra o la corxera segons les síl·labes— fins al cant en el sentit mo-

dern. En primer lloc, cal esmentar la lírica monòdica, practicada, per exemple, per Safo, Alceu o Anacreont. Eren cançons que interpretava una sola persona, sovint al so de la lira, i que tenien una estructura rítmica —i probablement també melòdica— relativament senzilla. Segons el tractat plutarqueu *La música*, una part important dels iambes d'Arquíloc s'interpretaven com a cançons pròpiament dites:

Ἔτι δὲ τῶν iambeίων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν τὰ δ' ἄδεσθαι  
Ἀρχιλόχον φασι καταδείξει.<sup>1</sup>

(Diuen) que també ensenyà (als seus contemporanis) a alternar versos iàm-bics recitats al so de l'acompanyament musical amb versos iàm-bics cantats.

Així mateix, hi ha diversos testimonis que indiquen que, en època arcaica, existiren elegies cantades amb acompanyament d'*aulos* (instrument de doble canya semblant a l'oboè). Vegem, per exemple, el que en diu *La música* de Plutarc:

ἐν ἀρχῇ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ᾄδον.<sup>2</sup>

Al principi, els aulodes cantaven elegies amb melodia.

El segon gran grup, el formen els cants corals d'autors no dramàtics com Alcetà, Baquilides o Píndar i dels tragediògrafs i comediògrafs. Cadascuna d'aquestes composicions, executades per un nombrós grup de ciutadans *amateurs* o de professionals, mostra una estructura mètrica relativament singular. Tot i associar-se gairebé sempre a un gènere rítmic o un altre, el seu grau de complexitat i d'originalitat és molt superior al de les composicions del grup anterior. És difícil de dir si aquesta major complexitat també tenia lloc en el pla melòdic.

En tercer lloc, hom podria citar la *performance* dels hexàmetres homèrics en els temps arcaics. Segons les recerques més recents, la poesia èpica, en el seu estadi inicial, estava molt més a prop del cant que no pas de la recitació rítmica:<sup>3</sup>

1. Vegeu PLUTARC, *La música* 28.

2. PLUTARC, *La música* 8. Vegeu, també, DIONISI CALC 4, 1 W; CRÍTIAS 4 W; TEOGNIS 939, 943-944 W; PLUTARC, *Vida de Soló* 8 = Soló fr. 1 W; PAUSÀNIAS 10, 7, 5.

3. Vegeu, sobretot, S. HAGEL, «Die Sängere aus musikarchäologischer Perspektive», a J. LATACZ et al. (ed.), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, Munic, 2008; S. HAGEL i G. DANEK, «Homerische Sängere im heutigen Bosnien», a C. HATTLER (ed.), *Zeit der*

probablement s'executava amb acompanyament de lira i amb una melodia bàsica força repetitiva que patia diversos canvis segons el contingut de la narració, la prosòdia dels versos i el grau d'atenció i implicació del públic.

Els hexàmetres èpics, amb el pas dels segles, anaren perdent la melodia i es convertiren, per norma general, en versos executats amb una recitació marcadament rítmica, acompanyats sovint d'algun tipus de percussió o instrument melòdic.<sup>4</sup> Quelcom de similar succeí, segons sembla, amb les elegies.<sup>5</sup> Així mateix, com es pot deduir del passatge de *La música* citat anteriorment, els versos iàmbics, amb una certa freqüència, eren recitats al so de l'acompanyament musical.<sup>6</sup>

Finalment, en el graó més proper a la parla quotidiana, trobem els trímetres iàmbics del diàleg tràgic i còmic. L'actor, en aquest cas, recitava respectant el ritme bàsic del vers, però ho feia sense acompanyament musical i, probablement, amb un grau elevat de llibertat a l'hora de fer lleugeres pauses a les cesures i a final de vers o d'executar un passatge de manera més ràpida o més lenta, més rítmica o menys, etcètera.

Tal com es pot deduir de molts dels passatges citats, no sembla que els grecs tracessin fronteres gaire clares ni rígides entre les diferents menes de *performance* musical. Podem afegir, en aquest sentit, uns versos de Teognis que associen explícitament el substantiu ἔπος (paraula, vers èpic) i el verb αἰίδω (cantar):

Μοῦσαι καὶ Χάριτες, κούραι Διός, αἶ ποτε Κάδμου  
 ἐς γάμον ἔλθοῦσαι καλὸν αἰείσατ' ἔπος,  
 «ὅτι καλὸν φίλον ἐστί, τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί»  
 τοῦτ' ἔπος ἀθανάτων ἦλθε διὰ στομάτων.<sup>7</sup>

Les Muses i les Gràcies, filles de Zeus, que, en altre temps,  
 van anar al casament de Cadmos i van cantar un bell *épos*,  
 «El que és bonic és plaent, el que no és bonic no és plaent»;  
 aquest fou l'*épos* que passà per les seves boques immortals.

*Helden*, Karlsruhe, 2008; S. HAGEL i G. DANEK, «Das Geheimnis der Lieder Homers — mit dem Computer entschlüsselt», *Kremser Humanistische Blätter*, núm. 3 (1999), p. 47-55.

4. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, p. 28 i s.; G. COMOTI, *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore i Londres, 1989, p. 14.

5. Korzeniewski, per exemple, inclou el díctic elegíac als *Sprechverse*, és a dir, «versos parlats» (D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 35).

6. PLUTARC, *La música* 28.

7. TEOGNIS 15-18 W.

A més, cal fer notar que tots els gèneres rítmics, amb independència respecte del seu mode d'execució, són estudiats per la teoria antiga amb pressupòsits i mètodes anàlegs.<sup>8</sup>

L'accent melòdic i la natura quantitativa de la llengua grega s'adequaven bé a aquesta unió gairebé indestriable entre música i poesia. Tot i que sabem molt poc de les melodies de l'època arcaica i clàssica, és prudent pensar que la seqüència de notes, en algunes ocasions, devia respectar el salt melòdic que suposava l'accent. Pel que fa al ritme, les síl·labes breus sovint es trobaven en notes que duraven la meitat de temps que les notes ocupades per síl·labes llargues (a partir d'aquest punt, per facilitar l'explicació, identificarem aquestes durades amb els símbols ♪ i ♫, respectivament). Això no obstant, les síl·labes llargues gaudien de més llibertat i, com veurem, podien instal·lar-se tant en durades força properes a ♪ com en durades superiors a ♫.

Menció a part mereixen les síl·labes llargues a final de mot. Des del segle XVIII, gràcies a les investigacions de Richard Porson, sabem que aquest tipus de síl·laba és evitada a l'última *anceps* dels trímetres iàmbics i tetràmetres trocaics catalèctics dels iambògrafs i dels tràgics. En la meua recerca, he observat que aquest fenomen també es dona, de manera clara, a la penúltima síl·laba del *metron* docmiac i a l'*anceps* dels jònics anaclàstics i, de manera menys estricta, a les *ancipites* dels versos eòlics de Píndar, fora de la base eòlica.<sup>9</sup> Totes les posicions esmentades són ocupades, majoritàriament, per síl·labes breus i accepten sense problemes síl·labes llargues, excepte en el cas de les síl·labes llargues a final de mot. Sembla clar que aquesta classe de síl·laba posseïa alguna mena de preponderància fònica o de resistència a l'escurçament que, en certs tipus de gèneres poeticomusicals, li devia impedir situar-se en posicions rítmicament breus.

Hi ha certes síl·labes llargues que, per norma general, segons sembla, no ocupaven notes de durada superior a ♫. Es tracta de les síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per una consonant no continuant (per exemple ἐκρίνω). En tots els documents musicals conservats, hi

8. En aquest sentit, resulten especialment interessants ARISTÒTIL, *Retòrica* 1408b 32 – 1409a 6; PSEUDO-ARISTÒTIL, *Problemes musicals* xix 39 b JAN; DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 64 i 104-111 U.-R.; ARISTIDES QUINTILIA, *De musica* I 15-17, 24 i 25 (W.-I.); CICERÓ, *De oratore* III 44-45; QUINTILIA, *Institutio oratoria* IX 4, 51; DIOMEDES, p. 468 i 484, vol. I, KEIL.

9. Vegeu el capítol corresponent de J. SILVA, *Metre and Rhythm in Greek Verse*, Wiener Studien, Beiheft 35, Viena, 2011, p. 51-55.

ha una sola possible excepció a aquesta norma (i no és pas del tot clara).<sup>10</sup> La possible excepció es troba, a més, en un nom propi i, com és ben sabut, els noms propis, en la poesia i la música grega antiga, gaudien de llicències metrícoprosòdiques especials. Aquesta norma, sorprenentment, havia passat desapercebuda fins als nostres dies i resulta d'una gran utilitat a l'hora de fer anàlisis rítmiques d'obres arcaïques i clàssiques, de les quals sols posseïm el text: si en una determinada posició apareixen síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant, el més probable és que aquella posició tingué una durada igual o inferior a ♩.

Sovint hom es planteja la pregunta següent: «Què podem saber realment de la música dels poemes arcaïcs i clàssics?». La resposta és clara: la melodia, ara per ara, ens és desconeguda gairebé del tot, però, en canvi, tenim un bon nombre d'informacions pel que fa al ritme. En primer lloc, disposem de totes les dades que s'obtenen amb l'anàlisi mètrica dels textos arcaïcs i clàssics: aquesta és una magnífica base que permet treballar de manera rigorosa i mètrica. Gaudim, a més, d'una doctrina antiga relativament abundant. Són especialment útils, en aquest sentit, les obres d'Aristoxen, que se situen en una data tan reculada com és el segle IV aC. A més, els seus principis teòrics són coincidents amb els que es desprenen d'un cert nombre de passatges d'altres autors importants, pertanyents als segles IV i V aC, en què s'aborda la qüestió del ritme.<sup>11</sup> També són de gran ajut per a l'investigador els testimonis de música —instrumental i vocal— amb notació rítmica que ens han arribat des de l'antiguitat. En certs casos, estem en condicions d'escriure una partitura molt fiable del seu ritme.<sup>12</sup> És cert que els més antics d'aquests documents foren copiats al segle III aC i, per tant, no podem, *a priori*, estar plenament segurs que cap d'aquests reflecteixi exactament la realitat musical d'època clàssica o arcaïca. Això no obstant, si tenim en compte la coincidència, en molts aspectes, d'aquests documents rítmics amb la mètrica dels textos clàssics i amb la doctrina anterior i posterior, no resulta prudent menystenir-los. Així mateix, com hem pogut comprovar, el coneixement que tenim de certs aspectes de la

10. Vegeu el document núm. 39, línia 4 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.

11. PLATÓ, *República* III, 400b-c; ARISTÒTIL, *Retòrica* 1409a; PSEUDO-ARISTÒTIL, *Problemes musicals* XIX, 39b JAN.

12. Els diferents valors dels signes de la notació rítmica antiga ens són detallats per l'*Anonymus Bellermannianus* als paràgrafs 1, 3, 83, 102 NAJOCK. La informació que conté aquest document és coherent amb la resta de la doctrina antiga i amb els testimonis de música notada rítmicament que ens han arribat.

prosòdia de la llengua grega ens fa sovint un gran servei a l'hora de progressar en una determinada anàlisi rítmica. Finalment, la comparació amb altres cultures musicals més ben documentades pot, en molts casos, aportar una certa llum.

Tot seguit, oferirem un breu resum dels trets rítmics més rellevants d'alguns gèneres poeticomusicals antics. El primer lloc, per antiguitat i fama, correspon a l'hexàmetre dactílic. Com és ben sabut, l'ús testimoniats d'aquest gènere rítmic comença a la *Iliada* i l'*Odissea* —que són els poemes més antics de la literatura europea que se'n han conservat— i té una segona i fins i tot una tercera època d'esplendor, primerament en els temps hel·lenístics, amb autors com Apol·loni de Rodes o Teòcrit, i després a la literatura llatina, amb noms com Virgili, Ovidi, etc. Hi ha, de fet, també, molts autors posteriors, i fins i tot contemporanis, que se n'han servit. El seu esquema mètric bàsic és:

– ∞ – ∞ – ∞ – ∞ – ∞ – ∞ –

És poc corrent la substitució del darrer grup de dues breus per una síl·laba llarga. Els diferents tipus de *performance* que rebé al llarg de l'antiguitat han estat ja exposats.

Tant els testimonis teòrics antics com les dades mètriques que es poden extreure dels propis textos poètics suggereixen que les dues parts de cadascun dels peus dactílics en què se sol dividir el vers duraven, per norma general, el mateix:<sup>13</sup> – = ∞. Això no obstant, Dionís d'Halicarnàs, al segle I aC, es refereix, en dos passatges de la seva obra, a un tipus de peu dactílic que té la primera part més breu que la segona.<sup>14</sup> M. L. West relacionà aquests testimonis amb la tendència de l'hexàmetre a evitar síl·labes de durada ambigua a la segona part dels cinc primers peus i postulà que la segona part de tots els peus de l'hexàmetre antic durava, sistemàticament, més que la primera:<sup>15</sup> – < ∞. En el capítol de la meua recerca dedicat a l'hexàmetre es detallen i es comenten els testimonis antics i els arguments que fan que aquesta proposta de l'estudiós anglès no sigui plausible. Com cal entendre, doncs, els passatges de Dionís d'Halicarnàs? Hi ha raons positives per a considerar que aquest autor antic no pretenia aplicar l'esquema que hem esmentat a tots els peus espondàics i

13. PLATÓ, *República* III 400b; ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 7, 1408b-1409a; ARISTOXEN, *Elementa rhythmica* 32 PEARSON; etcètera.

14. DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 109 i 142-144 U.-R.

15. M. L. WEST, *Greek Metre*, Oxford, 1982, p. 20 i 36-39.

dactílics que poden aparèixer en un hexàmetre. De fet, si es fa un seguiment exhaustiu de les referències de Dionís d'Halicarnàs al vers que ens ocupa, sembla clar que cal aplicar l'esquema - < ≡ (de fet, hauríem d'escriure - < ≡) sols a un determinat nombre de peus pròpiament dactílics (- ≡) que apareixien en contextos força específics, i no pas a tots.<sup>16</sup> A més, cal tenir sempre present que Dionís d'Halicarnàs escrivia més de mig mil·lenni després de la creació dels poemes homèrics i que, per tant, els modes de *performance* podien haver canviat en molts aspectes.

Així, doncs, uns versos com

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε.<sup>17</sup>

tenien, probablement, un ritme proper a



Cal comptar sempre amb un cert marge de llibertat per part de l'aede o rapsode, sobretot a l'hora de fer pauses a final de vers o no i de les cesures principals (que he assenyalat amb l'apòstrof), així com a l'hora d'introduir lleugeres variacions de temps, etcètera.

La unió de l'hexàmetre dactílic amb un vers de natura també dactílica però sil·làbicament més breu anomenat *elegeïon* o *pentàmetre* dóna origen al díptic elegíac. Aquesta breu estrofa poètica fou utilitzada per un gran nombre d'autors antics i esdevingué, així mateix, usual als epitafis i altres tipus d'inscripcions. El model mètric n'és el següent:

- ≡ - ≡ - ≡ - ≡ - ≡ - -  
- ≡ - ≡ - | - ≡ - ≡ -

Al centre de l'*elegeïon* és obligatòria la fi de mot. L'elisió, això no obstant, hi és admesa.<sup>18</sup> Els diferents tipus de *performance* que rebé al llarg de

16. Vegeu DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 108-109 i 140-144 U.-R. Vegeu també ARISTÒTIL, *Poètica* 1459b; ARISTIDES QUINTILIÀ, *De musica* II, XV W.-I.

17. *Odissea* 1, 1-2.

18. Vegeu, per exemple, D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 37; M. L. WEST, *Greek...*, p. 44 i s.

l'antiguitat ja han estat exposats. Fins ben entrat el segle xx, hom solia considerar que l'*elegeïon*, rítmicament, durava el mateix que l'hexàmetre i, per tant, hom hi solia aplicar un dels dos esquemes rítmics següents:<sup>19</sup>



o bé



Això no obstant, hi ha raons per a pensar que l'última posició de cada hemistiqui tenia un valor proper a ♪ sense silenci posterior ni allargament. El fet que l'elisió hi sigui admesa i la pràctica inexistència de hiatus i de *brevis in longo* en aquest punt anul·len la possibilitat d'imaginar-hi un silenci més o menys sistemàtic (♪‡).<sup>20</sup> A més, l'aplicació usual del nom *pentàmetre* a l'*elegeïon* per part dels erudits grecs i l'existència, fins i tot, d'anàlisis teòriques antigues que divideixen el vers com si fos un veritable pentàmetre (cinc peus) fan difícil que el valor rítmic total d'aquest vers pogués ser equivalent a sis peus dactílics.<sup>21</sup> Així mateix, la presència, a la posició final del primer hemistiqui, de síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant<sup>22</sup> pot ser entesa com un indicatiu contrari a la possibilitat que la posició en qüestió posseís una durada sensiblement allunyada de ♪. Cal recordar, en aquest sentit, que, als documents musicals antics que posseïm, les durades relatives superiors a ♪ no admeten, per norma general, síl·labes del tipus esmentat. Finalment, els casos de *brevis in longo* al final del primer hemistiqui, tot i ésser certament escadussers,<sup>23</sup> parlen també en contra de la presència d'un valor com ♪ en aquest punt. No resulta plausible que una síl·laba lingüísticament breu ocupés un valor tan llarg.

19. Vegeu, per exemple, A. KOLÁŘ, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, Praga, 1947, p. 129; L. ROUSSEL, *Le vers grec ancien, son harmonie, ses moyens d'expression*, Montpellier, 1954, p. 66.

20. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 36 i s.; M. L. WEST, *Greek...*, p. 45 i s.

21. Vegeu HERMESIANAX fr. 7. 35-40 POWELL = 2, 36 DIEHL; CAL·LÍMAC, *Iambes* fr. 203, 31-32 i 44-45 PFEIFFER; DÍDIM, *De poetis*, a l'*Etymologicum Gudianum*, s. v. *Epigramma* i a ORIÓ 58, 7; DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 200-201 U.-R; ARISTIDES QUINTILIÀ, *De musica* I, XXIV W.-I.; HEFESTIÓ, *Enchiridion* XV, 1 i 14-15 CONSRUCH; *Scholia B* (XIV, 1-2) a l'*Enchiridion* d'Hefestió CONSRUCH; i ATILI FORTUNACIÀ GL VI p. 291 KEIL.

22. *Adespota Elegiaca* 24 W; ASI 14, 2 W; TEOGNIS 160 i 346 W.

23. Vegeu KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 36; M. L. WEST, *Greek...*, p. 45 i s.





metre iàmbic no còmic. D'entrada, cal tenir present que, probablement, aquesta natura rítmica podia variar en funció del mode de *performance* que rebes el vers: recitació, cant... Això no obstant, hi ha una sèrie de fets que aporten un grau prou considerable de llum a aquesta qüestió. És clar, per exemple, que les tres *incipites* del vers no devien tenir una natura rítmica idèntica, ja que protagonitzen fenòmens mètrics força divergents i, en algun cas, fins i tot oposats, com veurem tot seguit. Comencem, doncs, pel principi.

L'*anceps* inicial és substituïda per un grup de dues breus amb certa freqüència, cosa que és evitada a la resta d'*incipites*. Tenint en compte aquest fet i atenint-nos als principis generals del cant grec antic, hom pot suposar que aquest grup de dues breus durava més que la breu simple, en una mesura, això sí, difícil de determinar i, potser, fluctuant. Cal recordar, així mateix, que un dels himnes de Mesomedes assenyala com a rítmicament llarga una *anceps* iàmbica sil·làbicament llarga que es troba a principi de vers.<sup>25</sup> Per tant, sembla probable que la posició *anceps* inicial del trímetre iàmbic no còmic tingués la capacitat de ser implementada per durades rítmiques sensiblement superiors a ♪ i, possiblement, properes a ♪. Com cal entendre aquest fet en el pla rítmic? L'abundància de hiatus i *brevis in longo* entre trímetre i trímetre indica que la síl·laba inicial del vers era, per norma general, també l'inici del contínuum fònic i rítmic. No es veia, per tant, tan condicionada pel contínuum com les síl·labes que hi eren plenament incloses. Probablement és aquesta l'explicació de la seva llibertat sil·làbica i rítmica. En alguns casos, potser es produïa una certa suspensió del flux rítmic entre vers i vers i, així, la posició inicial del nou vers, si era ocupada per una síl·laba llarga o per doble breu, es podia expandir amb més facilitat. En d'altres, potser, la llarga o la doble breu inicials no alteraven la cadència rítmica gràcies a algun tipus d'«escurçament compensatori» en la posició final del vers anterior, la qual es trobava també fora del marc del contínuum fònic i, de fet, era molt sovint ocupada per una síl·laba lingüísticament breu.

Pel que fa a les *incipites* internes, cal dir que són abundants els arguments en contra de la possibilitat que l'alternança entre síl·laba llarga i síl·laba breu provoqués una variació notable i sistemàtica en la durada rítmica del segment (peu o *metron*) en què s'inserien —deixant de banda els casos en què l'*anceps* central, seu de la cesura, era ocupada per una síl·laba llarga final de mot polisíl·lab.

D'una banda, des d'Aristòtil, els teòrics grecs antics associen el trímetre

25. Doc. núm. 24 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents...*

iàmbic a la proporció pòdica interna 1:2 (és a dir, ♩/♩).<sup>26</sup> Fins a l'època imperial no hi ha testimonis que puguin ser interpretats en un altre sentit. Al vers que ens ocupa, dins el peu sil·làbic iàmbic  $\bar{x}$  -, la durada de la segona llarga és, en principi, molt propera a dos temps primers (♩), ja que pot ésser fàcilment substituïda per un grup de dues breus (♩♩):  $\bar{x}$  - - . Com més durada se suposi a l'*anceps* llarga, més s'acostarà el peu  $\bar{x}$  - al valor rítmic ♩♩ i, per tant, més s'allunyarà de la proporció interna 1:2. Així mateix, a banda del cas singular del peu inicial, el trímetre iàmbic tràgic accepta, molt esparsament, la presència de - - - tant a peus parells (- -) com a imparells (x -) amb un grau de freqüència similar.<sup>27</sup> Aquest fet porta a pensar que els peus amb *anceps* llarga no arribaven a una durada rítmica sensiblement superior a la dels peus de forma - -, ja que, altrament, hom esperaria que la part  $\bar{x}$  - del *metron* fos triada molt més sovint pels poetes per a la introducció del grup sil·làbic excepcional - - -, mètricament més llarg que - - . En aquest sentit, és remarcable el fet que el trímetre iàmbic còmic accepta abundantment la forma - - - també a tots els peus, amb l'excepció del darrer. De fet, els dos peus interiors que reben menys sovint aquest grup sil·làbic al trímetre còmic són el tercer i el cinquè,<sup>28</sup> precisament els que contenen posicions *incipites*. Aquestes característiques del trímetre còmic semblen oposar-se també a la possibilitat que, al trímetre iàmbic en general, els peus  $\bar{x}$  - fossin, d'una manera sistemàtica, sensiblement més llargs que els peus - - , ja que, llavors, hom esperaria, més aviat, que els peus amb *anceps* acceptessin més fàcilment el llarg grup sil·làbic - - - que els peus formats usualment per breu + llarga. Aquesta apreciació resulta encara més significativa si hom considera que el trímetre iàmbic còmic és secundari respecte del de iambògrafs i tràgics. Cal recordar, així mateix, el fet que, a la poesia de iambògrafs i tràgics, hom evita el final x - | - - ||<sup>29</sup> amb independència de la realitat sil·làbica que ocupi l'*anceps*.<sup>30</sup> Aquest fenomen no és determinant, però reforça la idea que, rítmicament,  $\bar{x}$  - i - - no eren, en general, gaire divergents.

Finalment, cal recordar que són nombrosos els casos de trímetres i d'altres versos de natura iàmbica o trocaica que, en contextos lírics, és a dir, de cant,

26. ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 7. 1408b-1409a; ARISTOXEN, *Elementa rhythmica* 30, 31 i 34 PEARSON; ARISTIDES QUINTILIA, *De musica* I, XVI i II, XV W.-I; etcètera.

27. J. DESCROIX, *Le trimètre iambique*, Mâcon, 1931, p. 110-120.

28. J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120.

29. La barra vertical indica fi de mot i la doble barra indica el final de vers.

30. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 51; M. L. WEST, *Greek...*, p. 42.

mostren una presència clara del fenomen *anceps* en responsió externa.<sup>31</sup> Al meu entendre, és poc plausible que la responsió estròfica coral, que, majoritàriament, repeteix amb fidelitat estructures musicals d'extensió considerable, hagués de comptar, en certs punts aïllats, amb variacions sensibles de durada que, en la majoria dels casos, no semblen respondre a cap joc rítmic específic ni a un contingut poètic especialment significatiu. Per totes aquestes raons, cal considerar poc probable que les dues *incipites* internes impliquessin, d'una manera sistemàtica, variacions sensibles en la durada total dels peus en què s'integraven.

L'ordre de l'argumentació fa recomanable analitzar ara la tercera *anceps*, tot deixant per a després l'estudi de l'*anceps* central. Les dades que posseïm semblen suggerir, per a la tercera *anceps*, una durada ♩ quan és ocupada per síl·laba breu, i una d'igual o de lleugerament superior quan és ocupada per una síl·laba llarga. En primer lloc, una *anceps* d'aquesta natura rítmica s'adequaria molt bé als textos teòrics grecs antics, que identifiquen, com hem vist, el trímetre iàmbic amb la proporció pòdica 1:2. Així mateix, el valor rítmic proposat seria coherent amb el zeugma de Porson, que es dóna a la síl·laba en qüestió: les llargues a final de mot polisíl·lab es resistirien a encabir-se en aquesta durada ♩ o propera a ♩, de manera similar al que, com ja hem indicat, sembla succeir en altres gèneres. Aquest valor rítmic explicaria també la presència majoritària de síl·labes breus a l'*anceps* que ens ocupa. Cal dir, a més, que el grau de freqüència similar del grup ~ - - al quart i al cinquè peu dels trímetres tràgics suggereix una certa homogeneïtat rítmica entre ~ - i x -. Cal no oblidar, en aquest sentit, que el trímetre iàmbic còmic accepta el grup ~ - - més sovint al quart peu (~ -) que al cinquè (x -). Finalment, és important recordar que, al drama, es produeixen responsions estròfiques entre llarga i breu a les diverses *incipites* i que, com ja hem dit, aquest fet parla a favor de l'equivalència de durada entre ~ - i x -.

Cal passar ara a l'anàlisi de l'*anceps* medial, seu de la cesura principal del vers. Quan aquesta posició no és ocupada per síl·laba llarga a final de mot, el

31. Vegeu, per exemple, ÈSQUIL, *Set* 832~840; 834~842; 836~844; *Suplicants* 559~568; 576~584; 580~588; 734-5~741-2; 781~790; *Agamèmnon* 1082-1084~1087-1089; 1092-1094~1097-1099; 1102~1109; *Coèfores* 24-25~34-35; 423~445; 425~447; 430~452; *Eumènides* 169~174; etc.; SÒFOCLES, *Ajax* 367-378~382-393; *Electra* 1235-1238~1256-1259; 1390~1397; 1398-1421~1422-1441; *Èdip rei* 1317-1320~1325-1328; *Antígona* 1118~1129; 1272~1295; 1274~1298; *Filoctetes* 393~509; 676~691; etc.; EURÍPIDES, *Ciclop* 357~371; *Alceste* 222~233; 254~261; *Suplicants* 605~615; *Rhesus* 701~719; etc.; ARISTÒFANES, *Acarnesos* 204-207~219-222; 292~341; 296~343; 364~391; *Cavallers* 334~408; 565-580~595-610; 622~689; *Núvols* 1345~1391; 1347~1393; *Vespes* 539~643; etcètera.

més prudent és considerar-la similar a la tercera *anceps*. Així, doncs, hom pot suposar que, quan el tercer peu era ocupat per  $\tilde{x}$  -, la seva durada era ♩ i que, quan era ocupat per  $\bar{x}$  -, <sup>32</sup> l'*anceps* posseïa una durada igual o lleugerament superior a ♩. En canvi, quan aquesta *anceps* és implementada per final de mot polisíl·lab amb síl·laba llarga, es fa plausible la presència d'una durada sensiblement superior a ♩, ja que, com hem indicat diverses vegades, aquest tipus de síl·laba llarga rebutja encabir-se en durades properes a ♩. A més, una durada sensiblement superior a ♩ per a aquest tipus d'*anceps* medial s'adiria bé al seu paper com a seu de la cesura principal del vers. Un peu similar a ♩ ♩ suposaria ja un cert trencament del ritme iàmbic, basat en valors propers a ♩ i ♩. Cal remarcar, també, en aquest sentit, l'alteració rítmica que devia representar la simple presència de síl·labes llargues a final de mot en una posició dins el *metron* de la qual, en altres parts del vers, aquest tipus de síl·labes eren excloses. Cal tenir en compte, així mateix, que, probablement, com ja hem indicat, les síl·labes llargues a final de mot posseïen una certa preponderància fònica o resistència a l'escurçament, almenys en determinats gèneres poètics, entre els quals cal incloure el ritme iambotrocaic. Un peu  $\dots\bar{x}$  | - seria, doncs, de natura sensiblement menys creixent que  $\tilde{x}$  - o  $\bar{x}$  - i suspendria, per tant, en certa mesura, la dinàmica dominant dins el trímetre, cosa que s'adiria bé amb el fet que en aquest punt es trobi la cesura principal del vers. De fet, la realitat sil·làbica  $\dots\bar{x}$  | - trobaria un bon correlat rítmic en una durada de l'*anceps* llarga superior a la que solia posseir aquesta mena de síl·labes en la resta de casos. Finalment, la durada proposada seria coherent amb la presència majoritària de síl·labes llargues —a final de mot o no— que s'observa en la posició en qüestió.

Vet aquí els tres versos inicials d'*Èdip rei*, de Sòfocles:

ᾠ τέκνα Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,  
 τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε  
 ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστέμμενοι;

Partint dels arguments que acabem d'exposar, es pot elaborar la proposta rítmica següent (els signes de suma i resta a continuació d'un símbol de negra, corxera o silenci indiquen que la nota o silenci en qüestió té un valor lleugerament superior o inferior, respectivament, al valor estàndard del símbol musical):

32. El *lligat* indica l'absència de final de mot entre aquestes dues síl·labes llargues.



El vers anomenat *tetràmetre trocaic catalèctic* té, malgrat el seu nom, un parentesc rítmic important amb el trímetre iàmbic, com veurem tot seguit, i també fou usat pels iambògrafs, pels poetes tràgics i pels còmics. La seva estructura sil·làbica bàsica és la següent:

---x---x---x---

S'anomena tetràmetre trocaic catalèctic perquè es pot analitzar com a quatre *metra* trocaics (quatre vegades --x) el darrer dels quals està mancat de la síl·laba final. Són múltiples els indicis que relacionen rítmicament aquest vers amb el trímetre iàmbic. Primerament, cal adonar-se que una seqüència mètrica com ...x---x---... podria pertànyer a qualsevol dels dos versos que ens ocupen. A més, hi ha diversos testimonis en textos teòrics antics que parlen d'una manera més o menys explícita a favor del parentesc entre iambes i troqueus.<sup>33</sup> De fet, la major part de metricòlegs i ritmicòlegs antics estudien els ritmes trocaics just després dels iàmbics, o viceversa, i les informacions que donen i les observacions que hi fan són anàlogues. Els fenòmens mètrics observables al trímetre iàmbic i al tetràmetre trocaic també són similars. En primer lloc, la cesura més important es produeix, en tots dos versos, immediatament després de la segona *anceps*. Segonament, tots dos versos obeeixen al zeugma de Porson. Així mateix, tots dos versos admeten resolucions de les llargues fixes en doble breu, amb l'excepció de la darrera llarga. Així mateix, a la poesia dels iambògrafs, s'evita el final de vers x-|~|| tant en el cas del trímetre iàmbic com en el del tetràmetre trocaic catalèctic.<sup>34</sup> Cal dir, també, que l'*anceps* final de tots dos versos és majoritàriament breu.<sup>35</sup>

33. ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 17. 1418b; *Poètica* 1459b-1460a; ARISTÒFANES, *Núvols* 636-642; PAUSÀNIAS 7. 10. 6 (cf. ARQUÍLOC fr. 93a West); etcètera.

34. D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 51; M. L. WEST, *Greek...*, p. 42.

35. Pel que fa al trímetre iàmbic de iambògrafs i tràgics, els percentatges fluctuen, en línies generals, entre el 60 % i el 80 %, segons els autors i les obres (vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50). Al tetràmetre trocaic catalèctic de iambògrafs i tràgics, els percentatges varien, en línies generals, entre el 55 % i el 70 %, també segons els autors i les obres. Hi ha, però, algunes xifres excepcionals, com EURÍPIDES, *Helena* (80 %), *Hercules Furens* (37 %) o *Troïanes* (38 %). L'excepcionalitat estadística dels percentatges oferts per aquestes obres és propiciada,

A més, l'*anceps* medial d'ambdós versos és majoritàriament llarga.<sup>36</sup> En canvi, mentre que la primera *anceps* del trímetre iàmbic és majoritàriament llarga,<sup>37</sup> les xifres, en el cas del tetràmetre trocaic, varien en gran mesura segons l'autor i l'obra que s'estudii.<sup>38</sup> De fet, la diferència de tractament en un vers i en l'altre respecte de la primera *anceps* no ha de resultar-nos sorprenent, ja que, en el trímetre iàmbic, aquesta *anceps* es troba a l'inici de la seqüència i, en canvi, en el tetràmetre trocaic catalèctic, és inserida en el continuu fònic. Així mateix, tant als versos iàmbics com als trocaics, quan hi ha una resolució, hom evita la fi de mot entre les dues breus resultants (...x - - - | - x...)<sup>39</sup> Més significatiu és encara el fet que la fi de mot abans d'una llarga resolta és molt usual en ambdós gèneres (...x - - | - - x...)<sup>40</sup> A més, la freqüència de la resolució de la penúltima llarga als textos de iambògrafs i tràgics és molt baixa, tant en el cas dels trímetres iàmbics com en el dels tetràmetres trocaics catalèctics,<sup>41</sup> i la síl·laba llarga fixa que es troba a continuació de la segona *anceps* és la més resolta a tots dos versos.<sup>42</sup> Finalment, cal no oblidar que tant el trímetre iàmbic com el tetràmetre trocaic poden esdevenir versos coriàm-bics.<sup>43</sup>

Així, doncs, el parentesc rítmic entre el trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic és clar. En línies generals, l'argumentació duta a terme per als valors rítmics de les síl·labes del trímetre iàmbic resulta aplicable al tetràmetre tro-

---

probablement, pel reduït nombre total de tetràmetres que contenen (totes aquestes dades corresponen a estudis sobre el total de tetràmetres trocaics catalèctics presents a les obres citades).

36. Al trímetre iàmbic, els percentatges varien, en línies generals, entre el 52 % i el 65 % (vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50). Al tetràmetre trocaic catalèctic, els percentatges es mouen, en línies generals, entre el 60 % i el 80 %. Algunes xifres excepcionals, com, per exemple, Eurípides, *Troïanes* (100 %), són propiciades, probablement, pel reduït nombre total de tetràmetres que l'obra en qüestió conté.

37. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50.

38. Arquíloc, per exemple, hi mostra, aproximadament, un 60 % de síl·labes llargues; Soló, aproximadament, un 40 %; Èsquil, *Perses* 56 %; Sòfocles, *Èdip rei* 56 %; Eurípides, *Ifigènia a Tauris* 70 %; *Ió* 43 %; *Helena* 33 %; *Bacants* 39 %; etcètera.

39. W. R. HARDIE, *Res Metrica: an introduction to the study of Greek and Roman versification*, Oxford, 1920, p.73-75.

40. W. R. HARDIE, *Res...*, p. 73-75.

41. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120; D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 55 i 67; M. L. WEST, *Greek...*, p. 40 i s.

42. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120; D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 55 i 67; M. L. WEST, *Greek...*, p. 86.

43. Per a una descripció de les característiques específiques dels versos colíambics, vegeu M. L. WEST, *Greek...*, p. 41.

caic catalèctic. Això no obstant, hi ha diversos indicis que apunten a la possibilitat que el tetràmetre trocaic catalèctic rebés una *performance* marcadament rítmica, regular i ballable més sovint que el trímetre iàmbic.<sup>44</sup> Vegem, a continuació, un vers d'Arquíloc i una proposta de transcripció rítmica basada en tot el que s'ha dit fins aquí:

καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἄσκον, κἀπὶ γαστρὶ γαστέρα<sup>45</sup>

♪ ♪ ♪- ♪ ♪ ♪- ♪- ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

El gènere anapèstic fou també usat amb profusió en el drama a partir d'època clàssica. Els seus orígens, però, es troben, segurament, fora del teatre, segons el que es pot deduir dels escassos exemples arcaics d'aquest tipus de vers.<sup>46</sup> El *metron* anapèstic bàsic és el següent:

~ ~ ~ ~ ~

Els grups de dues breus poden aparèixer contrets en una síl·laba llarga i cadascuna de les dues llargues pot aparèixer resolta en dues breus. La intercanviabilitat gairebé total entre síl·labes llargues i grups de dues breus sembla suggerir que, en aquest gènere, les primeres tenien una durada ♪ i cadascuna de les segones tenia una durada ♪. Existeix una variant d'aquest *metron* que els antics ja qualificaven de catalèctica —és a dir, «adequada per als acabaments»— i que se sol usar per a finalitzar seqüències de *metra* no catalèctics. El seu esquema sil·làbic és el següent:

~ ~ ~ ~

En els *metra* catalèctics, la doble breu es contreu molt poc sovint en una llarga. La resolució de la penúltima llarga en dues breus és pràcticament inexistente. La resolució de la darrera llarga no és permesa. Els anapestos poden

44. En primer lloc, cal remarcar l'abundància, a la comèdia, d'estructures responsives corals en tetràmetres. La fidelitat responsiva de les correspondències estròfiques i la pròpia execució coral semblen implicar un mode de *performance* força regular rítmicament per a aquests versos. Vegeu, així mateix, ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 1. 1404a i III, 8. 1408b-1409; *Poètica* 1449a i 1459b-1460a; ARISTIDES QUINTILIA, *De musica* I, XVI W.-I.

45. ARQUÍLOC fr.119 W.

46. Vegeu M. L. WEST, *Greek...*, p. 53 i s.



organitzar-se en estructures compositives diverses. Les més abundants són els tetràmetres catalèctics i les tirades indefinides de *metra* no catalèctics —dividides tradicionalment en dímetres— amb presència esparsa de seqüències catalèctiques. El mode de *performance* més usual per als anapestos fou el recitatiu rítmic, tot i que també se'n troben força exemples destinats al cant.

Ens resta aclarir el possible correlat rítmic de la forma catalèctica ~ ~ ~ ~ . En un bon nombre de gèneres poètics, la catalexi sil·làbica implica, en el pla rítmic, una pausa i/o allargament de la darrera síl·laba de la seqüència. El fet que, a les seqüències anapèstiques catalèctiques, a diferència del que succeeix als finals no catalèctics, el hiatus sigui un fenomen usual i la *brevis in longo* sigui acceptada resulta coherent amb la presència hipotètica d'un allargament i/o silenci a final de seqüència. Així mateix, les pauses de sentit completes són molt més freqüents després dels *metra* catalèctics que després dels *metra* sense catalexi.<sup>47</sup> Finalment, cal assenyalar que disposem d'un document musical antic de natura anapèstica en el qual diverses seqüències sil·làbiques de forma  $\overline{\text{---}} \text{---} |$  posseeixen un valor rítmic  $\text{♪♪♪♪♪}$ .<sup>48</sup> Pel que s'ha dit fins aquí, sembla lícit suposar l'existència d'un silenci i/o allargament sistemàtic al final de les seqüències catalèctiques. Quin era, però, el valor de la penúltima síl·laba de la seqüència? Com ja hem indicat, el fenomen de la catalexi solia implicar pausa i/o allargament a la darrera síl·laba del contínuum, però no pas a la penúltima. Així, doncs, en principi, és prudent suposar que la durada de la penúltima síl·laba de la seqüència catalèctica era comparable a la de la resta de síl·labes llargues anapèstiques, no pas major. En aquest sentit, cal dir que hi ha certs pasatges euripídeus possiblement anapèstics en què els còdexs mostren resolta

47. A les tirades anapèstiques tràgiques, la presència de pauses de sentit completes en els *metra* catalèctics oscil·la entre el 50 % i el 80 % segons el passatge, mentre que, en els no catalèctics, aquest percentatge és inferior al 10 %, amb independència de la divisió interna en línies que hom hi apliqui. Als tetràmetres anapèstics catalèctics còmics, el nombre de pauses de sentit completes sol oscil·lar entre el 35 % i el 60 %, exceptuant, és clar, aquells pasatges amb abundància de canvi de personatge, en els quals, lògicament, aquest percentatge s'eleva (aquestes dades corresponen a estudis sobre el conjunt de tirades anapèstiques tràgiques).

48. Vegeu el doc. núm. 39, línies 8-9 i 14 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents...* Vegeu, també, la línia 10 d'aquest mateix document i la línia 4 del núm. 59. Això no obstant, cal dir que al núm. 17, línia 17, en un passatge de natura anapèstica, apareix una seqüència sil·làbica ~ ~ ~ ~ | (que, per tant, podria ser entesa com a ~ ~ ~ ~ |) sense silenci ni allargament finals. Hem de tenir en compte, però, que la notació musical no atorga cap marca especial a la darrera síl·laba de la seqüència i que l'estat del document no permet escatir si la síl·laba en qüestió ha de ser entesa com a llarga o com a breu. És difícil decidir, per tant, si ens trobem davant d'una seqüència sil·làbica comparable a la que forma la catalexi anapèstica.

la síl·laba en qüestió.<sup>49</sup> Així mateix, tal com ja hem dit, disposem de fragments musicals antics de natura anapèstica en què una seqüència sil·làbica ~ ~ - - | presenta un valor rítmic ♪♪♪♪♪. Finalment, és interessant de remarcar que la penúltima posició de la seqüència catalèctica accepta sovint síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant.<sup>50</sup> Cal recordar que, als documents musicals antics amb notació de què disposem, les síl·labes d'aquest tipus no omplen, per norma general, valors relatius superiors a ♪. Si tenim en compte tot el que s'ha dit fins aquí, és prudent pensar que la forma rítmica de la seqüència catalèctica era propera a ♪♪♪♪ ♪ ♪♪♪♪.

Com a exemple pràctic, usarem els versos 18-20 d'*Els perses* d'Èsquil:

[...] προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων,  
οἱ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάρην  
πολέμου στίφος παρέχοντες.

♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪  
♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪  
♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪

Els versos jònics<sup>51</sup> comparteixen amb els anapestos la presència dominant d'un grup de doble breu, però, en canvi, són d'una natura rítmica força diferent. Aquest tipus de vers es troba als textos de bon nombre de poetes, tant corals com monòdics, tant dramàtics com no dramàtics, des d'Alcmà fins a Aristòfanes. La forma mètrica bàsica n'és:

~ ~ ~ -

En contextos jònics, apareix amb una certa freqüència la forma ~ ~ ~ ~ ~ ~ - - , especialment en responsió interna amb dímetres jònics ( ~ ~ ~ ~ ~ ~ - - ). Cal dir, això no obstant, que la forma ~ ~ ~ ~ ~ ~ - - també pot actuar com a seqüència sil·làbica bàsica d'una peça. Hom sol anomenar aquesta seqüència *vers anacreòntic* o *dímetre jònic anaclàstic*, partint d'una anàlisi que entén ~ ~

49. EURÍPIDES, *Ifigènia a Tauris* 130 i *Ió* 889.

50. Per exemple, ÈSQUIL, *Perses* 28; 152; ARISTÒFANES, *Cavallers* 800 i 819; etcètera.

51. Es tracten aquí sols els jònics *a minore* (- ~ - -), presents de manera clara i abundant a la poesia arcaica i clàssica. Els anomenats *jònics a maiore* (- ~ - -) tenen, en la pràctica poètico-musical d'aquesta època, una importància molt inferior.

~~~~~ com una variant de ~~~~~ en què la quarta i la cinquena síl·labes intercanvien la posició. Cal afegir que la primera breu simple de la forma anaclàstica pot aparèixer substituïda per una llarga: ~-x-~~~~.

Hi ha diverses raons que duen a pensar que les durades relatives de les síl·labes llargues i breus de les formes ~~~~ i ~~~~~ eren, per norma general, molt properes a ♩ i ♪, respectivament. Cal dir, en primer lloc, que tots els *longa* admeten síl·labes que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per una consonant no continuant. Recordem, de nou, que, als documents musicals antics amb notació que posseïm, les durades relatives superiors a ♩ eviten aquest tipus de síl·laba llarga. Així mateix, als textos de Safo i Alceu existeixen diversos exemples dels dos tipus de seqüències jòniques que ens ocupen<sup>52</sup> i, com indiquen els resultats de la meva recerca, les durades relatives més plausibles per a les síl·labes llargues fixes i per a les breus a la majoria de versos d'aquests dos autors són, respectivament, ♩ i ♪. Aristides Quintilià entén la seqüència jònica ~~~~ com la unió de dos peus de proporció interna 1:1. El primer d'aquests peus (~-) és qualificat de δίσημος (♩). El segon rep el nom de ἀπλὸς σπονδαῖος i és plausiblement identificable amb ♩. <sup>53</sup> Hefestió recull l'existència d'un peu de sis temps de forma ~~~~. <sup>54</sup> Aquest mateix autor inclou la forma anaclàstica en el seu estudi dels versos jònics. L'entén com una seqüència jònica en la qual s'han esdevingut certs canvis en l'ordre sil·làbic. <sup>55</sup> Així, doncs, el més prudent és considerar que la durada usual de les síl·labes llargues i breus de ~~~~ i ~~~~~ era, respectivament, ♩ i ♪. Cal afegir que els exemples de sinàfia (continuitat verbal) entre cadascuna de les formes ~~~~ i ~~~~~ i el *metron* següent indiquen que no es produïa silenci rítmic sistemàtic al final de les formes en qüestió. <sup>56</sup>

Com cal entendre rítmicament l'*anceps* de la quarta posició de la forma anaclàstica? Hi ha raons per a pensar que la forma ~~-x-~~~~ no tenia una durada total sensiblement diferent de la de ~~~~~ . Primerament, posseïm alguns exemples de responsió estròfica entre aquestes dues seqüències. <sup>57</sup> A més, la posició *anceps* de la seqüència anaclàstica no admet síl·labes llargues a final de

52. SAFO 113; 134; 135; 238 V; ALCEU 380; 393; 397 V.

53. ARISTIDES QUINTILIÀ, *De musica* I, XV W.-I.

54. HEFESTIÓ, *Enchiridion* III, 3 CONSRUCH.

55. HEFESTIÓ, *Enchiridion* XII, 5 CONSRUCH.

56. Vegeu, per exemple, SAFO 113; 134; 135 V; ALCEU 380; 397 V; ANACREONT 351; 353; 397; 411 P; ÈSQUIL, *Agamèmnon* 711-712; *Prometeu encadenat* 413; etcètera.

57. ÈSQUIL, *Set contra Tebes* 723~730; ARISTÒFANES, *Granotes* 328~345; 329~346; 330~347.

mot. Recordem, en aquest sentit, que, tal com ja hem pogut observar, als gèneres en què es produeixen restriccions d'aquest tipus en alguna posició del vers, la síl·laba *anceps* en qüestió no sembla implicar una diferència sensible en la durada total del segment en què es troba. És difícil definir amb més detall la durada rítmica d'aquesta *anceps* quan és ocupada per una síl·laba llarga. Tinent en compte els arguments que hem aportat, sembla clar que el seu valor fou, en tot cas, sensiblement inferior a una δίσημος (♩). De fet, *a priori* no sembla descartable la possibilitat que la seva durada fos propera a ♪, com podria ser el cas d'alguna de les *ancipites* llargues de iambes i troqueus. En tot cas, si la durada d'aquesta *anceps* llarga fos major que ♪, caldria suposar, pel que s'ha dit fins aquí, que alguna o algunes de les síl·labes llargues veïnes posseïen una durada lleugerament inferior a la que tenien quan l'*anceps* era ocupada per una breu.

Vegem ara un exemple d'estrofa jònica en què Anacreont combina hàbilment la forma anaclàstica amb la forma «regular»:<sup>58</sup>

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω  
πατάγωι τε κάλαθηῶι  
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνωι  
μελετώμεν, ἀλλὰ καλοῖς  
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.



Podríem anar abordant, successivament, la resta de gèneres rítmics tradicionals —lírca eòlica, docmis, seqüències creticepòniques, dactiloepitrits, etc.—, però aquest procés seria excessivament llarg per al context en què ens trobem. Si hom està interessat en algun d'aquests gèneres en concret o en la mètrica i el ritme de la Grècia antiga en general, és recomanable, en primer lloc, llegir a fons un bon tractat de mètrica tradicional, com per exemple el de M. L. West.<sup>59</sup> Tot seguit, hom pot submergir-se en l'estudi rítmic a través del llibre que ha sorgit de la meua tesi doctoral.<sup>60</sup>

58. ANACREONT 356 P.

59. M. L. WEST, *Greek...*

60. Vegeu la nota 9.

No voldria acabar sense fer una breu reflexió sobre el sentit que té estudiar el ritme dels cants antics. No es tracta d'una recerca que pugui ser important sols per als musicòlegs i els historiadors de la música. És també un estudi «literari» de ple dret. Aquestes obres estaven pensades, precisament, per a ser cantades o recitades amb un ritme molt marcat. Sovint, la tria d'un mot o d'un ordre determinat en la frase tenia a veure amb les exigències del ritme. La majoria de vegades, també, la tria es devia fer amb la voluntat que, en un moment determinat de la cadena sonora, en aquell punt especial i significatiu dins la cadena rítmica se sentís precisament aquell mot concret i no un altre, ressonessin una sèrie de connotacions i no unes altres. La melodia dels cants arcaics i clàssics s'ha perdut, potser per sempre. Del ritme, en canvi, en tenim força informació. Usant-la, podem fer més complet el nostre coneixement i el nostre gaudi dels textos poètics antics. No val la pena aprofitar-ho?



# La tradició de la teoria musical a la Grècia antiga

Cristian Tolsa

## EL CONCEPTE DE TEORIA MUSICAL I LA SEVA PROBLEMÀTICA

La música es troba present en totes les cultures, tant antigues com modernes, i la seva història és una disciplina moderna que mira de reconstruir les pràctiques musicals que en general ja no són vives: les ocasions en què es feia ús de la música, els instruments, els tipus d'agrupacions musicals i els seus usos —quan es cantava sense acompanyament, quin era l'acompanyament, si hi havia instruments solistes, quants músics hi havia—, la naturalesa de les melodies —quines escales es feien servir (els intervals i altres estructures melòdiques), quins tipus d'harmonia hi havia, quins ritmes—, etc. En definitiva, es tracta d'explicar tot d'aspectes que descriuen l'acte de producció de la música. Fonts per a aquest estudi són els textos de teoria musical, però també, i sovint més reveladors, altres textos com els fragments musicals, les obres literàries, històriques i filosòfiques amb referències musicals o els lèxics antics. També es revelen especialment útils la iconografia de les il·lustracions antigues i les restes arqueològiques d'instruments.

Però aquí no tractarem pas les pràctiques musicals dels grecs, sinó les dels teòrics de la música. En altres paraules, el tema d'aquest breu estudi no és *com* era la música grega, és a dir, la història del *què* de la música grega, sinó la història de la reflexió teòrica sobre la música. Què entenem amb «reflexió teòrica sobre la música» és un tema complex, però en tot cas diguem que és una categorització que encaixa *a priori* amb el fet que conservem una sèrie de textos que parlen de música, i que alhora clarament no són elements de pràctica musical directa, és a dir, no són partitures, lletres o notes de melodies, o altres indicacions del tipus memoràndum per a la representació, ni tampoc indicacions sobre quines peces cal tocar segons cada ocasió. Podem dir, d'una forma simple, que aquests textos no són d'aplicació per a la *performance* musical.

## EL GÈNERE DE LA TEORIA MUSICAL

EL GÈNERE SOTA LA POLÈMICA ALS PRIMERS AUTORS CONSERVATS:  
ARISTOXEN, TEOFRAST

El primer autor del qual conservem una obra sencera de teoria musical<sup>1</sup> és el deixeble d'Aristòtil Aristoxen.<sup>2</sup> Comença d'aquesta manera:

Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὐσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ιδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην εἶναι πραγματείαν [...] τὰ δ' ἀνώτερον ὅσα θεωρεῖται χρωμένης ἤδη τῆς ποιητικῆς τοῖς τε συστήμασι καὶ τοῖς τόνοις οὐκέτι ταύτης ἐστίν, ἀλλὰ τῆς ταύτην τε καὶ τὰς ἄλλας περιεχοῦσης ἐπιστήμης, δι' ὧν πάντα θεωρεῖται τὰ κατὰ μουσικὴν. αὕτη δ' ἐστίν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις.

La ciència sobre la melodia té múltiples parts i està dividida en molts conceptes, dels quals cal considerar que un és l'estudi anomenat harmònic. [...] Els conceptes superiors, que es consideren dins de la composició, que fa ús de sistemes i tonalitats, ja no hi pertanyen, sinó a una ciència que inclou aquesta i d'altres, a través de la qual s'investiga tot allò referent a la música. Aquesta ciència està en possessió del músic (ARISTOXEN, *Harm.* 5.4-6, 6.1-5).<sup>3</sup>

Des de les primeres línies de l'obra hi ha una gran preocupació per definir el tema d'estudi. És significatiu en aquest sentit que Aristoxen anomeni el seu propi camp d'estudi *περὶ μέλους ἐπιστήμη* («ciència sobre la melodia»), fent un èmfasi especial en el fet que la ciència harmònica n'és només una de les parts. Aquesta definició, d'altra banda, fa la impressió d'ésser una crítica

1. Que al text conservat hi tenim una obra completa està ben defensat per MATHIESEN (1999), p. 296 i s.

2. D'autors anteriors, en conservem només fragments molt breus i sovint dubtosos, com els dels pitagòrics Filolau i Arquitas, cosa que fa aventurada una anàlisi de la seva naturalesa i estil comparable a la de la resta de textos.

3. Les traduccions dels passatges citats són pròpies, i no tenen cap més pretensió que ser útils com a instrument, com a ajuda per a comprendre el text grec. Les expressions *τὰ ἁρμονικά*, *ἡ ἁρμονικὴ (ἐπιστήμη/πραγματεία)*, les traduïm convencionalment com «harmonia» i «ciència harmònica / estudi harmònic». En grec són sinònimes i designen, en general, l'estudi sobre el fet harmònic. No es tracta, doncs, del mateix que *ἁρμονία*, substantiu abstracte que significa un estat de coses, no un estudi. Cal tenir present aquesta diferència, ja que en català ambdós significats són donats pel mateix mot, *harmonia* (a diferència, per exemple, de l'anglès, que té *harmonics* i *harmony*), que, tanmateix, hem decidit mantenir, i també en el cos del nostre text, per mor de no afeixugar el discurs amb l'abús d'una expressió com «ciència harmònica».



implícita als teòrics musicals que redueixen el seu estudi a la ciència harmònica. La «ciència sobre la melodia» englobaria, doncs, l'harmonia, i al seu torn es trobaria dins de la ciència de la música (no anomenada), que seria exclusiva del músic. Cal notar l'ús de la paraula μουσικός, descartant ἀρμονικός; en Aristoxen, un terme negatiu que sempre designa un grup de teòrics musicals que només es dediquen al gènere enharmònic,<sup>4</sup> i que dibuixen diagrames amb els quals representen notes molt serrades:

ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὥς οἱ ἀρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπυκνώσεσιν ἀποδιδόναι πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγγων ἕξις ἀλλήλων κείσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν.

Cal cercar de representar la continuïtat no pas com ho intenten els *harmōnicistes* [ἀρμονικοί] en les *compressions* [καταπυκνώσεις] dels diagrames, mostrant que les notes entre les quals hi ha el mínim interval estant en successió (ARISTOXEN, *Harm.* 36.1-5).

Plató sembla que es refereix als mateixos individus a *La república*:

Νῆ τοὺς θεοὺς, ἔφη, καὶ γελοίως γε, πυκνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὦτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνῆν θηρευόμενοι, οἱ μὲν φασιν ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὥς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφοτέροι ὦτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι.

Σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας [...] οὐ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ' ἐκείνους οὓς ἔφαμεν νυνδὴ περὶ ἀρμονίας ἐρήσεσθαι. ταῦτὸν γὰρ ποιοῦσι τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ· τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν.

— Sí, pels déus, digué. I de manera ben ridícula, anomenant certes coses *compressions* [πυκνώματα] i, parant l'orella, com si cacesin la veu dels veïns, els uns diuen que encara poden escoltar al bell mig un so, i que aquest interval és el mínim, amb el qual cal fer la mesura, i els altres hi dissenteixen, dient que ja són la mateixa nota, tots fent passar l'orella per davant de la intel·ligència.

— Tu, però, vaig dir, parles de la bona gent que enganxen coses a les cordes

4. Això ho sabem pel passatge que ve just a continuació, 6.6-9, el qual reforça l'apreciació que la definició de «ciència sobre la melodia» com a englobadora de la «ciència harmònica» és una crítica velada als ἀρμονικοί.

i les torturen, girant les clavilles. [...] No em refereixo a aquests, sinó a aquells que dèiem que qüestionariem sobre l'harmonia. Car cerquen els nombres que es troben en aquestes consonàncies que sentim (PLATÓ, *Resp.* 531a4-b4, 531b7-c2).

Al text platònic apareixen dos grups diferents que s'ocupen de música que Glauc, l'interlocutor de Sòcrates, confon. Glauc es mofa dels qui cerquen l'interval més petit possible i usen el terme *πυκνώματα*, un mot semblant al que usava Aristoxen per a referir-se a les compressions dels diagrames dels harmonicistes. Sembla clar, per aquest motiu, que Glauc s'hi està referint. Aquest passatge, però, ens dóna una informació que no trobem a la crítica aristoxènica: sembla que els harmonicistes manipulaven instruments i usaven la percepció auditiva («parant l'orella»). De fet, Teofrast —el successor d'Aristòtil al Liceu, malgrat les esperances dipositades per Aristoxen— els presenta amb la mateixa terminologia d'Aristoxen (*ἀρμονικοί*) fent demostracions públiques als patis de la gent de moda, al costat de sofistes i mestres d'armes.<sup>5</sup>

Tornant al passatge de *La república*, Sòcrates no es refereix en realitat als harmonicistes, sinó als qui «cerquen nombres» en les consonàncies. Aquests autors també apareixen criticats a Aristoxen, i també sense nom:

οἱ μὲν ἀλλοτριολογοῦντες καὶ τὴν μὲν αἴσθησιν ἐκκλίνοντες ὡς οὔσαν οὐκ ἀκριβῆ, νοητὰς δὲ κατασκευάζοντες αἰτίας καὶ φάσκοντες λόγους δὲ τινὰς ἀριθμῶν εἶναι καὶ τάχῃ πρὸς ἄλληλα ἐν οἷς τό τε ὄξυ καὶ τὸ βαρὺ γίγνεται, πάντων ἀλλοτριωτάτους λόγους λέγοντες καὶ ἐναντιωτάτους τοῖς φαινομένοις.

Els uns parlen de manera vana, ignoren d'una banda els sentits en tant que inexactes, i construeixen causes recercades, diuen que hi ha unes raons numèriques i unes velocitats recíproques en les quals sorgeixen l'agut i el greu; de tot plegat proposen raons vanes i totalment oposades als fenòmens (ARISTOXEN, *Harm.* 41.19-42.3).

Es tracta dels pitagòrics. Aristoxen es pronuncia clarament tant contra els harmonicistes com contra els pitagòrics, dos grups de teòrics que no han de ser confosos, però que comparteixen una afinitat amb els textos matemàticogeomètrics: els harmonicistes usen diagrames i els pitagòrics fan càlculs amb proporcions. Per tant, el rebuig de qualsevol forma matemàticogeomètrica del text li és obligat:

5. TEOFRAST., *Char.* 5.10.

δεῖ οὖν ἐθισθῆναι ἕκαστα ἀκριβῶς κρίνειν· οὐ γάρ ἐστιν ὥσπερ ἐπὶ τῶν διαγραμμάτων εἴθισται λέγεσθαι· ἔστω τοῦτο εὐθεῖα γραμμῆ, – οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν διαστημάτων εἰπόντα ἀπηλλάχθαι δεῖ.

Per tant, cal que ens acostumem a jutjar-ho tot de manera precisa: car no és com s'acostuma a dir en els diagrames: «sigui això una línia recta»; així, cal evitar aquesta mena d'assertions sobre els intervals (ARISTOXEN, *Harm.* 42.9-16).

Tota l'obra d'Aristoxen mostra un esforç ben conscient per evitar aquesta forma, que a vegades es planteja com la més natural: sovint sembla que ha forçat la descripció verbal d'un fenomen que acceptaria molt més fàcilment una exposició amb diagrama.<sup>6</sup> L'estil d'Aristoxen és molt deutor de l'obra d'Aristòtil, però, a diferència d'ell, fins i tot Aristòtil usava diagrames quan li convenia.<sup>7</sup>

Pel que fa a Teofrast, sembla que escriví una obra musical extensa,<sup>8</sup> de la qual Porfiri ens ha conservat un fragment prou llarg.<sup>9</sup> Aquest n'és un passatge inicial:

ἦς τὴν ἀκρίβειάν τινες ἐπεβάλλοντο εἰς τοὺς ἀριθμοὺς ἀναπέμπειν, κατὰ τοὺς ἐν τούτοις λόγους τὴν ἀκρίβειαν τῶν διαστημάτων γίνεσθαι φήσαντες. [...] ἃ δὴ λέγοντες συνετώτεροί τισιν ἐφαίνοντο τῶν ἀρμονικῶν καὶ αἰσθήσει κρινόντων τοῖς τῶν νοητῶν ἀριθμῶν λόγοις ἐπικρίνοντες, οἱ οὐκ ᾔδουσαν (...).

Alguns van decidir atribuir la seva exactitud [la de l'ànima] als nombres, dient que l'exactitud dels intervals tenia lloc segons les raons entre aquests. [...] Dient això, a alguns els semblaven molt més intel·ligents que els harmonicistes [ἀρμονικοί], que jutjaven per la percepció, jutjant ells per les raons dels nombres intel·ligibles, però no van veure (...) (TEOFRAST, *ap.* PORFIRI., *Ptol. harm.* 61. 24-26, 62. 1-3).

6. Per exemple, a ARISTOXEN, *Harm.* 30.14-16, 70.3-19. Aquest últim passatge, a més, és comentat a PTOLEMEU, *Harm.* 1.10.9-23 amb el diagrama corresponent. Sembla haver-hi més arguments a favor que el tractament d'Aristoxen, únicament discursiu, és artificiós, mentre que el natural seria fer servir un diagrama.

7. No cal anar als *Meteorologica*, que probablement són dels seus deixebles: els mateixos *Analitica posteriora* en devien tenir allí on s'usen lletres per manipular objectes en una argumentació (e. g. a 78a6 i s.). Això no ho trobem mai a Aristoxen.

8. BARKER (1989), p. 110.

9. PORFIRI, *Ptol. harm.* 61.16-65.15.

Així és com comencen quatre pàgines d'atac frontal als pitagòrics, un atac que no conté cap proposta positiva. Fa la impressió, d'altra banda, que aquí també hi ha una crítica als ἀρμονικοί, terme amb el qual Teofrast sembla referir-se als individus que Aristoxen designava de la mateixa manera. Si bé de la seva obra sobre música només tenim aquesta citació, és prou llarga per a poder suposar-ne el caràcter agonístic.

D'Aristòtil, tenim un passatge on també apareixen ambdós grups, harmonicistes i pitagòrics.

σχεδὸν δὲ συνώνυμοί εἰσιν ἔναι τούτων τῶν ἐπιστημῶν, οἷον ἀστρολογία ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἢ ναυτικὴ, καὶ ἀρμονικὴ ἢ τε μαθηματικὴ καὶ ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν. ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ὅτι τῶν αἰσθητικῶν εἰδέναι, τὸ δὲ διότι τῶν μαθηματικῶν· οὗτοι γὰρ ἔχουσι τῶν αἰτίων τὰς ἀποδείξεις, καὶ πολλάκις οὐκ ἴσασι τὸ ὅτι, καθάπερ οἱ τὸ καθόλου θεωροῦντες πολλάκις ἔνια τῶν καθ' ἕκαστον οὐκ ἴσασι δι' ἀνεπισκεψίαν.

Gairebé són sinònimes, algunes d'aquestes ciències, com l'astronomia matemàtica i la nàutica, l'harmonia matemàtica i la que és segons l'oïda. Aquí el *què* és coneixement dels que usen la percepció, mentre que el *per què* és coneixement dels matemàtics. Car aquests tenen les demostracions de les causes, i sovint no coneixen el *què*, tal com els qui estudien l'universal sovint no coneixen algunes particularitats perquè no les han observat (ARISTÒTIL, *An. post.* 78b40-79a6).

Hi és notable la manera de presentar-los. Tant en Aristoxen com en Teofrast, harmonicistes i pitagòrics eren teòrics de la música amb propostes incompatibles: els harmonicistes usen la percepció i construeixen diagrames simplificadors, mentre que els pitagòrics representen les diferències entre tons per mitjà de raons entre nombres, menyspreant la percepció com a inexacta. En paraules d'Aristòtil, els primers practiquen harmonia «segons l'oïda», mentre que els pitagòrics fan «harmonia matemàtica». En aquest passatge, tanmateix, Aristòtil duu a terme una operació força curiosa: fa aparèixer ambdós grups com a representants de dues ciències diferents sobre la mateixa matèria, l'una empírica i l'altra matemàtica, ambdues vàlides perquè tracten diferents aspectes de la cosa. Ara bé, cal notar que aquesta estructuració és ben particular d'Aristòtil: diguem que la complementaritat d'aquests dos enfocaments de l'harmonia pertany ben bé al projecte aristotèlic. Això es pot veure clarament en l'ús del llenguatge: a la segona clàusula, els estudiosos d'harmonia matemàtica són «matemàtics», mentre que als qui practiquen «harmonia segons l'oïda» (ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν), un terme ja

ben artificiosos, els designa com a αἰσθητικοί, un adjectiu que poques vegades se substantiva i que, per tant, és força rar que designi un col·lectiu. Aquesta terminologia ha estat creada per al·ludir a l'oposició αἴσθημα/μάθημα. En un altre passatge<sup>10</sup> trobem una referència semblant, però aquest cop als pitagòrics: és l'únic ús de ἄρμονικός com a substantiu en el corpus aristotèlic, i de fet el tenim dins del sintagma οἱ κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἄρμονικοί. És evident que Aristòtil manipula la terminologia: designant ambdós grups com a ἄρμονικοί κατὰ κτλ., aconsegueix que apareguin com a partícips d'una mateixa cosa: d'aquesta manera, organitza diferents escoles que mantenen una relació agonística com si fossin perfectament compatibles i, a més, complementàries.

La presentació marcadament antiagonística d'Aristòtil es manté en els dos textos amb teoria musical de la seva escola que se'ns han conservat: un tractat de tipus pregunta-resposta, anomenat *Problemata*, els llibres XI i XIX del qual estan dedicats a la teoria musical, i el text *De audibilibus*, conservat en una citació llarga de Porfiri. En cap d'aquests dos textos no apareixen crítiques a enfocaments divergents, i de fet tampoc no hi apareixen referències. Probablement l'absència de crítica està lligada al fet que són textos més d'escola que d'autor, però també és clar que Aristòtil va crear escola justament gràcies al seu caràcter menys agonístic, menys personal-individualista.

#### EL SEGLE II DC: CIÈNCIA, DIVULGACIÓ, COMPENDIS TÈCNICS, LITERATURA I ANTIQUARIS

La polèmica explícita al voltant de la definició de l'objecte d'estudi, no la trobem només en Aristoxen, sinó que podríem dir que gairebé és una característica de gènere. L'obra *Harmonica* de Ptolemeu s'obre amb la definició de l'objecte d'estudi:

Ἄρμονική ἐστὶ δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν, ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου —τὸ πρῶτον καὶ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν — καὶ κριτήρια μὲν ἄρμονίας ἀκοή καὶ λόγος.

Harmonia és la capacitat perceptiva de les diferències en els sons sobre

10. ARISTÒTIL, *Top.* 107a16.

l'agut i el greu; el so és un fenomen de l'aire colpejat —el primer i més típic dels [fenòmens] audibles. Els criteris de l'harmonia són l'oïda i la raó (PTOLEMEU, *Harm.* 1.1.2-5).

I ja al començament, tal com trobàvem en Aristoxen, també apareix la crítica als predecessors, tant els pitagòrics com els aristoxènics:

ταύτης δὴ τῆς προθέσεως οἱ μὲν οὐδόλως εἰκόασι πεφροντικένας μόνῃ τῇ χειρουργικῇ χρήσει καὶ τῇ ψιλῇ καὶ ἀλόγῳ τῆς αἰσθήσεως τριβῇ προσχόντες, οἱ δὲ θεωρητικώτερον τῷ τέλει προσενεχθέντες. οὗτοι δ' ἂν μάλιστα εἶεν οἱ τε Πυθαγόρειοι καὶ οἱ Ἀριστοξένειοι —διαμαρτεῖν ἑκάτεροι.

A aquest objectiu, els uns no semblen en absolut haver-hi prestat atenció, dedicant-se només a l'ús manual i a la pràctica erma i irracional dels sentits, i els altres perquè s'han dirigit a l'objectiu massa teòricament. Aquests serien, en efecte, els aristoxènics i els pitagòrics —i tant els uns com els altres s'equivoquen (PTOLEMEU, *Harm.* 1.2.15-19).

En el cas de Ptolemeu, la crítica als predecessors no es redueix a al·lusions aïllades, sinó que constitueix el nucli de l'obra. Ptolemeu construeix una oposició fonamental entre pitagòrics i aristoxènics i proposa la seva pròpia teoria com la que aprofita el millor de cada grup, superant les mancances respectives: constantment presenta la seva proposta com a solució dels problemes que oferien les dels seus predecessors. Només cal fer una ullada als títols dels capítols del primer llibre per a veure que gairebé tots tracten les teories dels seus predecessors per exposar-les, seguidament explicar els seus errors i finalment proposar una solució.

La tradició de la polèmica continua, doncs, en l'obra de Ptolemeu, si bé adquireix un to molt més suau que la que trobàvem en Aristoxen o (aparentment) en Teofrast: en Ptolemeu, la polèmica no és oposició diametral, sinó consens: no rebutja les teories de les diferents tradicions, sinó que pren el millor de cadascuna.

D'altra banda, l'obra de Nicòmac evidencia un interès en l'aprenentatge de la teoria musical, també en un nivell elemental. Podem parlar, doncs, de divulgació de la teoria musical:

Εἰ καὶ πολύχους καθ' ἑαυτὸν καὶ δυσπερίληπτος ἐνὶ συμπερανθηναὶ ὑπομνήματι ὁ περὶ τῶν ἐν τοῖς ἁρμονικοῖς στοιχείοις διαστημάτων τε καὶ σχέσεων ὑπάρχει λόγος [...] πᾶσαν ὁμως ἐπιρρωστέον ἐστὶ μοι σπουδῆν σοῦ γε κελευούσης, ἀρίστη καὶ

σεμνοτάτη γυναικῶν, κὰν αὐτὰ ψιλὰ τὰ κεφάλαια χωρὶς κατασκευῆς καὶ ποικίλης ἀποδείξεως ἐκθέσθαι σοι κατ' ἐπιδρομήν· ἵνα ὑπὸ μίαν ἔχουσα αὐτὰ σύνοψιν ἐγχειρίδιῳ τε ὡσανεὶ χρωμένη τῇ βραχείᾳ ταύτῃ ὑποσημειώσῃ ὑπομνήσκῃ ἐξ αὐτῆς τῶν ἐν ἑκάστῳ κεφαλαίῳ κατὰ πλάτος λεγομένων τε καὶ διδασκομένων.

Encara que la teoria dels intervals i les relacions involucrades en els elements harmònics són en si mateixes complexes i difícils de reunir en un sol memoràndum, [...] he de fer l'esforç, car vós m'ho heu demanat, nobilíssima i honoradíssima entre les dames, almenys de confegir-vos sobre la marxa aquests capítols sense ornaments ni construcció, ni demostracions elaborades, de manera que, tenint-los en una sinopsi i fent servir aquestes breus notes com un manual, us pugueu recordar del que es diu i s'ensenya en cada capítol de manera planera (NICÒMAC, *Man. harm.* 1.1.1-4, 18-26).

Al mateix temps, trobem compendis tècnics com el de l'*Harmonica introductio* de Cleònides, que fa una recensió acurada de les categories d'Aristoxen, probablement a partir del text original.<sup>11</sup>

En aquesta època, es fa sentir la influència del platonisme en les obres de teoria musical: tenim l'*Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, de Teó d'Esmirna, un dels tres capítols de la qual està dedicat a la teoria musical. És declaradament —començant pel títol— un manual per a entendre l'obra de Plató, un tipus de text freqüent en aquesta època: només cal pensar en les *Platonicae Quaestiones* i en el *De animae procreatione in Timaeo* de Plutarc.

Un altre text relacionat clarament amb el platonisme és el diàleg simposiàc *De musica*, atribuït a Plutarc. No es tracta en aquest cas d'un manual, sinó d'una obra amb una elaboració literària molt acurada. La forma de diàleg en simposi és clarament platònica i, més concretament, les teories platonico-pitagòriques són al·ludides pels seus participants.<sup>12</sup> L'obra evidencia un interès antiquari i històric.

11. MATHIESEN (1999), p. 369: «Where the material of the *Harmonica introductio* matches surviving portions of Aristoxenus's *Harmonica*, the content is clearly based on the earlier treatise [...]. The *Harmonica introductio* is not, however, a patchwork of verbatim excerpts or a paraphrase; rather, the author has attempted to summarize in a systematic fashion each of the categories in order to provide the most straightforward presentation of the harmonic science».

12. Vegeu, per exemple, PLUTARC, *De mus.* 1138c7 i s., on Sotèric explica les teories pitagòriques de correspondències entre raons numèriques i intervals.

## L'ANTIGUITAT TARDANA: COMENTARI, ENCICLOPÈDIA I EPÍTOM

A partir del segle III dC és fàcil de percebre en els textos de teoria musical una minva de l'interès històric, antiquari i científic predominant als segles anteriors, una desaparició absoluta de l'agonisme típic dels inicis del gènere, i, per contra, un interès escolàstic creixent. L'escolàstica pressuposa una dependència essencial dels textos que es produeixen respecte dels textos antics. Això es tradueix, en termes de gènere, en formes com el comentari, l'enciclopèdia o l'epítom i en la construcció d'un cànon. Porfiri mateix ho revela en encetar el seu comentari dels *Harmonica* de Ptolemeu:

Πολλῶν αἰρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἡρμωσμένου, ὧ Εὐδόξειε, δύο πρωτεύειν ἂν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένειον, ὧν καὶ τὰ δόγματα εἰς ἔτι καὶ νῦν σφζόμενα φαίνεται. ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος καὶ Δαμῶνιος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηνόριός τε καὶ τινες ἄλλαι, ὧν καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτόν, ἄς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀρχεστράτειος καὶ ἡ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκιος καὶ ἡ Ἐρμίππιος καὶ εἴ τινες ἄλλαι, ἔχομεν ἂν λέγειν.

De les moltes escoles que hi ha en música sobre l'afinació, Eudoxi, dues, si bé ho considerem, ocupen el primer lloc: la pitagòrica i l'aristoxènica, les ensenyances de les quals encara es mostren vives. Però podríem dir que en van existir moltes d'altres: les d'abans d'Aristoxen, com l'epigònica, la damònica, l'eratóclia i l'agenòria i algunes d'altres, de les quals ell mateix té consciència; i les de després d'Aristoxen, que altres han estudiat, com l'arquestràtica, l'agònia, la filisca i l'hermípia i algunes d'altres (PORFIRI, *Ptol. harm.* 3.1-8).

Porfiri estandarditza doblement els autors de teoria musical: en primer lloc els col·loca tots en escoles i, a més, els situa en una línia del temps, a una banda i l'altra d'Aristoxen.

El text de Porfiri es revela com un bon exemple de les pràctiques del comentari. Una tasca important per a situar l'autor dins de la tradició és explicitar totes les connexions possibles amb els altres autors que es desitja que pertanyin al cànon. Això s'anomena recerca de fonts i és una pràctica constant de Porfiri, també declarada en el pròleg:

τὰ μὲν πλείστα, εἰ καὶ μὴ σχεδὸν πάντα, εἰληφότα παρὰ τῶν πρεσβυτέρων εὐρίσκομεν καὶ ὅπου μὲν ἐνδεικνύμενον παρ' ὧν εἰληφε τὰς ἀποδείξεις, ὅπου δὲ σιωπῆ παρερχόμενον.



Recercaré la major part, si no gairebé tot allò que ha estat dit entre els predecessors, on es vegi de qui treu les demostracions, i també per on hagi passat en silenci (PORFIRI, *Ptol. harm.* 5.8-11).

Una altra pràctica visible encara dins d'aquest comentari és l'aclariment de passatges per mitjà de l'expansió absoluta de cadascun dels arguments de Ptolemeu.<sup>13</sup>

També és freqüent en aquesta època, com una altra vessant de la formació del cànon, la compleció de textos fragmentaris, declarada o no: per exemple, Gregoràs completa els últims capítols del tercer llibre dels *Harmonica* de Ptolemeu. D'altra banda, sembla que el text pseudoeuclidià *Sectio canonis* va ser completat entre els segles IV i VI dC i se'n va alterar la forma per convertir-lo en un d'aspecte geomètricomatemàtic.<sup>14</sup>

Una tendència alternativa és representada per un desenvolupament del neoplatonisme que trobàvem en èpoques anteriors: al text plutarquià i a Teó. El tractat *De musica*, atribuït a un Aristides Quintilià, és una extensa elaboració filosòfica sobre les propietats metafísiques i ètiques de la música, i sobre les correspondències dels elements de la teoria musical amb les parts de l'ànima. Té una vocació confessada de completesa i, de fet, és enciclopèdic:

ἔτι γε μὴν καὶ διὰ τὸ μηδένα σχεδὸν εἰπεῖν τῶν παλαιῶν ἐντελῶς τοὺς περὶ αὐτῆς λόγους μῆ καταβαλέσθαι πραγματεία.

I també [m'he decidit a escriure aquest tractat] perquè gairebé cap dels antics ha reunit de manera completa les qüestions relatives a aquesta [la música] en un sol estudi (ARISTIDES QUINTILIÀ, 1.2.21-23).

Presenta, a més, una forma literària molt elaborada. En la seva definició del camp d'estudi, per exemple, veiem l'ús de la forma clàssica del piamele:

Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων. ὀρίζονται δ' αὐτήν καὶ ὡδί· τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ. ἄλλοι δὲ οὕτως· τέχνην πρέποντος ἐν φωναίς καὶ κινήσειν. ἡμεῖς δὲ τελεώτερον

13. Per exemple, les nou línies d'arguments matemàtics del passatge de PTOLEMEU, *Harm.* 1.6.28-37 es desenvolupen exageradament en Porfiri en una extensió de trenta-dues línies: PORFIRI, *Ptol. harm.* 105.15-108.9. D'altra banda, el fet que totes aquestes pràctiques es declarin en el pròleg es pot entendre com una autoexplicitació.

14. Aquest procés, l'explica BARBERA (1991), p. 40-44.

ἀκολουθῶς τε τῆ προθέσει · γνῶσις τοῦ πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ> σωματικαῖς κινήσεσιν.

La música és la ciència de la melodia i d'allò que concerneix la melodia. La defineixen d'aquesta manera: l'habilitat teòrica i pràctica de la melodia sola i instrumental. Uns altres, així: l'habilitat d'allò que és apropiat en els sons i els moviments. Nosaltres, tanmateix, de manera més completa, seguint el que s'ha dit abans: el coneixement d'allò que és apropiat en «els sons i en» els moviments del cos (ARISTIDES QUINTILIÀ, 1.4.1-6).

De moment, hem vist formes expansives. També trobem, però, la forma de l'epítom. Com remarca Mathiesen,<sup>15</sup> les categories curiosament establertes per Aristoxen són tretes de context, reduïdes a la mínima expressió i col·locades en sèrie al tractat de Baqui *el Vell*, sense ni gota del caràcter polèmic de l'antic tractat, sinó amb una intenció merament doctrinària. El tractat de Dionisi, igualment, també té tot l'aspecte de ser una col·lecció, en aquest cas de proposicions pitagòriques.

El text d'Alipi és un compendi de notació musical, una temàtica que havia estat menyspreada en èpoques precedents. La complexitat de la notació fa pensar a Mathiesen que aquest tipus de tractats tenien una audiència reduïda, i això coincidiria amb les advertències de Gaudenci i de Quintilià que els seus tractats són destinats a especialistes,<sup>16</sup> a diferència del que vèiem, per exemple, en l'estil divulgatiu de Nicòmac. Aquesta ja no seria tant una època de divulgació, doncs, sinó de conservació per part d'uns pocs experts.

## L'ARTIFICI DEL CÀNON BIZANTÍ

La vessant material de la formació del cànon a l'antiguitat tardana és l'agrupament de textos en el còdex, que, com és ben sabut, en aquesta època passa a substituir el volum de papir com a mitjà de conservació del text. La gran extensió del còdex demana decidir quines obres s'agrupen en un mateix llibre, i la decisió es decanta sovint per agrupar obres per temàtica i no per autor. Els textos de teoria musical, com la majoria de textos científics, pateixen aquest procés.<sup>17</sup>

15. MATHIESEN (1999), p. 498.

16. MATHIESEN (1999), p. 498.

17. Per als textos matemàtics, per exemple, només Arquimedes n'és l'excepció. Els ma-

Els manuscrits bizantins amb les còpies conservades més antigues dels textos que estem tractant mostren el resultat d'aquest procés. Disposem de vora tres-cents manuscrits amb tractats musicals, tots escrits a partir del segle XIII, molt sovint exclusivament de teoria musical, on apareixen sempre alguns dels tractats que hem discutit més amunt.<sup>18</sup>

La incompletesa del cànon es fa palesa dins del cànon mateix, en el fet que hi trobem citats fragments d'obres de teoria musical que no hi pertanyen. La majoria de les citacions es troben al comentari de Porfiri. Aquestes obres són:<sup>19</sup> el tractat aristotèlic *De audibilibus*,<sup>20</sup> Teofrast (322-287 aC), Ptolemais de Cirene (segles II aC / I dC, l'única dona coneguda que va estudiar la teoria musical), Paneci *el Jove* (posterior al 129 aC), Trasil·lus (citat per Teó, *fl.* 5 aC - 36 dC), Adrast (*fl.* primera meitat del segle I dC), Dídim *el Músic* (segle I dC), Heràclides (segle II dC) i Elià *el Platònic* (final del segle II - principi del segle III dC).<sup>21</sup>

D'altra banda, l'evident diversitat de motius, formes i tipus dels textos del cànon també fa palesa la seva artificiositat.

Altres conseqüències del procés d'estandardització són les autories discutibles, resultat habitual de la necessitat sentida pels escoliastes d'associar un nom a cada tractat. A vegades, els tractats eren forçosament anònims, en ser resultat de diferents reescriptures i diverses mans (el tractat de pseudo-Euclides), o per ser un simple memoràndum rutinari (el tractat de Baqui i el de Dionisi, el compendi de notació d'Alipi). Els autors associats a aquests noms sovint varien segons els manuscrits (Euclides),<sup>22</sup> i moltes

---

nuscrits medievals que contenen tractats seus en general no en contenen d'altres autors: vegeu NETZ (1999), p. 111, n. 37.

18. Amb la datació de MATHIESEN (1999), p. 292, i en ordre cronològic, ARISTOXEN (375-320 aC), CLEONIDES (segle II dC), PS.-PLUTARC (segle II dC), NICÒMAC (*fl.* 100-150 dC), TEÓ (*fl.* 115-140 dC), PTOLEMEU (*fl.* 127-148 dC), GAUDENCI (segles III/IV dC), PORFIRI (232 - ca. 305 dC), ARISTIDES QUINTILIA (final segle III - mitjan segle IV dC), PS.-EUCLIDES (segle IV/VI dC), BAQUI (segle IV dC), DIONISI (segles IV/V dC) i ALIPI (segle IV/V dC).

19. Per ordre cronològic. Si no s'indica el contrari, la citació és de Porfiri. Les datacions són de BARKER (1989), p. 209-244.

20. De datació molt discutida.

21. Aquí no ens estem plantejant quines obres esperariem trobar en el cànon, sinó quines apareixen en citacions del cànon sense que hi apareguin com a obres independents. Per tant, no és estrany que a la llista trobem a faltar els *Problemata* aristotèlics o el *De musica* de Filodem.

22. En aquest tractat, la necessitat de posar un nom s'uneix al fet que Porfiri (l'únic autor antic que ho fa) atribueix a Euclides almenys la primera part del tractat. Per això és pos-

vegades només estan testimoniats en aquests textos (Baqui, Dionisi, Ali-pi).

També és una característica del cànon el fet que de cada autor es tria només una obra. Deu ser per aquest motiu que, de Nicòmac, s'ha perdut en gran part l'obra que ell mateix promet escriure, més extensa i potser per això més laboriosa de copiar.<sup>23</sup> El text d'Aristoxen, d'altra banda, apareix com una sola obra amb el nom d'*Elementa harmonica*, mentre que hi ha indicis suficients que es tracta de dues obres, la primera de les quals es trobaria en el primer llibre del text del manuscrit i la segona, incompleta, en els dos restants.<sup>24</sup>

## BIBLIOGRAFIA

BARBERA, A. *The Euclidian Division of the Canon*. Lincoln, 1991.

BARKER, A. *Greek Musical Writings II. Harmonic and Acooustic Theory*. Cambridge, 1989.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, 1999.

NETZ, R. *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics*. Cambridge, 1999.

---

sible que el procés sigui el contrari: que el text hagi estat modificat *a posteriori* per adaptar-lo a un estil que sigui creïble per a Euclides.

23. I que tenim clar que va escriure perquè Boeci l'aprofita per als quatre primers llibres del seu *De institutione musica*: vegeu MATHIESEN (1999), p. 406.

24. MATHIESEN (1999), p. 295-299, explica detalladament la possible distribució de les obres d'Aristoxen en el text manuscrit.

# *Tympanum tuum Cybele: Pagan Use and Christian Transformation of a Cultic Greco-Roman Percussion Instrument*

Mauricio Molina

One of the most important musical instruments used by the Greeks and Romans was a hand-held percussion device consisting of a membrane made of cured animal skin stretched over a round wooden shell [Fig. 1]. In some cases, devices such as jingles or little bells were added to the frame, probably for the purpose of increasing its resonance. According to the modern categorization system, this instrument can be classified as a frame drum since the visual sources show the depth of its shell to be equal to or less than the radius of its membrane.<sup>1</sup>

This type of instrument, described in literature as a “leather stretching circle,”<sup>2</sup> was known in Greek as Τύμπανον (*tympanon*, pl. *tympana*) and in Latin as *tympanum* (pl. *tympana*). Iconographic sources show that it was played with bare hands and held at chest or head level, grasping directly the bottom of the shell or a handle attached to the shell’s exterior. In both cases, the *tympanon/tympanum* appears to have had membranes on both sides of its shell [Figs. 1-2].<sup>3</sup>

1. In this article I have chosen to follow the popular classification proposed by Erich M. von Hornbostel and Curt Sachs. For their theory, see “Systematik der Musikinstrumente” *Zeitschrift für Ethnologie* 56 (1914): 553-590. For a criticism of the Hornbostel-Sachs classification in relation to frame drums, see Heide NIXDORFF, *Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln: Kritische Betrachtung zur Traditionellen Instrumententerminologie*, Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde Neue Folge-Beiheft 7, Berlin 1971.

2. βυσσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες ἦδρον: Euripides, *Bacchae* 124ff. The translation is from John G. LANDENS, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 1999, pp. 81ff.

3. Scholars have suggested that the different ways in which the instrument appears to be held in its depictions show that there were two types of *tympana*: one with skin covering only one side of the shell and another with membranes stretched on both sides. This idea stems from the fact that in some cases the instrument is shown grasped by a single hand on the bottom of the shell. Since this type of grip is only comfortable and stable when the thumb is positioned inside the instrument’s frame, it may be concluded that there was a membrane on

While some data appear to indicate that this percussion instrument was used in the Greco-Roman world to play secular music on the street or in the theatre,<sup>4</sup> its main association in literary and iconographic sources is with paraliturgical music performed in the rituals of fertility deities.

The connection between frame drums and fertility cults was not restricted to Greco-Roman culture. Middle Eastern and Mediterranean sources reveal that the main function of this type of drums in other cultures of antiquity was to provide music for temple worship, religious processions or sacred dances, which were rituals performed primarily to ensure fertility and regeneration. For example, depictions of frame drums in the hands of figures identified as priestesses of the goddess Inanna/Ishtar and the shepherd god Dumuzi/Tummuz which have been found throughout the Middle East show that in ancient Mesopotamia, Assyria and Anatolia the instrument was used in connection with the cults of these deities.<sup>5</sup> Perhaps one of the best examples may

---

only one of its sides. In other cases, handles were attached to the frame to make it easier to hold instruments with skin on both sides of the shell. I do not agree with this interpretation since even if an instrument has skin on both sides of its shell, it is possible to hold it on the bottom of its body without using handles. This can be seen in the representation from Pompeii [Fig. 1], in which the drum clearly has skins on both sides of the frame, and it may also be observed today in the double-headed Portuguese square frame drum called the *adufe*. Thus, the fact that an instrument had skin on both sides of the shell did not make the use of a handle indispensable. Perhaps the association of the instrument with sieves is a better indicator of the use of only one skin. For the above conclusions, see Thomas J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln 2000, pp. 174ff.; Curt SACHS, *The History of Musical Instruments*. New York 1940, pp. 148ff.; and James BLADES, *Percussion Instruments and Their History*, Westport, Conn. 1992, p. 177.

4. This use is especially suggested by a depiction from Pompeii [Fig. 1]. Here one sees a man playing the *tympanum* together with a woman playing a double pipe and a man playing a pair of small cymbals. Scholars have suggested that this scene represents performers playing music between the acts of a play since the musicians appear to be wearing masks. However, since the scene looks like it is taking place in front of a house, it is also possible that the musicians are street performers. For further information about this depiction, see G. FLEISCHHAUER, *Etrurien und Rom*, Musikgeschichte in Bildern, II/5, Leipzig 1964, pp. 96ff.

5. It was Inanna who renewed vegetation, caused crops to grow and propagated man and beast. She was known as the celestial mother, the lady of the granary and wine, and the goddess of love. Her marriage (the "Sacred Marriage") with the shepherd god Dumuzi was understood to represent and affect the renewal of life at the turn of the year. Her nuptials, celebrated each spring, consisted of a festival in which the king and high priestess reenacted amid processions the goddess's sexual union with Dumuzi for the purpose of summoning the vital forces in the dormant soil and the fecundity process everywhere. For further information about the cult of Inanna and Dumuzi and their "Sacred Marriage", see E. O. JAMES, *Myth and*



FIGURE 1: Male street musician playing a *tympanum*. Mosaic from Pompeii, 2nd century BC. Naples, Museo Nazionale. NR 9985.



FIGURE 2: Kratēr with a maenad playing a tympanum with a handle, circa 440-430 BC. Harvard University Art Museum. No. 1960.343.



be seen in a Mesopotamian terracotta relief dating from the old Babylonian period (circa 1950-1530 BC), in which a nude male lute player and a female frame drum player, the clothing of the latter gathered in front of her body, are depicted as simultaneously playing music and having sexual intercourse [Fig. 3]. It has been suggested that this iconography either represents the “Sacred Marriage” or sacred temple prostitution, a Near and Middle Eastern fertility cult practice in which women who lived in temples had the task of engaging sexually with those who visited the sacred places to worship the deities.<sup>6</sup>



FIGURE 3: Lute and frame drum players engaging in sexual intercourse. Mesopotamia, Babylonian period, circa 1950-1530 BC. Paris, Louvre Museum. AO 16924.

*Ritual in the Ancient Near East*, London 1958, pp. 55-57; Joachim BRAUN, *Music in Ancient Israel/Palestine: Archeological, Written and Comparative Sources*, Grand Rapids 2002, pp. 71-75; and Subhi Anwar RASHID, *Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums*, Lieferung 2, Leipzig 1984, p. 96.

6. For information about temple prostitution, see Diane WOLKSTEIN, and Samuel Noah KRAMER. *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*, New York 1983, p. 129; and RASHID, *Ibid*, p. 76. These scholars suggest the possibility that the people in the scene are performing an acrobatic dance for cultic festivities.



Similarly, a Sumerian text written circa 2280 BC states that King Maram-Sin's granddaughter was appointed to play a round frame drum, known as *balag-di*, in the temple of the Moon in Ur.<sup>7</sup> Sumerian tablets from the Ur-Sin period (circa 2100 BC), for their part, record that some hymns performed in the liturgy of Enlil, a god who separated heaven and earth, were accompanied by round frame drums known as *meze* and *balag-di*.<sup>8</sup>

In Egypt, the round frame drum appears to have been introduced during the New Kingdom. It is labeled in tombs as *s'r* and it is also represented in temples in the hands of nude or semi-nude deities and priestesses,<sup>9</sup> particularly Hathor, the Egyptian goddess of love and fertility.<sup>10</sup> Further examples of the association and use of the *s'r* in Hathor's cult are found in inscriptions from her temple in Dendera, which state that in that sacred place or its surroundings a statue of the goddess was carried and presented to the people to

7. See BLADES, *Percussion Instruments...* cit. (n. 87), p. 153; and Sibyl MARCUSE, *A Survey of Musical Instruments*, New York 1975, p. 131. For rites using frame drums in connection with the worship of the moon, see SACHS, *The History of Musical Instruments...* cit. (n. 87), p. 76.

8. The *meze* is also considered by H.G. Farmer to be a small round frame drum. With respect to the *balag-di*, Curt Sachs explains that the word *balag* comes from the verb *bal*, meaning "to beat." Its Akkadian equivalent was *balaggu*. This word may have described a round frame drum since the etymology of the word *timbutu* or *tibbu*, the equivalent name of *balag-di* in Akkadian, was "ring." See SACHS, *The History of Musical Instruments...* cit. (n. 87), pp. 73-76; BLADES, *Percussion Instruments...* cit. (n. 87), pp. 153, 156ff.; MARCUSE, *A Survey...* cit. (n. 91), pp. 123, 147ff.; Francis W. GALPIN, *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge 1937, p. 8; and Anne DRAFFKORN KILMER, "Continuity and Change in Ancient Mesopotamian Terminology for Music and Musical Instruments" in E. HICKMAN; R. EICHMANN (edd.), *Studien zur Musikarchäologie II: Vorträge des 1. Symposiums der International Study Group on Music Archeology im Kloster Michaelstein*, Mai 1998, Berlin 2000, p. 115.

9. See Hans HICKMANN, *Musicologie Pharaonique: Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, Kehl 1956, pp. 25, 45. There appears to be evidence that foreigners such as Phoenician and Canaanite tradesmen and merchants introduced different kinds of drums to the Middle Kingdom in the 12th century BC. For more information about this subject see Lise MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London 1991, p. 39; Emily TEETER, "Female Musicians in Pharaonic Egypt" in K. MARSHAL (ed.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston 1994, pp. 79ff.; and Bo LAWERGREN, "Music in Ancient Egypt" in D. B. REDFORD (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, New York 2001, Vol. 2, pp. 450-454.

10. The participation of female musicians in temple music, especially in the cult of Hathor, is well documented in the New Kingdom. See TEETER, cit. (n. 93), pp. 84-86.

the sound of cymbals and frame drums.<sup>11</sup> In Egypt, the use of the round frame drum *s'ṛ* as a ritualistic instrument that enhanced communication with the goddess Hathor led artists to place it in the hands of the deity herself. In this way, it also became one of her identifying symbols.<sup>12</sup>

Finally, it should be mentioned that the ancient Hebrews, though monotheistic and lacking fertility rituals, also followed the traditions of their neighbors and used percussion instruments to accompany the worship of God. In the Old Testament, the drum *tof* (plural *tuppin*), identified by some scholars as a round frame drum,<sup>13</sup> is mentioned especially in the Psalms as an instrument used for temple worship and religious processions (Ps. 68, Ps. 80, Ps. 149 and Ps. 150).<sup>14</sup>

In Greece and Rome, fertility rites similar to those practiced by other Middle Eastern and Mediterranean cultures were performed as part of the mystery cults of Cybele and Bacchus/Dionysius.<sup>15</sup> We know little about

11. In the same temple there are also representations of thirty-two identical females wearing some of Hathor's headdresses (cow horns and sun discs) and playing frame drums in a procession to the goddess's shrine. See MANNICHE, *Music and Musicians...* cit. (n. 93), p. 65.

12. For various depictions and a discussion of Hathor holding frame drums, see Layne REDMOND, *When the Drummers Were Women*, New York 1997.

13. See SACHS, *The History of Musical Instruments...* cit. (n. 87), pp. 108ff.; BRAUN, *Music in Ancient...* cit. (n. 89), pp. 125 f.; Jeremy MONTAGU, *Musical Instruments of the Bible*, London 2002, p. 131; and Carol MEYERS, "The Drum Dance Song Ensemble: Women's Performance in Biblical Israel" in K. MARSHALL (ed.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston 1993, pp. 58-62. On the other hand, it is also possible that the instrument was square in shape. See Alfred SENDREY, *Music in Ancient Israel*, New York 1969, p. 64. The denominative *tof*, probably onomatopoeic in origin, appeared first in Ugaritic writings of the 14th century BC and since it comes from a widespread root, there are related forms in almost all Middle Eastern languages. Thus, in Sumerian we find the names *dup* or *adappa*, in Assyrian *tuppu*, in Aramaic *tuppa*, in Akkadian *dadpu*, in Egyptian *tbu*, and in Arabic *duff*. More information about this instrument is found in the post-Biblical texts of the *Mishnah* (Qinnim iii.6), in which it is said that the *tof's* vibrating membrane was made of ram's hide. See Joachim BRAUN, "Biblical Instruments" in S. SADIE & J. TYRRELL (edd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London 2001, Vol. III, pp. 530f.

14. See SENDREY, *Ibid*, pp. 74-76, 84-86, 372-375.

15. Cybele was a Phrygian Mother Goddess who appears to have come to Greece via Ionia and was assimilated with the Greek deity known as the "Great Mother," whose myth involved the seasons, life and death, and fertility. Bacchus, known as Dionysius in Rome, was the son of Demeter, the goddess of agriculture. He was the Greek god of fertility, ecstasy, and wine. His cult was associated with intoxicated frenzy from wine drinking and his followers were ecstatic women known as *maenads* (mad women), who apparently roamed the mountains performing frenetic dances in the company of satyrs. See Matthew DILLON, *Girls and*

the rituals of these cults since they were practiced by closed societies that demanded secrecy from their members. However, information extrapolated from artistic representations of ritual scenes and written descriptions of worship has helped scholars to reconstruct these religious events. It is clear from the study of these sources that, as in the case of the other fertility rituals performed throughout the Middle East and the Mediterranean, frame drums were also central to the worship of the fertility deities.

References to the use of *tympana* in connection with fertility rituals dedicated to Cybele and Bacchus/Dionysius appear in Greek art after the 5th century BC, when their cults were reportedly introduced from the East into Greece. Iconographic sources commonly show clothed and semi-nude women playing these instruments to accompany ecstatic dances, solemn processions and libations performed in honor of these deities.<sup>16</sup> Good examples can be found in many red-figured kraters produced in the 5th century BC, which show groups of women dancing ecstatically to the sound of the *tympanon* and the *aulos* before Cybele and Dionysius [Fig. 2].<sup>17</sup> Similarly, a subdued processional dance is depicted on a gate to a sanctuary dedicated to Cybele in Samothrace that dates from 340 BC. In this representation one sees a group of young women holding each others' hands and dancing in two single lines to the music of a *kithara*, an *aulos* and *tympana*.<sup>18</sup>

Literary sources also mention the use of *tympana*, sometimes in great numbers, to worship fertility deities other than Cybele and Bacchus. For example, a passage from Aristophanes' *Lysistrata* (written circa 411 BC), in which the heroine laments the Athenian women's tardiness in assembling to discuss how to end the Peloponnesian War, reads: "if the women were summoned to some rite of Bacchus, or shrine of Pan, or of Koliass, or of Genetyl-

---

*Women in Classical Greek Religion*, London 2002, p. 154. Scholars believe that these cults, which promised the personal salvation of the individual's soul, were welcome because of the people's need for a personalized religion. See Mircea ELIADE, *A History of Religious Ideas: From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity*, trans. Willard R. Trask, Chicago 1982, Vol. II, p. 184.

16. See Sue BLUNDELL, *Women in Ancient Greece*, Cambridge 1995, pp. 165-169; Solon MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*, London 1978, pp. 344ff.; MATHIESEN, *Apollo's Lyre...* cit. (n. 27), pp. 174-176; ; Matthew DILLON, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London 2002, pp. 2, 67ff., 155, 160, 298ff.; and Johannes QUASTEN, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Washington 1983, pp. 3-7, 14-18, 33-38.

17. Other examples are studied in Dillon, *Ibid.*, p. 160; and Redmond, *When the Drummers...* cit. (n. 96).

18. For a study of this work, see DILLON, *Girls and Women...* cit. (n. 100), pp. 67f.

lis, you wouldn't be able to get through, what for the number of frame drums."<sup>19</sup>

Roman writers state that at least in the 1st century BC, the *tympanum* also became associated in Rome with the cults of Cybele and Dionysius. An example is given by the Roman poet Catullus (84-54 BC), who records the use of *tympana* to accompany religious dances in temples dedicated to Cybele: "There sounds the clang of the *cymbalum*, there echoes the *tympana*, there the Phrygian flutist plays upon his deep-sounding, twisted reed. There the Maenads [...] celebrate their holy rites to the sound of shrill screams [...] There we would also hurry with quickening dance-step!"<sup>20</sup> To our knowledge, most extant Roman representations showing frame drums in connection with fertility deities were produced in the opening centuries of our era. An example is found in a frieze produced circa AD 100, housed today at the British Museum, which shows a maenad playing a *tympanum* while leading two satyrs, one of them playing the reed blown pipe *aulos*, in an ecstatic procession.<sup>21</sup>

Similarly, a depiction of a frame drum played in connection with Dionysius can be seen in a sarcophagus produced circa AD 190 that is housed in the Walters Art Gallery (Masserati Collection. 1902 23-31). In this representation one sees yet another maenad playing a round frame drum with jingles inserted in its shell.

19. ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, ἦ' πὶ Κωλιάδ' ἦ' ἑ Γενετυλλίδος, οὐδ' ἂν διελεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων ARISTOPHANES, *Lysistrata* 1-3. I have taken this translation from DILLON, *Girls and Women...* cit. (n. 100), p. 2. This author also explains the identity of the deities and places mentioned in the passage: Bacchus is the same as Dionysius, Pan was a god with marriage connotations, Kolia was a place where there was a shrine dedicated to Aphrodite, the goddess of love, and Genetyllis was a goddess with child-bearing attributes. Other examples in literature can be found in the Homeric hymns composed in honor of the Great Mother in the 7th century BC, which mention the goddess's predilection for frame drums, clappers, and pipes, as well as in the *Dithyramb* 2 of Pindar (522-443 BC), which contains a description of how the Great Mother was honored at night by the beating of frame drums and clappers. For information about this passage, see DILLON, *Girls and Women...* cit. (n. 100), p. 155.

20. "Phrygiam ad domun Cybeles, Phrygiam ad nemora deae, ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant, tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo, ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae, ubi sacra sancta acutis ululatus agitant, ubi suevit illa divae volitare vaga cohors, quo nos decet citatis celerare tripudiis. Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier, thiasus repente linguis trepidantibus ululat, leve tympanum remugit, cava cymbala crepant." CATULLUS 63, 19 ff. The translation is taken from QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 36.

21. For this image see REDMOND, *When the Drummers...* cit. (n. 96), p. 126.

The customary use of the *tympanon-tympanum* in rituals dedicated to Cybele throughout the Greco-Roman period explains the popular representation of the goddess holding a frame drum by her side [Fig. 4], a practice already observed in some depictions of the Egyptian goddess Hathor.<sup>22</sup> This identification is also found in literature, where the *tympanum* is described as Cybele's instrument: *tympanum tuum Cybele*.<sup>23</sup>



FIGURE 4: Enthroned Cybele holding a *tympanum*. Terracotta figurine, circa 350 BC. Louvre Museum (photo: Marie-Lan Nguyen).

Since the frame drum appears to have been used as a symbol for the goddess's cult or even for the deity herself, some scholars have concluded that representations of a deceased female holding a *tympanum* on a tombstone identify the dead person as someone involved in the Great Mother's cult.<sup>24</sup> An example of this possibility can be seen on the gravestone carving of a

22. For a collection of these types of representations, see REDMOND, *Ibid.*

23. CATULLUS 63, 9.

24. See DILLON, *Girls and Women...* cit. (n. 100), pp. 155ff.

Greek woman named Nicomache, who lived in the 4th century BC. The carving depicts her seated on a chair and holding an unconventionally large frame drum while bidding farewell to her husband [Fig. 5]. Nicomache's sitting posture and the way she holds the instrument on her gravestone are both reminiscent of the representations of Cybele holding a *tympanum* [Fig. 4].<sup>25</sup>



FIGURE 5: Tombstone relief of the Athenian Nicomache, circa 360 BC. Athens, Piraeus Museum.

25. For this interpretation and further information about this piece, see DILLON, *Ibid*, 155-7. Other scholars see the representation of a dead person holding a musical instrument as symbolic of the passage from earthly life to the other world. A good analogy could be our modern custom of identifying or representing the dead as going to heaven with wings and halo while playing the harp. See QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 155.



## THE NEGATIVE VIEW OF WORSHIP WITH MUSICAL INSTRUMENTS BEFORE THE ADVENT OF CHRISTIANITY

Although mystery cults were very popular in Greco-Roman antiquity, their rituals were criticized by philosophers and writers who disapproved of a religious cult in which the connection with the divinity was achieved through ecstasy produced by external elements such as alcohol and the performance of music.<sup>26</sup> These critics advocated a spiritual connection with a deity that came from within the individual.

The idea of inner devotion as opposed to externally produced ecstasy is first hinted in the *Leges* 669e of Plato in which the philosopher criticizes the popular concept of sacrifice and refers to ritualistic instrumental music as “music without words [that] contains no more of the spirit than the sound which an animal makes.”<sup>27</sup> This kind of criticism in which instrumental music is seen as empty and powerless to produce spiritual communion with a deity appears to have developed later into the rejection of musical instruments. Thus, Philodemus of Gadara (circa 100-28 BC) in his *De musica* explains that the ritualistic music of *tympana* and cymbals performed by worshippers is nothing but “a disturbance of the spirit” since it generates pleasure alone.<sup>28</sup>

26. This idea of rejecting the externals of empty rituals and their replacement with inner worship develops out of the philosophers’ rejection of rituals with bloody sacrifices. See O. CASEL, “Ein orientalische Kultwort in abendländischer Umschmelzung” *Jahrbuch fur Liturgiewissenschaft* 11, 1939, pp. 1-19. Mystery cults were also persecuted at times because of the secrecy with which they were conducted and the number of people that they mobilized – issues that were considered dangerous by the political establishment. In Rome, their greatest popularity was reached in the 1st century AD after Claudius proclaimed them part of the official Roman religious cult. This decision a reversal of an earlier pronouncement made by the senate to prosecute these cults, which led to the imprisonment and execution of many of their followers. See ELIADE, *A History...* cit (n. 99), pp. 134-6.

27. ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον, ὅτι τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅποσον τάχους τε καὶ ἀπταισίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φίλον, ὥστ’ ἀυλήσει γε χρῆσθαι καὶ κθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν, ψιλῶ δ’ ἐκατέρῳ πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνοιτ’ ἂν τῆς χρήσεως. The translation is taken from QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 51. Other important pagan authors who deal with the subject of spirituality and who spoke out against the cultic use of external elements such as music are Philodemus of Gadara (circa 100-28 BC) in his *De musica* 7,1; Cleanthes of Assos (AD 331-223), quoted by Philodemus in *De musica* 28,16; and Diogenes of Babylon (circa AD 240-152), also quoted by Philodemus in *De musica* 20, 28ff. For further information on this subject, see QUASTEN, *Ibid.*, pp. 51ff.

28. αἱ δὲ τῶν τυμπάνων καὶ ρόμβων καὶ κυμβάλων καὶ μελῶν τινῶν καὶ ρυθμῶν ιδιότη-  
τες καὶ διὰ ποιῶν ὀργάνων τὸ πᾶν συμπλοκῆ μοχθηρῶν ὑπολήψεων ἐξοργιάζουσι καὶ πρὸς

The author sees this induction of mere pleasure as the reason why primarily women and effeminate men performed this type of worship.<sup>29</sup> This association of external pleasure with the worship of deities was clearly mentioned by the pagan Celsus (2nd century AD) who, as quoted by the Christian Origen (185-254 AD), stated that “the demons of earth take too great a delight in fleshy pleasures; they have too great a desire for blood, the smell of fat, sweet sounds [of musical instruments], and other such things.”<sup>30</sup>

The reaction against the use of musical instruments in religious rituals because they induced lust instead of promoting spiritual communion had been earlier embraced by the Hellenistically-educated Jewish philosopher Philo (circa 20 BC-AD 50), who transferred the yearning for religious inner spirituality expressed by the pagan writers to the worship of God. Philo indicates with displeasure that instead of appropriate spiritual exaltation, pagan religious feasts were comprised of physical satisfaction created by “carousing and overeating [...] flutes and *citharas*, the sound of *timpanoi* and cymbals and other effeminate and frivolous music of every kind, enkindling unbridled lust, with the help of the sense of hearing.”<sup>31</sup> As will be seen further on, Philo’s position on this as well as other subjects had an important influence on the writings of the Christians Ambrose, Origen and Clement of

---

βακχεῖαν ἄγρουσι, καὶ ταῦτα γυναικάς ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ γυναικώδεις ἄνδρας (“[...] the music of the frame drums, *rombos* and cymbals and all other instruments that have the property of rhythm produce despicable pleasure and lead to bacchanals, activities proper of women and feminine men [...])” *De musica* 18, 24. For the author’s judgment of cultic music, see QUASTEN, “Greek Philosophy and Sacred Music,” *The New Scholasticism* 15, 1941, pp. 225-260.

29. Ibid.

30. χρῆ γὰρ ἴσως οὐκ ἀπιστεῖν ἀνδράσι σοφοῖς, οἳ δὴ φασι διότι τῶν μὲν περιγεῖων δαιμόνων τὸ πλεῖστον γενέσει συντετηκός καὶ προσηλωμένος αἵματι καὶ κνίσση καὶ μελωδίας καὶ ἄλλοις τισὶ τοιοῦτοις. Origen, *Contra Celsum* 8, 60. The translation is taken from QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 53.

31. *De specialibus legibus* 2:193. The translation has been taken from QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 52. See also James W. MCKINNON, “The Exclusion of Musical Instruments from the Ancient Synagogue,” *Proceedings of the Royal Musical Association* 106, 1980, pp. 78-81; and Alfred SENDREY, *Music...* cit. (n. 97), p. 182. This association of musical instruments with mere pleasure and therefore their perception as being antagonistic to piety was not new in Jewish culture. We already find in the Old Testament that the prophet Isaiah had scourged those who indulged in luxury, gluttony, and debauchery when at feasts where musical instruments, including frame drums, were played: “Woe unto them that rise up early in the morning, that they may follow strong drink; that tarry late into night, till wine inflamed them. And the Harp, and the psaltery, the timbrel [*tof/tympanum*], and the pipe, and wine, are in their feasts.” Isa. 5:11,12.



Alexandria, some of the most prominent spiritual leaders of a new religion based on the teachings of Christ.<sup>32</sup>

## THE *TYMPANUM* AND THE EARLY CHRISTIANS

As we have seen, *tympana* were used, particularly by women, throughout the Roman Empire to accompany ecstatic dances and processions that were performed as part of mystery cult rituals dedicated to fertility deities. The role of frame drums and other instruments in these rites prompted their condemnation by the leaders of Christianity.<sup>33</sup> These leaders, however, some of them known to us as the Fathers of the Church because their writings became doctrinal, encounter one problem: musical instruments, including frame drums, were not only part of pagan rituals but, as we have seen, they were also mentioned in the Scriptures as being employed in the worship of God. The contradiction was addressed by imaginative explanations that were to taint the manner in which musical instruments would be viewed in the Middle Ages.<sup>34</sup>

Frame drums, along with other instruments, were violently condemned by the spiritual leaders of the Christian religion for various reasons. On the one hand, they were associated with the orgiastic and ecstatic cults of pagan divinities, whose worship the early Christians were striving to suppress. On the other hand, the early Church Fathers adopted from pagan philosophy and Jewish asceticism the notion that musical instruments promoted sensuous experience during liturgy instead of pure spiritual communion with the divinity. On top of that, frame drums also carried a century-old connection with fertility and, therefore, with sexual desire, a concept that was now tainted by an aura of sin under the Church Fathers' ascetic religion.

Since musical instruments, particularly frame drums, had been fundamental elements of religious rituals for centuries, the pagans who converted to Christianity at the beginning probably tended to incorporate their old

32. See John BOWKER (ed.), "Philo" in *The Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford 1997, p. 750.

33. See Reinhold HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*. Munich 1974, pp. 22-25, 29; and Daniela COSTA, "Sant'Agostino e le allegorie degli strumenti musicali", *Rivista Italiana di Musicologia* 28, 1993, p. 207.

34. Helmut GIESEL, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche: von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Kölner Beiträge zur Musikforschung 94, Regensburg 1978, p. 46.

cultic instruments into their new Christian worship out of tradition, even after their repudiation by the Christian leaders. This is indicated, for example, in the *Paidagogos* of Clement of Alexandria (d. 215), in which he tells the faithful about the inappropriate use of frame drums and other musical instruments in the Christian ritual because of their connection with pagan cults:

When a man occupies his time with flutes, stringed instruments, choirs, dancing, Egyptian *crotala* and other such improper frivolities, he will find that indecency and rudeness are the consequences. Such a man creates a din with cymbals and [frame drums (*tympanoi*)]; he rages about with instruments of an insane cult.<sup>35</sup>

Another example can be found in the writings of Gregory of Nazianzus (330-390), in which one finds constant reminders about the prohibition of musical instruments in Christian liturgy and their replacement with *a cappella* singing of hymns and Psalms.<sup>36</sup>

Thus, the leaders of the Christian religion condemned the *tympana* because of their connection with the fertility cults that they were struggling to banish. This undertaking was not easy at first because the ancient customs were deeply ingrained in Mediterranean culture. Trying to cope with the problem, the Fathers offered new followers other alternatives of worship that included the *a cappella* singing of Psalms.

But while frame drums and other musical instruments were rejected in Christian ritual, the Fathers of the Church had to deal with the fact that those same musical instruments were mentioned in the Old Testament, particularly in the Psalms, as suitable for the worship of God.<sup>37</sup> A good example is found in the text of Psalm 150 in which God is praised with trumpet, psaltery, harp, frame drum, stringed instruments, organs, cymbals, and even dances.<sup>38</sup> The Fathers in their rumination and commentary of the Old Testament addressed this contradiction.

35. οἱ δὲ ἐν αὐλοῖς καὶ ψαλτηρίοις καὶ χοροῖς καὶ ὀρχήμασιν καὶ κροτάλοις Αἰγυπτίων καὶ τοιαύταις ῥαθυμίαις σάλοιο ἄτακτοι καὶ ἀπρεπεῖς καὶ ἀπαίδευτοι κομιδῇ γίνονται ἂν κυμβάλοις καὶ τυμπάνοις ἐξηχούμενοι καὶ τοῖς τῆς ἀπάτης ὄργανοις περιψοφούμενοι: *Paidagogos* 2. 4, 40. The translation is taken from QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 61.

36. See QUASTEN, *Music and Worship...* cit. (n. 100), p. 62.

37. James W. MCKINNON, "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters", *Journal of American Musicological Society* 21/1, 1968, pp. 3-20.

38. Psalm 150: "Sono tubae, psalterio et cithara [...] tympano et choro, chordis et organo [...] cymbalis bene sonantibus, cymbalis iubilationis."

Two schools of interpretation arose. One of them, originating in Alexandria, rejected the idea that the musical instruments mentioned in the Bible were real objects, preferring to see them as allegorical symbols.<sup>39</sup> This school, well represented by the work of Origen (185-254), demonstrated little interest in the historical or literal meaning of the Bible and established a principle in which the information contained in the Old Testament had to be deciphered to find its mystical content.<sup>40</sup> This approach to the Scriptures is known today as allegorical exegesis.

The second school, established in Antioch, rejected the allegorical interpretation of the Alexandrians, preferring to see the musical instruments mentioned in the Bible as real historical objects that were in fact used by the ancient Hebrews in the worship of the Lord.<sup>41</sup> This approach is well exemplified by John Chrysostom (d. 407), who offers a solution for the appearance of musical instruments in Psalm 149 by explaining that “the Ancients [Hebrews] used these instruments because of the slowness of their understanding and to keep themselves from idols. Just as he [God] received sacrifices he allowed those things because of their weakness.”<sup>42</sup> To this Theodoret of Cyrhus (d. circa 460) added that God tolerated the use of musical instruments by the Jews because “they were fond of play and laughter, and since all this sort of thing took place in the temples of idols, he [God] allowed it, thus to lead them, and by the smaller evil avoid the greater and through the incomplete prepare for the complete.”<sup>43</sup>

39. This approach was not new and was inherited from Jewish as well as pagan tradition, which already exercised great freedom in interpreting their sacred texts. See MCKINNON, “Musical Instruments...” cit. (n. 121), p. 5. For an extensive discussion of Origen’s approach, see GIESEL, *Studien zur Symbolik...* cit. (n. 118), pp. 50-55.

40. Origen had an immense influence because he was the first to compose a psalm commentary for every existing psalm. Before the Psalm commentary was elevated to a literary form by this writer and turned into a tradition by the subsequent Fathers, allegorical interpretations of musical instruments appear scattered throughout the works of Clement of Alexandria. For more information about this and Origen’s contribution, see GIESEL, *Studien zur Symbolik...* cit (n. 118), pp. 39-55; HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica...* cit. (n. 117), pp. 22-25, 29; COSTA, “Sant’Agostino...” cit (n. 117), p. 207; and MCKINNON, “Musical Instruments...” cit. (n. 121), pp. 4ff.

41. This school of thought explaining the wrongful use of musical instruments as literal objects was a feature of the school of Antioch, which was more restrained about the search for allegories in the Scriptures than other Church Fathers. See MCKINNON, “Musical Instruments...” cit. (n. 121), pp. 7 f.

42. *Patrologia Graeca (PG)* 55, col. 494. The translation is taken from MCKINNON, *Ibid*, 8.

43. *PG* 80, col. 1996. See also COSTA, “Sant’Agostino...” cit. (n. 117), p. 208.

In the West, the allegorical school of Alexandria took root. Origen's approach was perpetuated and expanded by writers such as Hilarius of Poitiers (315-367), St Augustine (354-430), Cassiodorus (490-580), and Gregory the Great, among many others.<sup>44</sup> In turn, the scriptural commentaries of these early Western writers became authentic theological pillars of the medieval Christian tradition.

Since the *tympanum* was cited in the Scriptures, it was yet another musical instrument to be interpreted by the Fathers' allegorical exegesis. This instrument, called *tof* in Hebrew and translated as *tympanon/tympanum* in the Greek and Latin versions of the Old Testament, is mentioned in the Bible fifteen times, mostly in connection with the worship of the Lord. The following chart shows the recurrence of the term in the Torah, the Septuagint and the Vulgate or Latin Bible.<sup>45</sup>

| <i>Tof</i> in the Torah    | Τύμπανον ( <i>Tympanon</i> )<br>in the Septuagint | <i>Tympanum</i> in the Vulgate |
|----------------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------|
| Gn 31,27                   | Gn 31,27                                          | Gn 31,27                       |
| Ex 15,20                   | Ex 15,20                                          | Ex 15,20                       |
| Idc 11,34                  | Idc 11,34                                         | Idc 11,34                      |
| I Sm 10,05<br>18,06        | I Sm 10,05<br>18,06                               | I Sm 10,05<br>18,06            |
| II Sm 06,05                | II Sm 06,05                                       | II Sm 06,05                    |
| Is 05,12<br>24,08<br>30,32 | Is 05,12<br>24,08<br>30,32                        | Is 05,12<br>24,08<br>30,32     |

44. For a list of Latin Fathers who practiced the allegorical exegesis of musical instruments in the Scriptures, see GIESEL, *Studien zur Symbolik...* cit. (n. 118), pp. 68-99.

45. The collections of text that are known to us as the Old Testament were originally written in Hebrew and Aramaic. These texts were not fully compiled and codified in Hebrew until after the destruction of the Temple of Jerusalem by the Romans in AD 70. However, a translation of these texts into Greek, called the Septuagint, was made prior to this time, around 250 BC, for the Jews of Alexandria. The Vulgate (from the Latin *vulgo*: common) is the name of the Latin translation of the Bible that was completed around AD 405 by Eusebius Hieronymus, known as St Jerome. This work became the official text used in Christendom in the Middle Ages.

| <i>Tof</i> in the Torah      | Τύμπανον ( <i>Tympanon</i> )<br>in the Septuagint | <i>Tympanum</i> in the Vulgate        |
|------------------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------------|
| I Par 13,08                  | I Par 13,08<br>I"ΕσδϞ 05,02                       | I Par 13,08                           |
|                              | Idt 3,07<br>16,02                                 | Idt 3,10<br>16,02                     |
| Ier 31,04                    | Ier 38,04                                         | Ier 31,04                             |
| Iob 21,12                    |                                                   | Iob 21,12                             |
| Ps 81,03<br>149,03<br>150,04 | Ps 81,03<br>149,03<br>150,04                      | Ps 67,26<br>80,03<br>149,03<br>150,04 |
|                              | I Mcc 09,39<br>II Mcc 06,19<br>06,28              | I Mcc 09,39                           |

TABLE 1. *References to the frame drum in the various versions of the Bible.*<sup>46</sup>

Particularly in the Psalms, the frame drum is mentioned in association with religious ritual. In Psalm 67:26 one finds a description of a religious pageant: “[...] singers ahead, musicians behind, in the middle come young female frame drum players.”<sup>47</sup> Psalm 80:3-4 reads: “Strike up the music, beat the *tympanum*, play the melodious *psalterium*, and the *cithara* [...] for our feast day.”<sup>48</sup> And at the end of the collection, Psalm 149:1-3 exhorts: “Sing a new song to Yahweh [...] play to him on *tympano* and *psalterio*,” and in Psalm 150:3-4, as we have seen above, among other instruments God is worshiped with: “[...] *tympano* [...] *cordis et organo*.”<sup>49</sup>

46. I have taken this chart from GIESEL, *Studien zur Symbolik...* cit. (n. 118), p. 160.

47. “[...] praevenierunt principes coniuncti psallentibus in medio iuvenularum tympanistriarum.”

48. “psumite psalmum et date tympanum psalterium iucundum cum cithara [...] die sollemnitatis nostrae.”

49. “Cantate Domino canticum novum [...] laudent nomen eius in choro in tympano et psalterio psallant ei.”

Diverse allegorical interpretations, particularly in the Psalms, were given to this instrument by the Church Fathers. Some of them were prompted by the instruments' connection with pagan rites. Along these lines, in his commentary on Psalm 150 associating the frame drum with women and fertility rituals, Origen (185-254) describes the *tympanum* as a symbol of desire.<sup>50</sup> This association similarly prompted St Augustine to use the *tympanum* as a symbol of the old religious order. In his commentary about the opening Psalm 81, "Adsumite carmen et date tympanum," he interprets this text as a request to the faithful to break with the old pagan tradition, symbolized by the frame drum, and to embrace the new order of the Christian Church in which the new followers of Christ worship with spiritual chants.<sup>51</sup>

Other interpretations were the result of the instrument's materials: a frame made of wood and a vibrating membrane made of animal skin.<sup>52</sup> For example, Eusebius of Caesarea (246-340) explains that the instrument refers to worldly things because it is made of the skin of dead animals, while St John Chrysostom (347-407) identifies it with the death of the flesh.<sup>53</sup> Following their example, St Augustine comments that "the *tympanum*, since it is made of hide, relates to the flesh."<sup>54</sup> Because the skin stretched over the drum's body conveyed an association with worldly things, sin and death, a further association with the torments of hell was suggested.<sup>55</sup>

The wood of the drum's frame also triggered the exegetical imagination of the Fathers. In their search for allegorical exegesis and a typological connection between events of the Old and New Testaments, the commentators gave a powerful interpretation to the nailing of the animal hide to the wood of the instrument's frame. In this common manner of keeping the instrument's membrane in position, the Church Fathers saw the flesh of Christ himself nailed to the wood of the cross. Good examples of this interpretation are found in St Augustine's commentary on Psalm 149: "In the *tympanum* [there is] the crucified flesh," and in Psalm 150 "[Christ] played the frame

50. PG 12.

51. Psalm 80:1-2 "Acquire a song and give the frame drum." See COSTA, "Sant'Agostino..." cit. (n. 117), p. 218.

52. See HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica...* cit. (n. 117), p. 29ff.

53. Eusebius PG 23, 710, Chrysostomus, PG 55, 494, 1862.

54. Tympanum, quod de corio fit, ad carnem pertinent." PL 37, 1035. The translation is mine.

55. See HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica...* cit. (n. 117), p. 30 f.

drum as he was crucified, extended on wood [of the Cross].”<sup>56</sup> Thus, despite its being banished from religious music practice, in the interpretation of some of the Church Fathers as from late Antiquity the *tympanum* became a messianic symbol representing the culmination of Christ’s life and the forgiveness of human sins, a powerful emblem that was perpetuated and supplemented by later medieval commentators and artists.<sup>57</sup>

Thus, literary and iconographic sources reveal that a round frame drum known as *tympanon/tympanum* was widely used by Greeks and Romans to perform music for rituals dedicated to Cybele and Dionysius. This use, inherited from other cultures of Antiquity, was forbidden by the early Christians who wished to abolish all traces of pagan worship in their new forms of liturgy. Despite its pagan connections, the instrument was also considered an important element of Hebrew religion and the theologians were forced to excuse its use in the ancient Biblical worship of God by constructing the *tympanum* as a symbol detached from its original cultic function. Through this process the instrument became associated with Christ himself, his figure being molded by the early Christians upon that of a fertility deity: Dionysius. From this point of view it may be concluded that, in the Middle Ages, the *tympanum* as a symbol of Christ on the cross continued to possess an implicit association with ideas of regeneration and rebirth, an association that would probably have felt familiar to the followers of the then extinct cults of Cybele and Dionysius.

56. “Tympanizabat id est crucifigebatur, in ligno extendebatur.” *ML* 36, 306.

57. See Mauricio MOLINA, *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Kassel 2010, pp. 122-126.





## L'Alceste de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'«òpera de la reforma»\*

Ernest Marcos Hierro

L'òpera *Alceste* de Christoph Willibald Gluck deu la seva existència a un decés il·lustre, escaigut a Innsbruck el dia 18 d'agost de 1765, en plena celebració de les noces del gran duc Leopold de la Toscana amb la infanta Maria Lluïsa d'Espanya. Aquell vespre, el pare del nuvi, Francesc Esteve de Lorena, consort en el tàlem i en el tron de l'emperadriu Maria Teresa, caigué fulminat per un atac de feridura quan sortia de veure una representació del ballet *Ifigenia in Aulida*, sobre la tragèdia homònima de Racine, amb música, precisament, de Gluck i coreografia de Gasparo Angiolini. El traspàs del sobirà abocà, com era costum, la cort imperial i el país a un llarg període de dol públic, durant el qual els teatres romangueren tancats i les representacions previstes foren ajornades o definitivament suprimides. Entre els espectacles *in fieri* que no van veure la llum hi havia una *acció teatral* també de Gluck, amb llibret de Pietro Metastasio, una faula mitològica intitolada *La corona*, en la qual havien de cantar com a solistes ni més ni menys que quatre arxiduquesses, filles de Francesc Esteve i Maria Teresa. Les princeses, famoses arreu d'Europa, com els seus germans i futurs emperadors Josep i Leopold, pel seu talent musical, ja havien provocat admiració mesos abans amb una altra obra del mateix equip artístic, *Il Parnaso confuso*. La supressió de l'estrena de la nova peça, fixada per a la festa onomàstica del monarca, el dia 4 d'octubre següent, suposà un aturador momentani per a l'embranchida creativa de Gluck, que ja havia assolit aleshores el zenit de la seva carrera cortesana.

La pausa forçada, tanmateix, no estroncà l'art de Gluck, ans li donà un

\* Aquest treball s'ha dut a terme dins el marc del projecte FFI2009-10286 «Usos y construcción de la tragedia griega y de lo trágico», dirigit pel doctor Carles Miralles. A ell i als altres companys del grup, els agraeixo les observacions que m'han fet sobre el tema. També vull agrair als organitzadors del seminari «La música en el món antic i el món antic en la música», especialment a la doctora Montserrat Jufresa i al doctor Jaume Almirall, la seva invitació a participar en les sessions com a ponent i en la publicació.

nou impuls. Dos anys i mig després, el compositor bavarès retornà al Burgtheater vienès de la mà del seu col·laborador més congenial, el dramaturg italià Ranieri de Calzabigi, per portar a escena una *tragedia per musica* que oferís un conhort adequat a l'emperadriu i a la cort endolades. En l'escenari del que havia estat el seu major triomf, l'*Orfeo ed Euridice* de 1762, Gluck i Calzabigi estrenaren el 26 de desembre de 1767, festivitat de Sant Esteve, el segon patró del consort difunt, l'*Alceste*, presentada com un monument a l'amor conjugal i la consagració definitiva del moviment de renovació musical i artística que coneixem amb el nom d'«òpera de la reforma».<sup>1</sup>

No foren pas joves insolents els qui portaren a terme aquesta revolució de formes i continguts teatrals, sinó artistes d'àmplia experiència i d'edat més aviat provecta, protegits i promoguts pel canceller imperial Wenzel Anton de Kaunitz (1711-1794), l'herald de les llums de la Il·lustració a Viena. Amb la recomanació de Kaunitz fou nomenat, l'any 1754, «director general dels espectacles» de la cort el diplomàtic genovès Giacomo Durazzo (1717-1794), un notori afrancesat amb un projecte innovador. Les convencions cortesanes obligaven, certament, l'intendent a encomanar i muntar òperes de la mena dita «seriosa», ambientades en l'antiguitat o en temps mitològics i cantades en italià per les figures més rellevants de l'escena lírica internacional. Amb la seva retòrica pomposa i àulica, aquestes obres eren, sens dubte, les més adequades per a adornar les celebracions de la família imperial. No obstant això, en l'endemig dels solemnes rituals, Durazzo trobava també l'ocasió d'introduir comèdies i ballets d'assumpte i inspiració francesa que desvetllaren l'interès del públic de Viena per les novetats de París i molt especialment per la denominada *opéra comique*, un gènere que combinava cant i teatre parlat amb trames d'ambientació costumista o fantasiosa. El comte disposava de col·laboradors insignes, com el coreògraf ja esmentat Gasparo Angiolini (1731-1803), l'arquitecte i decorador Giovanni Maria Quaglio (1700-1765) i, sobretot, el compositor Christoph Willibald Gluck, nascut a Erasbach de Baviera el 1714.

Instal·lat a Viena el 1755 després d'haver cobrat una fama discreta a Itàlia i a Anglaterra com a autor d'«òperes serioses», Gluck conreà la musa italiana a la capital imperial amb obres com *L'innocenza giustificata* (1755) i *Il re pastore* (1756), amb sengles llibrets de Pietro Metastasio, «il poeta cesareo»; però

1. Vegeu, sobre l'*Alceste*, en general, els articles publicats a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*. Els textos de les versions italiana i francesa estan publicats amb comentari musical de M. Noiray (*Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 31-79).

excel·lí especialment amb les seves versions dels llibrets còmics francesos *La fausse esclave* (1758), *L'île de Merlin où le monde renversé* (1758), *Cythère assiégée* (1759), *L'ivrogne corrigé ou le mariage du diable* (1760) i *Le cadí dupé* (1761). El tombant definitiu cap a noves formes expressives li arribà, tanmateix, a través d'un altre gènere parisenc, l'anomenat *ballet d'action* o ballet pantomima, que utilitzava, a la manera antiga, la música i la dansa per a narrar una història. El 17 d'octubre de 1761 pujà a l'escenari del Burgtheater de Viena el ballet *Dom Juan ou le festin de pierre*, una adaptació de l'obra homònima de Molière que reunia, per primer cop, Gluck, Angiolini i Quaglio amb Calzabigi, que fou l'autor del llibret. Exactament un any després, el 5 d'octubre de 1762, compositor, llibretista, coreògraf i escenògraf presentaven conjuntament una *azione teatrale*, que causà una gran sensació entre el públic, *l'Orfeo ed Euridice*. Amb el pas del temps, la bellesa serena i elegant de la partitura ha convertit aquesta obra en l'epítom del classicisme del segle XVIII i en el cim de la carrera musical de Gluck. Els seus primers espectadors, per contra, hi van percebre la novetat radical que suposava i el seu caràcter de producte d'un equip cohesionat d'artistes.<sup>2</sup>

L'*Orfeo* vienès de 1762 trencava, efectivament, les tradicions vigents de representació, tant teatrals com musicals, dels arguments mitològics, definides fins aleshores per les convencions de l'«òpera seriosa», i inventava una nova fórmula artística que podríem denominar el «melodrama sentimental». En el seu llibret, Calzabigi despulla la seva font principal, el relat del llibre IV de les *Geòrgiques* de Virgili, de tots els elements i personatges accessoris i aplica rigorosament a l'esquelet resultant les lleis dramàtiques dites «aristotèliques». D'aquesta manera, l'acció es concentra en un únic motiu, l'empresa de recuperació de l'esposa difunta, en un únic moment temporal, gairebé coincident amb la duració real de l'òpera, i en dos espais connectats per un camí: el món superior dels pastors i de les nimfes i el regne inferior de la mort, on es poden distingir, al seu torn, dos àmbits distints, l'Hades de les ombres infelices i els Camps Elisis dels benaurats. En aquest escenari canviant deambulen els tres únics protagonistes —l'omnipresent Orfeu, l'exànime Eurídice i el juganer Amore— acompanyats quasi tota l'estona per un cor i un cos de ballet d'homes i dones, que interpreten, segons escau, el paper de vius o de morts. Una economia extrema de personatges i situacions substitueix la con-

2. Vegeu, sobre l'*Orfeo*, en general, els articles publicats a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*. Els textos de les versions italiana i francesa estan publicats amb comentari musical de R. Legrand (*Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 12-45).

sueta prolixitat dels llibrets de Metastasio, que requerien per convenció una companyia ben servida de figures estel·lars i un temps llarg de representació.

D'acord amb aquesta simplicitat i mobilitat orgànica de l'acció dramàtica, Gluck compongué una partitura que renunciava a la divisió tradicional en l'òpera seriosa italiana entre recitatius i àries, és a dir, entre les parts eixutes, d'una banda, en què els personatges interactuen per mitjà del «cant recitat» acompanyat pel clavicèmbal i, de l'altra, les grans peces d'exhibició patètica i canora, concebudes com a instants d'expansió sentimental gairebé solipsista. A l'*Orfeo* vienès, per contra, no hi ha a penes rastre d'aquesta distinció formal entre àries i recitatius, perquè les primeres no tenen l'estructura tripartida habitual en el seu temps i els segons són orquestrals i s'integren, per tant, sense cap cesura en el contínuum musical. Fins aleshores, el freqüentador del gènere italià entenia l'òpera com una successió de moments culminants de gaudi estètic enllaçats convencionalment mitjançant un fil dramàtic quasi prescindible, sotmès a tota mena de manipulacions. A l'espectador de l'*Orfeo* de Gluck i Calzabigi, en canvi, l'arrossega des del començament el torrent ininterromput de la música i el vers, que no el deixen reposar ni un instant. No hi ha ocasió d'aturar-se per admirar conscientment l'art del versificador, del compositor o de l'interpret. No hi ha tampoc espai per a la reflexió, sinó una exigència de rendició a l'encant poderós d'una obra que vol fetillar el seu públic com Orfeu el ca Cèrber. Més enllà de la introducció d'una nova forma artística, l'equip del comte Durazzo aspirava també a conformar una nova sensibilitat en el públic, seduït per una tipologia humana absent fins aleshores dels escenaris.<sup>3</sup>

Com és ben sabut, abans de Calzabigi i Gluck existia ja una llarga tradició operística entorn de les figures d'Orfeu i Eurídice. Després del precedent llunyà, però absolutament decisiu per a la configuració de la versió moderna de la llegenda i la fixació del caràcter dels personatges, que ens ofereix *La favola d'Orfeo* d'Angelo Poliziano, de 1480, el cantor de Tràcia i la seva muller havien estat els protagonistes de les dues obres que inauguraren el gènere operístic, l'*Euridice* de Florència, de 1600, amb llibret d'Ottavio Rinuccini i les partitures alternatives de Jacopo Peri i Giulio Caccini, i *La favola di Orfeo* de Màntua, de 1607, amb text d'Alessandro Striggio i música de Claudio Monteverdi. En totes aquestes obres, els seus autors havien ressaltat l'ofici poètic d'Orfeu i l'omnipotència sobre els sentiments d'homes i déus que el seu do li concedia. Per als autors de les primers òperes sobre el tema, la contesa amb els

3. Vegeu l'article de Kintzler, p. 70-72, que comenta un testimoni de Julie de Lespinasse (1732-1776) sobre els efectes benèfics de la música de l'*Orfeo*.

déus infernals era el moment culminant de la peça: l'enfrontament de l'artista, llur transsumpte escènic, amb un públic hostil, que restava vençut per l'art multiforme del compositor, poeta, cantant i instrumentista. En aquestes escenes a l'Hades hi són presents Cèrber, Caront, Prosèrpina i Plutó, que reaccionen positivament davant la màgia emanada del visitant segons els trets tradicionals de llurs caràcters. Així, amansida la seva ferotgia habitual, el gos de tres caps i el barquer s'adormen i deixen passar sa i estalvi Orfeu fins a la cort dels inferns. Prosèrpina, per la seva banda, moguda per la seva dolça natura femenina, s'apiada de l'infortunat i exhorta l'espòs a acomplir el seu desig. El monarca subterrani, finalment, persuadit pels cants i també pel suport de la deessa, retorna Eurídice a l'heroi.<sup>4</sup> Ben significativament, Rinuccini ignora en la seva obra l'episodi infeliç de la nova pèrdua de la noia i clou la peripècia amb una joiosa celebració pastoral de l'èxit d'Orfeu. L'ocasió de la seva *Euridice* eren les noces de Maria de Mèdici amb Enric IV de França i no esqueia en absolut a aquesta festa el lament per una núvia morta.<sup>5</sup> Seguint estretament Poliziano, per contra, Striggio i Monteverdi inclouen el gir fatal i la segona mort d'Eurídice, però, a diferència del seu predecessor toscà, premien Orfeu amb l'ascens a l'Olimp en els braços d'Apol·lo.<sup>6</sup> La faula acaba, per tant, amb la divinització de l'artista, infeliç en la seva vida privada, però admirat i venerat per immortals i mortals. Aquesta era la interpretació canònica del mite òrfic durant el Renaixement i el Barroc, una lectura convencional de la llegenda antiga que l'*Orfeo* vienès de 1762 trastocà completament. El canvi més evident afecta la mateixa definició del personatge protagonista, que veu reduït el seu estatus professional d'artista per esdevenir un individu particular, un pobre vidu enamorat sense cap poder especial que el distingeixi.

En efecte, a diferència dels precedents anteriors, l'Orfeu de Gluck i Calzabigi no es mostra com un intèrpret professional ni tan sols en el moment en què aconsegueix amansir les fúries i el ca Cèrber i entrar en el recinte de l'Hades. El text italià diu ben clarament que són els seus laments, el seu *affetto flebile*, i no pas el so de la seva lira allò que ablaneix els guardians de l'altre món.<sup>7</sup> No els commou, per tant, una execució artística inspirada, sinó la ma-

4. Vegeu l'escena v de l'acte únic de l'*Euridice* de Rinuccini i els actes III i IV de *La Favola di Orfeo* de Striggio.

5. Vegeu l'escena v de l'acte únic de l'*Euridice* de Rinuccini.

6. Vegeu l'acte v de *La favola di Orfeo* de Striggio.

7. Vegeu l'escena I de l'acte II a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 23-29. El text francès, en canvi, de la versió parisenca de 1774 substitueix «l'affetto flebile» pels «accords ravissants», els «sons doux et touchants» i els «tendres accents» de la lira i acaba afirmant que és la

nifestació sincera del seu dol d'espòs abandonat. No tenim, d'altra banda, ocasió de conèixer els èxits canors d'Orfeu previs a la mort d'Eurídice, perquè l'obra comença amb el plany per la muller morta, quan l'heroi desconso-  
lat ja no té motius per celebrar la seva primera joia i demostrar així les seves habilitats.<sup>8</sup> Tampoc no hi ha programada cap actuació d'Orfeu per cloure la peça. Els seus plors i les seves alegries no són *performances* artístiques dins de l'obra, com ho són, per exemple, a Monteverdi,<sup>9</sup> ans accions perfectament integrades en l'argument de l'òpera, actes sincers i naturals, en absolut afectats o adreçats a un públic present en l'escena. Provoquen, com apuntàvem més amunt, la identificació sentimental de l'espectador amb el dolor de la pèrdua, l'ansietat de l'espera i el goig del retrobament i no pas l'admiració per l'eficàcia del do artístic. Insisteixen, per fi, a caracteritzar l'heroi antic com un individu contemporani nostre, perquè comparteix amb nosaltres una afectuositat conjugal, per dir-ho amb un terme italianitzant, que l'obra proclama vigent per a tots els ambients i totes les èpoques. Sota aquesta premissa, no era possible permetre la derrota d'Orfeu. Més enllà de l'oportunitat cortesana que determinava el desenllaç de l'obra de Rinuccini, l'amor ha de triomfar a l'*Orfeo* de Gluck i Calzabigi, perquè ho imposa la naturalesa mateixa del món, forçat a servir l'imperi de la bellesa.<sup>10</sup> El vincle entre els esposos sobreviu a la segona mort i la *dea ex machina* retorna Eurídice a Orfeu, vidu reincident i ara culpable, en una escena de conclusió que remet implícitament als precedents antics de les tragèdies amb final feliç.<sup>11</sup> No és, doncs, gens estrany que després de resoldre la faula òrfica amb una estratègia euripidiana, l'equip artístic del Burgtheater de Viena concebés per a consolar l'emperadriu una versió de l'*Alcestis* del tràgic atenès, bessona de l'*Orfeo* pel que fa a la seva contemporània sentimentalitat.

---

«douceur de son art enchanteur» allò que obre a l'heroi «les portes de l'Enfer». En aquest punt, com també en d'altres, el llibretista francès Pierre-Louis Moline se cenyeix als tòpics tradicionals sobre Orfeu i s'aparta de les innovacions de Calzabigi.

8. Vegeu l'escena I de l'acte I de les dues versions a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 15-19.

9. Vegeu, com a exemples, les àries «Rosa del cel» de l'acte I i «Possente spirito» de l'acte III de *La Favola di Orfeo* de Striggio.

10. Vegeu el cor de conclusió de l'òpera (acte III, escena III) a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 43-44: «Trionfi Amore, / e il mondo intiero / serva all'impero / della beltà» (text de Calzabigi); «L'Amour triomphe, et tout ce qui respire / Ser l'empire/ De la beauté» (text de Moline).

11. Vegeu les escenes II i III de l'acte III de les dues versions de l'òpera a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 41-44.

Són poques les persones que avui dia han tingut ocasió d'assistir a una representació de l'*Alceste* de 1767. A diferència de la versió vienesa de la història d'Orfeu i Eurídice, que encara apareix força sovint en els escenaris internacionals, alternant-se amb la de París de 1774<sup>12</sup> i, fins i tot, amb la revisada per Hécator Berlioz el 1859 per a Paulina Viardot,<sup>13</sup> la versió parisenca de la tragèdia amb final feliç d'Admet i Alcestis ha eclipsat completament la primera. Hi ha raons tant musicals com literàries que ho justifiquen i que han estat estudiades i exposades amb cura pels experts. Aquí voldríem destacar, en primer lloc, el fet que l'estructura dramàtica confegida per Calzabigi perjudicava en alguns punts el desenvolupament de l'acció.<sup>14</sup> La col·locació, per exemple, de l'escena d'enfrontament entre la reina de Feres i les divinitats infernals en el començament del segon acte distorsiona la continuïtat de la peça, perquè comporta, indefectiblement, un ajornament de l'execució de la sentència, a penes justificat per una petició incomprendible de l'heroïna.<sup>15</sup> D'altra banda, quant a la seva escriptura, els parlaments d'Alcestis en aquest moment mateix presenten una retòrica alhora apassionada i poruga, molt inconvenient per a la construcció del personatge digne i contingut que els seus autors projectaven. També apropa la primera versió a la tradició de l'«òpera seriosa» la presència de tres personatges secundaris de l'entorn de la cort, Ismene, Aspàsia i Eumel, que amb les seves intervencions alenteixen l'acció i distreuen l'espectador.

Per contra, l'absència clamorosa d'Hèracles en el desenllaç i la seva substitució per Apol·lo com a *deus ex machina* era un element innovador, que assimilava la figura d'Alcestis a la de l'Eurídice de Calzabigi, retornades ambdues a la vida únicament per la misericòrdia dels déus del món superior.<sup>16</sup> En aquest nou triomf de l'amor vienès imperava, doncs, el sentimentalisme sincer i contingut que els autors proposaven al públic com a mirall d'identificació i model de conducta, recompensada a la fi de manera divinament inevitable. Amb aquesta intenció, Gluck i Calzabigi decidiren, fins i tot, que el paper protagonista no fos interpretat en l'estrena per una de les grans dives del repertori italià, sinó per una cantant, Antonia Bernasconi (c. 1741 - c. 1803), menys dotada

12. Vegeu el comentari de Legrand a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 10-11.

13. Vegeu l'article exhaustiu de Fauquet, p. 46-65.

14. Vegeu els articles de Noiray I i Noiray II, especialment, p. 10-11 i 17-18.

15. Vegeu l'escena II de l'acte II del text de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 49.

16. Vegeu l'escena V i última de l'acte III del text de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 70-71.



musicalment per al virtuosisme, però amb una àmplia experiència en el «gènere còmic» i, per tant, més habituada a un tipus d'actuació realista.<sup>17</sup> Al seu costat, assumia el rol d'Admet el famós soprano castrat Vito Giuseppe Millico (1739-1802), que esdevingué el cantant gluckià per excel·lència amb aquesta creació i amb les seves interpretacions posteriors d'Orfeu a Parma el 1769 i de Paris a l'estrena vienesa de *Paride ed Elena* (1769). Segons afirmen els contemporanis, la bellesa i claredat del timbre de Millico i la simplicitat del seu cant s'adeien perfectament amb les exigències de l'estil de Gluck. Gràcies a aquestes figures i al treball de l'equip artístic habitual del Burgtheater de Viena, l'*Alceste* va obtenir un gran èxit en la seva estrena. A penes un any i mig després fou, d'altra banda, objecte d'un honor molt infreqüent en aquells dies com era la publicació oficial de la seva partitura. En un temps en què totes les obres eren adaptades i manipulades sense escrúpols pels empresaris de tots els teatres d'Europa, aquesta iniciativa palesa la voluntat per part del compositor i el llibretista de fixar definitivament el text escrit i musical de l'òpera, oferta ella mateixa com un model d'estil a imitar.<sup>18</sup> Així, la famosa carta dedicatòria que l'encapçala, escrita per Calzabigi, però signada per Gluck, i adreçada a l'aleshores gran duc Leopold de la Toscana (1747-1792) i futur emperador, s'erigeix en el manifest d'aquesta nova forma artística, l'«òpera de la reforma», que ara considerem, com hem dit, inaugurada de manera retrospectiva per l'*Orfeo*.<sup>19</sup>

En aquest text justament cèlebre, Calzabigi, a banda de confegir el seu propi elogi, posa els fonaments d'una nova estètica que es presenta com a reacció conscient als excessos que han convertit l'òpera italiana, «l'espectacle més bell i més esplèndid en el més ridícul i enutjós». «M'he esforçat per limitar la música a la seva funció veritable, que és servir la poesia amb expressió, tot seguint les etapes diverses de la intriga, sense interrompre per aquesta causa l'acció ni ofegar-la amb una gran quantitat d'ornaments superflus.» Això comporta, naturalment, en primer lloc, com ja hem esmentat més amunt, l'atenuació de la diferència entre recitatius i àries, però també un tractament més moderat de les variacions en les segones parts de les intervencions solistes, una reducció dràstica dels moments d'exhibició de les agilitats virtuosístiques dels cantants i, per fi, l'atribució d'un paper fonamental a la partitura orquestral i, molt especialment, durant l'obertura. Ella és la «informadora de la naturalesa de l'acció» i la «formadora del seu argument», un tret innovador que prefigura, d'alguna

17. Vegeu Noiray I, p. 8-9, i l'article de Boujou, p. 92-93.

18. Vegeu Noiray I, p. 9.

19. Vegeu la traducció francesa de l'original italià a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 26.



manera, les reflexions de Richard Wagner sobre la funció de l'orquestra en l'«obra d'art total». Com no podia ser d'altra manera en plena Il·lustració, les guies de la reforma són el «bon sentit» i la «raó» i el seu objecte final és servir a «la simplicitat, la veritat i la naturalitat, [...] els grans principis de la bellesa per a totes les manifestacions artístiques». Amb aquestes intencions, ha emprès el llibretista la reescriptura de l'antiga faula «inventant una nova estructura dramàtica, substituint les descripcions florides, els models artificials i la moralitat freda i sentenciosa per un llenguatge que ve del cor, fortes passions, situacions interessants i un espectacle d'una varietat il·limitada».

A desgrat d'aquestes paraules orgulloses, però, en el moment de la publicació de la partitura, els camps del reformisme ja començaven a veure en perill la seva posició en el món operístic vienès. De fet, el manifest era més aviat una estratègia de defensa que no pas una confirmació de triomf. El mateix any 1769 *Alceste* s'estrenava a Milà en una versió tan estafeta i adaptada al gust del públic local que Calzabigi, indignat, escrivia que «Itàlia encara no era madura per a la tragèdia». Els seguidors de l'«òpera seriosa» aprofitaren, tanmateix, l'ocasió per a acarnissar-se amb l'obra i, en ocasió de l'estrena a Viena de la tercera òpera del tàndem reformador, *Paride ed Elena*, el novembre de 1770, una nova carta al gran duc de la Toscana escrita per Calzabigi i signada per Gluck va haver d'insistir en la defensa dels principis estètics de bellesa i simplicitat que els animaven, tot presentant amb amargura l'oposició estòlida amb què topaven.

La dècada dels setanta suposà per a Gluck la independència de la tutela de Calzabigi juntament amb l'obertura d'un nou horitzó artístic, l'escena parisenca, a la qual arribà de la mà de Maria Antonieta d'Àustria, filla dels emperadors Francesc Esteve i Maria Teresa i esposa del futur rei Lluís XVI de França. Sota la protecció de l'aleshores delfina, Gluck signà un contracte amb l'Acadèmia Reial de Música de París que l'obligava a compondre sis noves òperes. La primera, estrenada l'abril de 1774, fou una adaptació musical de la tragèdia de Jean Racine *Iphigénie en Aulide*, basada al seu torn en l'obra homònima d'Eurípides. Mesos després del gran èxit d'aquesta primera entrega, atribuïble també al treball excel·lent del llibretista, el cavaller François-Louis Gand Le Bland Du Roullet (1716-1786), Gluck va oferir una nova versió de l'*Orfeo* italià, amb traducció francesa del llibret per Pierre-Louis Moline (1740-1820) i una curosa adaptació del text i de la música al gust parisenc.<sup>20</sup> L'èxit que acompanyà aquesta empresa fou la raó determinant per a la decisió

20. Sobre la gènesi de la versió parisenca d'*Orfeo*, vegeu Legrand a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 11.

d'abordar com a tercera producció del contracte l'adaptació francesa de l'*Alceste*. En aquest cas, el col·laborador de Gluck fou novament Le Bland Du Roulet, que no sols traduí al francès els versos de l'original italià de Calzabigi, sinó que també contribuí decisivament amb els seus consells i, fins i tot, amb la seva intromissió durant un període d'absència del compositor, a configurar l'*Alceste* que nosaltres coneixem.<sup>21</sup>

Després d'un complicat procés de gestació que coincidí amb una estada temporal de Gluck durant l'hivern de 1775-1776 a Viena, l'obra es presentà a l'Acadèmia Reial el 23 d'abril de 1776 amb auguris immillorables. Certament, la seva protagonista femenina, Rosalie Levasseur, no era una cantant de gran mèrit, ans l'amant de l'ambaixador d'Àustria a París, però l'estrella masculina era el llegendari tenor Joseph Legros, que ja havia estrenat prèviament l'Aquil·les de la *Iphigénie en Aulide* i el nou *Orphée*. Maria Antonieta, esdevinguda en l'interim reina de França, hi fou present per a palesar el suport reial al seu antic mestre de música. L'èxit, tanmateix, no acompanyà de bell antuvi la nova *Alceste*. El públic parisenc, acostumat a gaudir de l'òpera aventurera del mateix títol de Jean-Baptiste Lully i Philippe Quinault, rebutjà la fúnebre seriositat de la versió gluckiana del mite, tot considerant, entre altres coses, una falta de respecte l'absència en el final del personatge d'Hèracles.<sup>22</sup> Aprofitant que Gluck havia hagut de tornar urgentment a Viena per la defunció sobtada d'una seva neboda, Du Roulet juntament amb el compositor François-Joseph Gossec (1734-1829) van realitzar els canvis necessaris en el tercer acte per fer aparèixer el fill d'Alcmena com a col·laborador en la salvació de la reina de Feres.<sup>23</sup> L'heroi compareix els minuts necessaris per cantar una ària anunciant el seu propòsit de desafiar la mort i per lluitar breument amb les divinitats infernals abans d'assolir la victòria. La intervenció d'Apol·lo com a últim llibertador no ha estat, tanmateix, suprimida. És el déu de Delfos qui sanciona el retorn definitiu de la morta als braços d'Admet, segons ell mateix diu, per tal que els esposos serveixin de models als «mortals encadenats a les lleis d'Himeneu».

Aquest és, veritablement, l'objectiu de l'*Alceste* gluckiana: la celebració de les virtuts espirituals intrínseques al matrimoni. A aquest se supedita tota

21. Vegeu, sobre tot aquest procés, els articles de Noiray I i Noiray II, p. 10-11 i 24-25, més l'intercanvi epistolar entre Gluck i Du Roulet publicat (*Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 12-13).

22. Sobre l'òpera de Lully i Quinault, vegeu Brèque, p. 15-17.

23. Vegeu les escenes v a ix de l'acte III de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74-79.

l'estructura de l'obra i la caracterització dels personatges, que s'allunya de l'estranyesa de l'original d'Eurípides, incompreensible, en bona part, tant per als contemporanis de Gluck com per als espectadors actuals, i adopta un esquema en què tota l'atenció es concentra en el personatge d'Alcestis, erigida en el *pendant* femení de l'Orfeu de Calzabigi. Contribueixen a accentuar aquest aspecte els canvis de la versió francesa, que consisteixen, sobretot, tal com ja ha estat apuntat més amunt, en la ubicació en el tercer acte de l'escena d'enfrontament entre la reina i les divinitats infernals que en la versió italiana tenia lloc en la segona escena del segon acte.

Des dels primers compassos de l'obertura, l'òpera de Gluck situa Feres sota l'ombra ominosa de la mort. A diferència d'allò que s'esdevé a la tragèdia d'Eurípides, el rei Admet és greument malalt i tots els habitants, encapçalats per l'afligida sobirana, temen la seva mort imminent. El cor de ciutadans clama per una intervenció misericordiosa dels déus i, com el seu representant, el gran sacerdot tracta d'adreçar-los pregàries eficaces. Per primera vegada, Alcestis compareix, acompanyada dels seus petits fills, per compartir el seu dolor particular d'esposa i mare de futurs orfes amb l'angoixa dels súbdits.<sup>24</sup> En l'escena tercera, a continuació, el gran sacerdot invoca Apol·lo en el seu temple amb súpliques urgents, puntejades, segons l'encertada definició d'Héctor Berlioz, per «l'agitació tràgica» de la música.<sup>25</sup> L'aparició subsegüent d'Alcestis a la nau desencadena un prodigi.<sup>26</sup> El marbre de l'estàtua del déu s'il·lumina i el trespeus sagrat s'agita. La veu de l'oracle anuncia clarament davant de tothom la seva sentència: «el rei ha de morir avui / si en el seu lloc no es lliura una altra persona al traspàs». L'òpera posa en escena el moment que la tragèdia euripidiana presenta com a previ a l'acció i així permet, per tant, a l'espectador ser testimoni de la decisió d'Alcestis de prendre damunt seu la responsabilitat de salvar l'espòs. La versió italiana de Calzabigi presenta encara alguns trets melodramàtics que, a desgrat de les intencions dels seus creadors, connecten l'escena amb la tradició melodramàtica de l'«òpera seriosa».<sup>27</sup> La versió de París, en canvi, està ja depurada de qualsevol excés. No hi ha lloc, pràcticament, per al dubte i

24. Basem el nostre comentari en la versió francesa de 1776. Vegeu l'escena II de l'acte I amb l'ària d'Alcestis «Grands dieux! du destin qui m'accable» a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 34-36.

25. *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 36-38.

26. Vegeu l'escena IV de l'acte I a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 38-43.

27. Vegeu les escenes V i VI de l'acte I de la versió italiana a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 44-47.

Alcestis accepta el seu destí amb una dignitat alhora commovedora i majestàtica.<sup>28</sup>

El conflicte intern de la reina es resol, efectivament, a penes en dos versos. És inútil —diu— esperar de l'«amistat i del reconeixement», és a dir, dels amics i dels súbdits, un gest com el que demanen els déus. Només l'amor incondicional d'ella mateixa pot garantir la supervivència d'Admet: «Espòs estimat! Viuràs, em deuràs la vida. / La vida que et prenia la parca implacable / et serà retornada per l'amor». El recitatiu acompanyat que ha il·lustrat el breu debat de la dama dóna pas a una ària famosa, que concentra en la seva primera nota, «un fa sostingut menor, clamat en l'agut de la veu», l'afirmació del lliure albir davant de la mort:<sup>29</sup> «No, no és pas un sacrifici!».<sup>30</sup> Per a l'Alcestis francesa, morir significarà, certament, perdre l'oportunitat de «regnar en l'ànima» de l'espòs, renunciar «al plaer d'estimar-lo i al goig de veure'l». També la privarà —reconeix— de contemplar els seus fills estimats, als qui dedica el record d'uns quants versos, que els declaren, a més, «imatges» fidels del seu pare. Sobreviure Admet, però, no és cap alternativa, perquè sense ell la vida no seria suportable. L'ària acaba i la reina s'adreça directament a les «deïtats terribles que tenen en les seves mans els fràgils destins dels humans» i accepta amb determinació el seu desafiament: «Talleu el fil dels meus anys. / En lloc de l'espòs m'ofereixo al traspàs». El primer acte de la versió francesa es clou, a continuació, amb el fragment més cèlebre de l'òpera, l'ària «Divinités du Styx».<sup>31</sup> Respecte de la versió italiana, han desaparegut, tal com esmentàvem més amunt, dues escenes de conclusió que portaven de nou a escena els personatges secundaris que l'havien abandonat pocs instants abans per permetre a la reina prendre la seva determinació en la intimitat.<sup>32</sup> A París, en canvi, l'assumpció definitiva del seu destí per Alcestis ateny en la nova estructura de l'acte un cim d'una emoció dramàtica infreqüent. Després d'haver afirmat en l'ària prèvia que prendre el lloc del seu espòs no era pas un sacrifici, ara l'heroïna anuncia en la seva exaltació que no invocarà la pietat cruel de les divinitats infernals, perquè morir per aquells

28. Vegeu les escenes v, vi i vii de l'acte I de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 44-47.

29. Vegeu *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 45.

30. Vegeu, en l'escena v de l'acte I, l'ària «Non, ce n'est point un sacrifice» a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 46.

31. *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 47.

32. Vegeu les escenes vi i vii de l'acte I de la versió italiana a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 47-48.

qui hom estima és «un dolç esforç, una virtut tan natural» que seria impossible defugir l'acompliment d'aquest deure. L'Alcestis de Gluck es lliura, doncs, a la mort, en plena possessió de les seves facultats mentals i alhora embriagada per un místic amor conjugal. Enlloc apareixen els dubtes, les lamentacions i els retrets que caracteritzen, per contra, la infeliç Alcestis d'Eurípides.

Tampoc no té res a veure l'Admet gluckià amb el rei covard i ben poc digne del personatge euripidià, un dels personatges més incòmodes i incomprendibles de la tragèdia àtica per a tota la tradició posterior.<sup>33</sup> El rei de Feres ignora en l'òpera el vot de sacrifici de la seva esposa i no pot comprendre, per tant, ni acceptar la cara —diguem-ne— de circumstàncies amb què Alcestis l'acull després de la seva curació miraculosa.<sup>34</sup> Admet sap que algú ha assumit el seu destí funest i ho lamenta públicament, perquè no hauria mai consentit —proclama— que donés la seva vida per ell ni el més inferior dels seus súbdits. No obstant això, beneeix el seu benefactor anònim, tot preferint de creure que es tracta d'un generós amic. Per aquesta raó, atribueix la tristesa d'Alcestis a alguna causa secreta que la trastorna i cobreix l'esposa, com l'Eurídice de Calzabigi al seu Orfeu, amb retrets infundats. Quan, finalment, l'obliga a confessar la veritat i sent la frase fatal, «quina altra persona sinó Alcestis / havia de morir per tu?», Admet, torturat pels sentiments de culpabilitat, esclata en un atac de furor incontrolat en el qual les invectives contra la cruel i desconsiderada esposa es barregen amb les amenaces de suïcidi.<sup>35</sup> L'acte segon de la versió francesa acaba amb el primer i pràcticament únic moment de feblesa de l'heroïna, commoguda per la reacció del seu espòs i els laments del poble de Feres. «L'esforç i el turment extrem li esquinquen i li arranquen el cor», però res no impedirà que acudeixi en el tercer acte a la cita que té a les portes de l'infern.<sup>36</sup>

Tal com ja ha estat dit, l'última part de l'obra fou refeta gairebé totalment per a l'estrena parisenc.<sup>37</sup> Al seu començament, Du Roullet i Gossec hi afegiren l'escena en què Hèracles arriba inesperadament a la cort de Feres i, un cop informat sobre l'infortuni que s'abat sobre els seus monarques, deci-

33. Vegeu, per exemple, l'article de Brèque, p. 14-19.

34. Vegeu, sencera, l'escena III de l'acte II de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 53-62.

35. Vegeu *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 58-62.

36. Vegeu l'escena IV de l'acte II a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 66.

37. Vegeu l'acte III de la versió italiana de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 67-71.

deix d'intervenir arrabassant Alceste del poder de la mort.<sup>38</sup> A continuació, enllacem amb l'escena infernal que en la versió vienesa apareixia a l'inici del segon acte.<sup>39</sup> Alceste es troba en un «site affreux», descrit per ella mateixa en el recitatiu acompanyat com un lloc de desolació, amb arbres secs i roques amenaçadores, una terra despullada i lúgubre, habitada pels ocells de la nit i temibles espectres. Allà s'alça l'altar de la mort i davant seu la reina repeteix, coratjosa, el clam amb què tancava el primer acte. No vol que les «divinitats implacables» interpretin els seus plors, el seu terror, com un signe de debilitat. Només els demana que accelerin el seu traspàs.

La irrupció d'Admet marca el començament d'una nova escena, la quarta del tercer acte, que s'erigeix en l'apoteosi de l'amor conjugal.<sup>40</sup> Apaivagada la còlera del primer instant, el rei ha comprès la grandesa del gest de l'esposa i corre a evitar que ocupi el seu lloc. Li demana per pietat que es retracti del seu vot i li descriu en una ària commovedora —«Alceste! Alceste, au nom des dieux!»— com serà la seva vida si envidua. Errarà pel palau buscant les petjades dels seus passos, abraçarà uns infants que el cobriran de retrets i es lamentarà amb plors que ella ja no podrà sentir. Incapaç, però, de trencar la determinació d'Alceste, Admet s'adreça aleshores als déus del món inferior i els demana que facin valer els seus drets contra Apol·lo i les divinitats celestials. Ell era el primer destinat a morir i reclama que així s'acompleixi. A desgrat que la majoria de directors d'escena moderns vulguin ignorar-lo, l'Admet de Gluck mostra un amor i una dignitat perfectament equiparables amb els de la seva esposa.<sup>41</sup> Després d'aquesta escena de sacrifici mutu, el final de l'òpera arriba força precipitadament.<sup>42</sup> Una divinitat infernal, que podem, segons el text, identificar amb Caront, apareix al llindar de l'inframón i dóna a Alceste l'última oportunitat per escollir el seu destí. La reina renova el seu vot amb determinació i es disposa a entrar a l'Hades. Admet, per la seva banda, anuncia amb desesperació la seva disposició immediata a matar-se, quan Hèracles

38. Vegeu les escenes I i II de l'acte III en la versió francesa que estem comentant a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 71.

39. Vegeu l'escena III de l'acte III, amb l'ària «Ah! divinités implacables!», a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 71-74.

40. Vegeu l'escena IV de l'acte III a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74.

41. Vegeu, per exemple, la caracterització del personatge al muntatge dirigit per Jossi Wieler i Sergio Morabito per a la Staatsoper Stuttgart del 2005. Per contra, Robert Wilson ofereix una visió més digna d'Admet en la seva producció del Théâtre Musical de Paris-Châtelet d'octubre de 1999.

42. Vegeu les escenes V a IX de l'acte III a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74-79.

compareix sobtadament i derrota, després d'una breu lluita, «la tropa inhumana» dels servidors de l'infern. A l'últim, la intervenció d'Apol·lo atorga la sanció divina a l'acte audaç del semidéu i confirma Admet i Alcestis com a esposos modèlics.

Així acaba la tragèdia musical amb la qual Gluck es proposà de refer l'obra d'Eurípides a la llum dels ideals il·lustrats de sinceritat, bellesa i simplicitat que animaven la seva reforma. Transsumpte femení d'Orfeu, l'Alcestis de Calzabigi i de Du Roullet no dubta a assumir amb coratge un destí que espantaria qualsevol altra persona, però que a ella, enfortida per l'amor, li sembla la cosa més natural del món. No demana la pietat dels déus, ni tampoc no accepta la compassió de l'espòs o, fins i tot, del públic. Serena en l'obstinació, aquesta reina de Feres recorda més l'Antígona de Sòfocles que la criatura euripidiana plorosa i passiva, refeta aquí de cap a peus. També l'Admet de Gluck ens porta a la memòria herois tràgics més tenaços i dignes que no pas l'Admet d'Eurípides, com ara l'infortunat i valerós Orestes. L'argument un xic extravagant de l'obra atenesa es converteix aquí en una simple i pura exaltació de l'amor conjugal, molt infreqüent en època antiga, però força habitual durant la Il·lustració i el Romanticisme. A penes trenta anys després, el 1805, Ludwig van Beethoven oferirà, en efecte, una versió contemporània del mite, el seu *Fidelio*, on no trobem tampoc cap tret humorístic. No hi ha dubte que l'*Alceste* i les *Iphigénies* de 1774 (*Iphigénie en Aulide*) i de 1779 (*Iphigénie en Tauride*) palesen la influència que el teatre «sentimental» d'Eurípides tenia sobre Gluck, però alhora fan visibles ben clarament els límits de la seva devoció. L'esclatxa que separava el teatre antic del bon gust del segle XVIII era massa gran per a acceptar a ulls clucs l'estranya barreja d'elements percebuts com a «tràgics» i «còmics», que hauria seduït un contemporani de Shakespeare. Per a Gluck, Calzabigi i Du Roullet, Eurípides era, sense discussió, un gran mestre i la primera referència en el gènere tràgic, però calia sotmetre les seves obres, talment com l'«òpera seriosa», als valors estètics imperants. Ell era, doncs, el primer objecte de la reforma.

## BIBLIOGRAFIA

- Alceste - L'Avant Scène Opéra* = «Gluck. *Alceste*, Opéra et mythe (4)». *L'Avant Scène Opéra*, núm. 73 (1985).
- Boujou = BOUJOU, Caroline. «Rosalie Levasseur, la créatrice d'Alcestes à Paris». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 92-93.

- Brèque = BRÈQUE, Jean-Michel. «Les avatars d'une légende purement grecque». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 14-19.
- Fauquet = FAUQUET, Joël-Marie. «L'*Orphée et Eurydice* de Gluck et le Berlioz d'*Orphée*». *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 46-65.
- Kintzler = KINTZLER, Catherine. «Orphée, un mythe moderne». *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 70-77.
- Noiray I = NOIRAY, Michel. «Genèse de l'oeuvre». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 7-11.
- Noiray II = NOIRAY, Michel. «Les éléments d'une réforme». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 20-25.
- Orphée - L'Avant Scène Opéra* = «Gluck. *Orphée*». *L'Avant Scène Opéra*, núm. 192 (1999).



## «Torniamo all'antico»: la temàtica clàssica a les òperes del canvi de segle, a través d'*Emporium*

Francesc Cortès

Les referències al món antic són inherents al gènere operístic. Seria ociós fer-ne ni que fos un breu resum, ja que això ens obligaria a endreçar una història paral·lela a la mateixa creació operística. En el decurs del segle XIX, i gràcies als llibrets redactats sota l'impuls de la renovació romàntica, es produí un replantejament del valor atorgat a l'antiguitat des de l'escena operística. No podem assentar, com un fet incontestable, que les òperes inspirades en l'època clàssica desapareguessin durant el segle romàntic. Els llibrets amb temàtica de tipus historicista, juntament amb les adaptacions de novel·les de moda, no foren els causants de la desaparició dels arguments que revivien el món antic. Això seria una bonica imatge poètica, desmentida per la realitat històrica. Donizetti o Rossini continuaren apropant-se als temes mitològics, com a motius en què bastir alguna de les seves òperes. Com assegurava Strohm, la presentació dels grans temes històrics i dels elements cabdals de les obres clàssiques continuà representant un punt de contacte important amb la cultura contemporània romàntica.<sup>1</sup> Dit d'una altra manera, el món clàssic encara podia assumir un paper solvent per a exterioritzar els ponts simbòlics que es bastien conscientment entre instants cronològics distants, i que es volien interpretar com a fets exemplars. Així ens ho confirma un breu repàs, no del tot exhaustiu, als títols operístics escrits durant la segona meitat del segle XIX en els quals es constata la intensitat de relectures de l'antiguitat:

- *Sapho* (1851), Gounod.
- *Galathée* (1852), Massé.
- *Psyché* (1857), Thomas.
- *Herculanum* (1859), David.

1. R. STROHM, *Die italienische Oper in 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, p. 22.

- *Philémon et Baucis* (1860), Gounod.
- *La reine de Saba* (1862), Gounod.
- *Marie-Magdeleine* (1873), Massenet.
- *Aida* (1874), Verdi.
- *Samson et Dalila* (1877), Saint-Saëns.
- *Roi de Lahore* (1877), Massenet.
- *Polyeucte* (1878), Gounod.
- *Nerone* (1879), Rubinstein.
- *Noces corinthiennes* (1879), A. France.
- *Hérodiade* (1881), Massenet.
- *Cléopâtre* (1885), Massé.
- *Théodora* [il·lustracions] (1884), Massenet.
- *Une nuit de Cléopâtre* (1885), Barbier.
- *Hélène* (1886), Chausson.
- *Salammbô* (1890), Reyer.
- *La mage* (1891), Massenet.
- *Phryné* (1893), Saint-Saëns.
- *Electra* (1894), Nepomuceno.
- *Thaïs* (1894), Massenet.
- *Circé* (1896), Dubois.
- *Fervaal* (1897), D'Indy.
- *Messaline* (1899), De Lara.
- *Prométhée* (1900), Fauré.
- *Guercoeur* (1931 [1901]), Magnard.
- *Lazare* (1902), Massenet.
- *Salomé* (1904), Strauss.
- *Aphrodite* (1906), Erlanger.
- *Théodora* (1907), Leroux.
- *Elektra* (1907), Strauss.
- *Circé* (1907), Hillemacher.
- *Bérénice* (1911), Magnard.
- *Cléopâtre* (1914, pòstuma), Massenet.
- *Roma* (1912), Cain.
- *Pénélope* (1913), Fauré.
- *Nerone* (1924), Boito.
- *Circé* (1927), Delmas.
- *Die Königin von Saba* (1875), Goldmark.
- *Dejanice*, drama líric en cinc actes (1883), Catalani, llibret de Zanardini.

- *Asrael* (1888), Franchetti.
- *Ero e Leandro* (1896), Mancinelli.
- *Fedra* (1915), Pizzetti, llibret de D'Annunzio.
- *Débora e Jaèle*, òpera bíblica (1922), Pizzetti.

Després de comprovar com s'esdevingué efectivament una represa, ens cal delimitar l'abast comparatiu d'aquells canvis en les interpretacions atorgades al món antic. Se'ns plantegen qüestions urgents en interrogar-nos al voltant del paper de la música, en esbrinar la seva identificació amb el text o els nous vincles amb els arguments literaris i les seves identificacions simbòliques. Els arguments operístics van més enllà d'una simple mimesi, o subsidiarietat, envers els corrents literaris dominants en un instant cronològic. Tot i així, cal assenyalar que aquestes influències de la literatura i del teatre sobre els llibrets operístics són evidents, però sempre al costat d'altres plantejaments que ara desgranarem. La nostra proposta se centrarà al voltant d'una òpera composta per Enric Morera sobre llibret d'Eduard Marquina, *Emporium*, estrenada a Barcelona el 1906.

## EL CONTEXT EUROPEU

En una carta de Verdi, adreçada a Francesco Florimo<sup>2</sup> el 5 de gener de 1871, s'hi localitza una citació que ha esdevingut famosa: «Torniamo all'antico: sarà un progresso».<sup>3</sup> La crida verdiana, de tant fer-se servir, s'ha interpretat al biaix. Verdi, més que proposar de tornar al món antic, a la mitologia, el que desitjava era un retorn a unes formes més veritables, més realistes per al drama líric —enteses dins d'un plantejament dramaturgic de l'òpera. Verdi, de fet, debatia amb Florimo l'abast de les reformes wagnerianes. Ell es pronuncià ben diferentment del compositor alemany, en unes actituds més pro-

2. Francesco Florimo (1800-1888) fou un compositor, musicòleg i bibliotecari italià, vinculat durant anys a la biblioteca de San Pietro a Majella de Nàpols. Destacà com a estudiós de Bellini, així com també s'interessà per l'òpera a Nàpols. El text de Verdi s'ha de vincular amb una altra de les facetes de Florimo, la que el destacà com a defensor del wagnerisme a Itàlia. Ell va prendre partit a favor del compositor alemany, en la pugna intensa que es desfermà a Itàlia a la dècada dels anys setanta. Vegeu Dario MIOZZI (ed.), *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, Catània, G. Maimone, 2001.

3. Jacopo CAPONI, «Verdi a Parigi (1886)», a Marcello CONATI (ed.), *Verdi: interviste e incontri*, Torí, EDT, 1980, p. 205 i s.

peres a l'antiga tradició italiana. En primer lloc, Verdi proposava que el primer element a vetllar dins l'òpera estava reservat al drama, deixant l'orquestra com a «tributària» de l'argument, i no pas al revés. Segons Verdi, Wagner hauria pervertit aquell sentit antic i primigeni: a la pràctica, havia convertit l'orquestra en allò més important, per damunt de les paraules dramàtiques.

El 26 de desembre de 1885, Verdi adreça una carta a Giulio Ricordi en la qual donava clarícies sobre el significat d'aquella citació que esdevingué famosa molt de pressa, feta servir després a tort i a dret. Els mots del compositor són prou aclaridors, en atorgar a «allò antic» un significat que anava més enllà del simple retorn als motius mitològics i clàssics, o d'una complaença en la delectació estètica. Les seves paraules adreçades al color clar, meridional podríem dir-ne, tornarien a ressonar anys després:

Voi sapete come me, che vi sono di quelli che hanno buona vista, ed amano i colori franchi, decisi, e sinceri. Altri vi sono che hanno un po' di cateratta: ed amano i colori sbiaditi, e sporchi. Sono alla moda, ed io non disapprovo seguir la moda (perché bisogna esser del proprio tempo), ma la vorrei accompagnata sempre da un po' di criterio e di buon senso! Dunque né passato né avvenire! È vero che io ho detto: «Torniamo all'antico»! Ma io intendo l'antico che è base, fondamento, solidità. Io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne ed a cui si dovrà ritornare presto o tardi infallibilmente. Per ora lasciamo che il torrente straripi.<sup>4</sup>

La retrobada amb el món clàssic durant el segle XIX s'inicià des de la literatura, també des del teatre. D'allí passaria al terreny operístic. A l'obra de Chateaubriand, ja s'hi trobava un dels primers apropaments, amb *Les martyrs*, una obra publicada el 1809, en la qual s'oposava el món de la vella i decadent Roma amb el naixent i renovador cristianisme.<sup>5</sup> Els compositors i llibretistes romàntics van introduir altres manipulacions als arguments clàssics, a més a més d'aquesta confrontació entre innovació i decadència. Entre d'altres, desgranarem la confrontació de la veritat històrica amb la ficció; les lectures de tipus exotista projectades sobre diversos temes mitològics i del món antic; el reflex de l'art sobre la vida quotidiana, efectuada ja a l'antigui-

4. Franca CELLA, Madina RICORDI i Marisa DI GREGORIO CASATI (ed.), *Carteggio Verdi-Ricordi. 1882-1885*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, p. 248 i s.

5. L'òpera de Donizetti *Les martyrs* no és cap arranament de l'obra homònima de Chateaubriand, tot i la coincidència del títol, sinó de la traducció al francès de *Poliuto*, amb llibret de Cammarano, inspirada en el *Polyeute* de Corneille.

tat; la vinculació de les temàtiques religioses amb les relectures que se'n feren durant el Romanticisme. Una de les que ens caurà més a prop del cas que estudiem fou la interpretació de l'antiguitat a partir de paràmetres nacionalistes, és a dir, l'exaltació dels mites en un procés d'emblematicació de certs fets mitològics o històrics. Podríem esmentar exemples diversos per a cadascun dels casos. Un dels més significatius, potser, fou el de la figura de Neró, que, tot i haver estat una de les temàtiques emprades fins al segle XVIII, al tombant del canvi del segle XIX al XX, renasqué amb puixança, no sols pel que fa a les òperes, sinó també a la literatura, fins i tot al nou llenguatge cinematogràfic.<sup>6</sup>

El paper de la religió fou un condicionant per a les noves adaptacions operístiques de temàtica clàssica que no s'ha de menystenir. A l'Europa llatina, les actituds més laiques s'enfrontaven a les passions conservadores, quan no reaccionàries. La separació entre Església i Estat no acabava de reeixir a posar fites de separació entre les qüestions polítiques i les religioses. La utilització de temàtiques provinents de la mitologia —o de l'Antic Testament— en molts dels llibrets escrits al tombant de segle derivaven vers una recepció interessada i partidista de les òperes. Un segment important del públic era susceptible davant les interpretacions de determinats arguments, un fet que palesa com, rere els arguments històrics i mitològics, hom hi aplicava una interpretació exemplar. Això equivaldria a suposar l'existència d'una obligada actualització dels arguments al moment històric coetani; no es deslligaven del tot de la realitat viscuda pels espectadors, n'eren una veritable transposició. Un exemple fefaent en va ser la reposició de l'òpera de Massenet *Le jongleur de Notre-Dame*, el 1902, a Mònaco: d'aquella obra, se'n derivaren lectures conservadores en les quals el públic era singularment sensible al decòrum moral. El món pagà i el sentiment cristià no eren només una qüestió de discussió històrica, de simple veracitat, sinó que donaven peu a la confrontació moral i política.<sup>7</sup>

Durant l'Antic Règim estava prohibit, a França, tractar de qualsevol tema religiós en les publicacions literàries, si no és que estava molt allunyat en els temps. La interdicció no comprenia només el punt de vista teatral, sinó que s'estenia a totes les formes literàries. Només es podien tractar alguns as-

6. Costantino C. M. MAEDER, «La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo», a Lorenza GUIOT i Jürgen MAEHDER (ed.), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Milà, Casa Musicale Sonzogno, 1998, p. 211-227.

7. Jean-Christophe BRANGER, «Introduction», a Jean-Christophe BRANGER i Alban RAMAUT (ed.), *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2006, p. 19.

pectes que no perillessin de caure en transposicions amb el moment present. Aquests arguments historicistes solien limitar-se a tractar episodis com l'inici del cristianisme, o la seva contraposició amb les actituds més ortodoxes de la religió. Aquesta és la raó per la qual certs arguments, com el monacat, només es podien tractar a partir de metàfores i eufemismes, com en el cas de l'òpera *La vestale*, de Spontini, de 1807. Aquesta inèrcia no va desaparèixer del tot durant el Romanticisme. Els subterfugis a què es veien obligats els llibretistes encara es detectaven a l'òpera *Roma*, de Massenet, estrenada el 1912. La censura literària, a França, contràriament al que podria semblar, va continuar exercint-se durant tot el segle XIX.

La moralitat, no sols vinculada a la religió, era un dels aspectes que més centraven l'atenció en la recepció de les òperes del tombant de segle. La novel·la *Thaïs*, que seria transformada en òpera, va ser atacada el 1889 pel seu argument poc edificant: el protagonista de l'obra, un monjo, era seduït per una hetera. En la versió que en féu Massenet el 1898, totes les qüestions més escabroses van ser llimades, desaparegueren del llibret. El cas de l'òpera *Aphrodite* fou similar. La peça partia d'una novel·la de Pierre Louis.<sup>8</sup> Al drama musical compost per Camille Erlanger, el llibretista Louis Ferdinand de Gramont hagué d'evitar explícitament l'excés de sensualitat perquè l'obra pogués ser estrenada, el 1906, en un teatre tan burgès i curós dels bons costums com era l'Opéra-Comique de París.

El tractament escenogràfic i la tendència a la monumentalitat són altres factors que explicarien aquesta reaparició que estem observant. A la influència del model operístic romàntic francès, amb el gran efectisme visual procedent de les *grandes opéras* dotades de decoracions fastuoses, caldria afegir uns elements que catalitzaren el procés: el gust per l'exotisme literari. L'òpera de Petrella *Jone* (1858) ho pot exemplificar. Aquesta obra estava farcida d'efectes escènics paorosos, com la imitació d'una erupció del Vesuvi. De manera similar, *L'ultimo giorno di Pompeii*, de Pacini (1831), havia tret partit de l'espectacularitat d'una altra erupció volcànica que incloïa una efectista destrucció de la ciutat romana. La presència de grans multituds, la utilització de grans masses corals o les grans escenes de marxades de guerrers eren altres elements fàcilment justificables en aquest tipus de repertori. Fora de París, les noves òperes imitaven els patrons escènics i la monumentalitat sonora de la

8. Existeixen nombroses edicions d'aquesta obra. El seu subtítol incloïa que es tractava de «Moeurs antiques», amb la qual cosa es donava a entendre que la visió que s'hi donava eren, senzillament, uns costums d'altres temps distants de la moral actual.

*grande opéra*. Aquest seguiment de l'exemple francès es troba tant al repertori italià com al germànic, i també al de les nostres contrades. L'òpera *Cleopatra*, de Lauro Rossi, estrenada a Torí el 1876, seguiria les mateixes petges a la recerca d'espectacularitat i exotisme.

En aquestes relectures podem establir unes dates en què es constata un gir estètic important. Pels voltants de 1835 comencen a disminuir els títols de les noves òperes que pouaven encara en el repertori heretat del classicisme. Diem que decreixien, no pas que desapareguessin. En segon lloc, i coincidint amb el moment de l'eclosió de la renovació romàntica, la intencionalitat en les interpretacions, siguin de tipus nacionalista, o bé de tipus exotista, comença a prendre camins separats. També fou en aquests anys quan es començaren a abandonar els patrons heretats dels llibrets de Metastasio i de Zeno, amb algunes excepcions. En són exemple les òperes que compongué Baltasar Saldoni, bastides encara a partir de llibrets ordits des de models clàssics, cas d'*Ipermestra*, o *Cleonice, regina di Siria*.

Vers la dècada dels anys vuitanta del segle XIX, el subgènere s'acomodà a una nova situació. El capgirament venia induït per la pregona crisi al panorama italià —tant de creació com de viabilitat econòmica de molts dels seus teatres. El wagnerisme hauria contribuït a arraconar el món clàssic en substitució d'un nou marc mitològic de referència. Amb el pas de pocs anys, la *grande opéra* es trobava en ple procés d'extinció. Entre les causes que expliquen la fallida d'aquest corrent es troba el cost econòmic excessiu de les produccions de *grandes opéras*. També cal valorar la incapacitat de renovació del gènere, encarcarat per uns convencionalismes que l'havien fet impermeable als nous models dramàtics. Com afirma Guido Salvetti, les noves produccions operístiques tendiren a una imitació de l'òpera germànica, tot seguint allò que era més propi de la *grande opéra*, mentre que es conservaren els grans arguments extrets de la tradició històrica de l'òpera, com els temes bíblics, l'antiguitat i, sobretot, la nova literatura contemporània.<sup>9</sup>

Les òperes escrites durant el tombant de segle, i que mantenien les temàtiques clàssiques, es basaven en produccions de llarga durada, com és el cas de la *Dejanice* de Catalani. Aquesta obra fou estrenada a la Scala de Milà el 1883. El seu argument gira al voltant d'una hetera que sedueix el jove aventurer Admet. En bona mesura, encara pervivien certes estructures heretades de la tracció de la *grande opéra* francesa, de gran espectacle.

9. Guido SALVETTI, «Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini», a Alberto BASSO (ed.), *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, vol. II, Torí, UTE, 1996, p. 388.

La sensualitat i l'hedonisme de final de segle són uns dels altres factors que de manera força decisiva donarien cos a la florida dels arguments que estudiem. Ultra el conreu d'aquell erotisme finisecular,<sup>10</sup> barrejat tot sovint amb interpretacions més simbolistes, és prou cert que el món de l'antiguitat, com a conseqüència de les diferents excavacions arqueològiques en procés i de les noves troballes, s'havia revalorat. El món antic ocupava l'atenció de la premsa contemporània i creuava la barrera de l'escena dramàtica mercès a noves troballes espectaculars. El darrer factor a tenir present en aquest panorama és de natura musical. Les noves estètiques, derivades del gust pels llenguatges arcaïtzants, desembocarien a l'inici del segle xx en nombroses propostes que cercaven una renovació del llenguatge musical des de la «invenció» dels antics llenguatges anteriors a l'establiment de la tonalitat. Aquest seria el cas de la tragèdia lírica *Fedra*, de Pizzetti, estrenada el 1915 a Milà, amb llibret de D'Annunzio. Pizzetti esdevingué una mena de fill espiritual de D'Annunzio, al qual era fàcil d'imposar les idees. L'arcaisme musical emprat de forma deliberada en aquell *Fedra*, girat a un hipotètic estil grec, els portà a imitar la sonoritat d'un *aulós*. Pizzetti, en triar una tessitura de *mezzo* per a la seva *Fedra*, tenia ben present els exemples de la *Salomé* o l'*Electra*.

## LA TEMÀTICA DEL MÓN CLÀSSIC AL MÓN OPERÍSTIC CATALÀ DEL SEGLE XIX

Un repàs als títols estrenats als teatres de Barcelona, basats en temàtiques d'època clàssica o en arguments mitològics, ens faria avinent com aquests canvis que hem vist en el panorama europeu s'esdevenien també a les nostres contrades. Aquesta llista, que no pretén ser exhaustiva, recull només les òperes estrenades, alhora que esmenta algunes sarsueles. No s'esmenten aquelles obres que foren compostes però que no arribaren a assolir una representació pública. La relació d'aquestes darreres, juntament amb les sarsueles, si fos completa —tasca que tenim encara en procés de realització—, ens acreixeria la llista amb títols com *El joven Telémaco*, molts dels quals s'havien estrenat a Madrid poc abans, tot esdevenint en pocs anys obres de referència

10. Aquest interès per la sensualitat es llegeix de manera evident en l'òpera de Joan Manén *Acté*, estrenada el 1903 al Gran Teatre del Liceu. Posteriorment, el mateix compositor la refongué en una versió definitiva, titulada *Neró i Acté*, i fou estrenada a Karlsruhe el 1928.



per l'altíssim nombre de representacions que assoliren, de ben segur que imitant el fenomen francès de l'opereta bufa.<sup>11</sup>

- *Il Telemaco nell'isola di Calipso*. Sor, llibret de Crapece (1797).
- *Ifigenia in Aulide*. Zingarelli, llibret de F. Motetti (1799).<sup>12</sup>
- *Il trionfo di Venere*. Tozzi, per a la vinguda de Carles IV a Barcelona (1802).
- *Ser Marc'Antonio*, òpera bufa en dos actes. Pavesi, llibret d'Anelli (1815).
- *Aureliano in Palmira*, òpera seriosa en dos actes. Rossini (1822).
- *Semiramide*, melodrama tràgic. Rossini, llibret de Rossi (1826).
- *Didone abbandonata*, melodrama en dos actes. Marcadante (1826).
- *I baccanali di Roma*, melodrama tràgic en dos actes. Generali (1827).
- *La vestale*, melodrama seriós. Pacini, llibret de Romanelli (1828).
- *Danao, re d'Argo*, òpera semiseriosa en dos actes. Giuseppe Persiani (1829).
- *Alessandro nell'Indie*, òpera seriosa en dos actes. Pacini, llibret de Metastasio (1831).
- *Il ultimo giorno di Pompei*, òpera seriosa en dos actes. Pacini, llibret de Tottola (1831).
- *Il voto di Jefte*, melodrama seriós en dos actes. Generali (1832).
- *L'esule di Roma*, melodrama heroic en dos actes. Donizetti, llibret de Gilardoni (1833).
- *Norma*, tragèdia lírica. Bellini, llibret de Romani (1835).
- *La vestale*, tragèdia lírica. Mercadante, llibret de Cammarano (1841).
- *Cleonice, regina di Siria*. Saldoni, llibret inspirat en Metastasio (1841).
- *Saffo*, tragèdia lírica en tres actes. Pacini, llibret de Cammarano (1842).
- *Medea*, òpera tràgica. Pacini, llibret de Catiglia (1845).
- *Gli Orazzi e Curiazzzi*, tragèdia lírica en tres actes. Mercadante (1848).
- *Poliuto [Les martyres]*, tragèdia lírica en tres actes. Donizetti, llibret de Cammarano (1856).
- *Jone*, melodrama en quatre actes. Petrella, llibret de Peruzzini (1863).

11. Emilio CASARES, «El teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español», *Anuario Musical*, núm. 48 (1993), p. 217-228.

12. En algunes fonts, l'autoria d'aquesta òpera està atribuïda a Martin (F. VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Redondo y Xumetra, 1888, p. 238). Extraïem l'autoria a partir de l'exemplar del llibret, conservat a la Biblioteca de Catalunya: *Ifigenia in Aulide: dramma per musica. Da rappresentarsi nel Teatro della molto Ile. Città di Barcellona. L'anno 1799*, Barcelona, Francesco Generas.

— *Galathée*, òpera còmica en dos actes. Massé, llibret de Carré i Massé (1866).

— *La político-manía, ó sea César o Bruto*, sarsuela en un acte. Lletra de Leopoldo Bremon, música de Leandre Sunyer [gener de 1866].

— *Giulio Cesare*. G. Garcia, instrumentada per a banda per R. Roig [Barcelona, 6 de juliol de 1880].

— *Orfeo*. Gluck (1889).

— *Sanson et Dalila*. Camille Saint-Saëns (1897).

— *Néron*. Rubinstein, llibret de Barbier (1898).

— *Ifigenia in Tauride*. Gluck (1900).

— *Acté*. Joan Manén (1903).

— *Thaïs*. Jules Massenet, llibret de Gallet (1905).

— *Emporium*. Enric Morera, llibret de Marquina (1906).

— *Hesperia*. Joan Lamote de Grignon (1907).

— *Salome*. Richard Strauss (1910).

— *La vestale*. Spontini (1910).

— *Ero e Leandro*. Mancinelli, llibret de Boito (pseudònim) (1913).

— *Gal·la Plàcidia*. Pahissa, llibret d'Àngel Guimerà (1913).

— *Saffo*. Massenet, llibret de Cain i Bernede (1919).

## MÉS ENLLÀ DE L'EXOTISME I A PROP DEL NOUCENTISME: *EMPORIUM* DE MORERA I MARQUINA

La creació operística catalana a les acaballes del segle XIX estava dominada per l'interès a afermar la pròpia identitat i per trobar aquella composició que, de manera més o menys definitiva, descloqués, tant a escala nacional com internacional, l'existència d'una realitat musical catalana. Dit en pocs mots: els diferents projectes d'abast nacionalista maldaven per fer triomfar les seves propostes líriques. No es pot deslligar el procés sociopolític de la Catalunya de final de segle de les diferents iniciatives sorgides dels compositors catalans com Pedrell, Morera, Pahissa, Rodoreda, Granados, Manén, Vives, Costa i Nogueras, Bosch i Humet o Joan Lamote de Grignon, per esmentar només els qui pogueren estrenar les seves obres durant el primer terç del segle XX.<sup>13</sup> El

13. Francesc CORTÈS, «La òpera en Catalunya desde 1900 a 1936», a Emilio CASARES i Álvaro TORRENTE (ed.), *La òpera en España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, p. 325-362.

grau d'implicació amb el procés de construcció d'uns nous mites nacionals a partir de l'òpera era diferent en cadascun d'aquests autors, com també ho era la ideologia i l'estètica que planaven rere les seves òperes. El procés, en música, començà més tard que en literatura. Si les lletres catalanes començaren aquesta construcció —des d'una selecció i reinvenició de la tradició— a partir de la dècada de 1840,<sup>14</sup> en música el procés fou més tardà.

L'antiguitat clàssica va trigar a captar l'atenció dels llibretistes catalans, de la mateixa manera com la presència històrica de l'edat mitjana havia soterrat llargament el passat grecoromà. La referència de la poesia «Empúries», publicada el 1878, de Josep Martí i Folguera, resta força desconnectada de l'òpera de Morera. Serà un altre dels mites de la «teoria dels independents» el que prendrà cos en una altra òpera de Joan Lamote, *Hesperia* (1908), l'argument de la qual parteix de les figures d'Indíbil i Mandoni. L'altre gran tema clàssic, el de la princesa Gal·la Placídia, el prendrà Jaume Pahissa de l'obra dramàtica de Guimerà.<sup>15</sup> Totes dues, però, són posteriors a *Emporium* de Morera. En aquest darrer cas, la interpretació que es fa del mite previ d'una Catalunya dominada per la cultura romana va més enllà del que Sunyer proposa com la Roma «corrupuda pel vici i desapareguda fatalment per designi diví».<sup>16</sup> A *Emporium*, s'hi pot llegir una de les primeres proclames del Noucentisme. Des del punt de vista musical, podem intuir-hi també la proposta interessant d'una estètica mediterrània, tornassolada per la convivència amb altres trets més romànticotardans.

Com si ens trobéssim immersos en un procés de recuperació del passat clàssic, tres òperes de compositors catalans estrenades en poc més de quatre anys servien per a començar a abandonar la mitologia medieval catalana, d'arrel renaixent. Es començava a girar l'esguard vers el món antic, amb unes estètiques musicals ben diferents, però. En tractar de les obres *Acté* de Joan Manén, *Emporium* d'Enric Morera o *Hesperia* de Joan Lamote de Grignon, no ens trobem davant una lectura uniforme. Són tres intencionalitats força diferents. En tot cas, només les de Morera i de Lamote de Grignon poden compartir la seva vocació pel mite de la «teoria dels independents» que citàvem abans. *Acté* de Manén responia a unes necessitats més peremptòries: la voluntat de l'empresa del Gran Teatre del Liceu d'aprofitar unes costoses es-

14. Magí SUNYER, *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo, 2006, p. 34.

15. L'estrena de l'òpera *Gal·la Placídia*, amb música de Jaume Pahissa, no tindria lloc fins al 1913, al Gran Teatre del Liceu.

16. Magí SUNYER, *Els mites...*, p. 55.

cenografies que es bastiren de bell nou per a una òpera que no quallà, el *Néron* de Rubinstein. Manén es limità a adoptar un argument per a rendibilitzar el dispendi realitzat anteriorment.

El moment històric que embolcallà l'estrena d'*Emporium* afavorí una mitificació quasi instantània de l'obra. Morera va tenir la sort de fruit de l'oportunitat, si no fos perquè habitualment rere les oportunitats sol haver-hi un llarg treball precedent i un estat d'opinió que ho afavoreix. L'almanac de *La Vanguardia* de l'1 de gener de 1906 publicava un dibuix de J. Triadó, *El recobro de Helena*, amb un traç àtic, renovador. Amb aquesta mena de premonició s'entrava a l'any 1906. El 19 de gener, el glosador Xènius publicà «Empòrium», una glosa dedicada a la futura estrena de l'òpera *Empòrium* d'Enric Morera amb llibret d'Eduard Marquina.<sup>17</sup> Aquest text és saludat arreu com una primera de les proclames fundacionals del Noucentisme. D'Ors havia assistit a la conferència prèvia sobre la nova òpera que va tenir lloc a l'activa Associació Wagneriana. D'aquí va sorgir la seva glosa, més que no pas de l'estrena de l'òpera al Gran Teatre del Liceu el 20 de gener de 1906. En realitat, l'estrena de l'òpera tingué lloc l'endemà de la publicació de l'article de Xènius a *La Veu de Catalunya*. Cal tenir-ho present, ja que sovint es relaciona l'escrit de Xènius com si fos a tall d'una crítica posterior a l'estrena, quan de fet es tractava d'unes impressions recollides després de la conferència amb il·lustracions musicals, a càrrec d'Enric Morera, i que va tenir lloc el 8 de gener de 1906, amb la col·laboració dels cantants Colomé, Marcè i de l'Orfeo Barcelonès.<sup>18</sup> Es van interpretar fragments de l'obra, mentre que Joaquim Pena va llegir un text de Marquina que seria editat posteriorment.<sup>19</sup>

El text explicatiu de Marquina enquadrava el significat simbòlic de l'obra: tres cultures interferien en l'*Emporiae* romana. El moment històric se situava en la tensió precedent a la conquesta de l'urbs romana pels bàrbars. Els diferents protagonistes personificaven cada cultura: Nethú, un esclau germànic, restava seduït per la cultura mediterrània; Rodia, una hetera grega, representava el símbol de l'ànima clàssica; Clòdius, un hisendat romà, es

17. XÈNIUS (Eugeni d'ORS), «Empòrium», *La Veu de Catalunya* (19 gener 1906).

18. «Taula de les sessions celebrades per la Associació Wagneriana d'ençà de sa fundació», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1908.

19. Eduard MARQUINA, *Algunas consideraciones sobre el drama lírico*, Barcelona, Tip. Nacional, s. a. Marquina dedicà el llibret de l'òpera a Joaquim Pena, que anomenava «infadigable paladí de tota causa artística». Molt possiblement, Pena va tenir molt a veure amb l'estrena de l'obra de Morera.

comportava de forma pragmàtica i hedonista davant d'un desenllaç inevitable, la caiguda de la cultura romana engolida pels pobles bàrbars. Davant dels invasors germànics —tot entenent la invasió com a símbol del pensament—, la cortesana Rodia abandonava per mar la ciutat d'*Emporiae*. Ella, alhora, s'identificava com a símbol de la bellesa. Davant la mirada atenta de tots, solcava vers Grècia, perquè «no és temps encara» del seu domini, la terra no estava prou assaonada per al triomf de la bellesa àtica, en una al·lusió evident a l'arribada d'un moment millor, el Noucentisme que encara no era del tot conegut amb aquest nom. Al culdellàntia de l'edició del text de Marquina, lliurat durant la conferència del 8 de gener de 1906, es presentava de manera molt xiroia una petita barca, en forma d'esclap amb vela i gallaret dirigint-se vers l'horitzó.

La simbologia proposada per Marquina juntament amb la música de Morera —relativament poca— que es pogué sentir per a judicar el total de l'òpera foren els fonaments sobre els quals la glosa d'Ors bastiria la celebrada proclama noucentista. Però d'Ors apuntava al seu escrit: «Tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a *descobrir el Mediterrani*. [...] Però és difícil que els nostres artistes d'avui col·laborin a una aital gesta. Una pila d'influències, una pila de fatalitats s'hi oposen. [...] I per això penso que, malgrat l'*Empòrium*, el Mediterrani seguirà sense descobrir». Per tant, al text de Marquina hi havia més que una associació de sinèdoque a partir del «nom d'Empúries amb tot el llegat clàssic», i molt més que una metonímia amb la noció de mediterraneïtat.<sup>20</sup> Com assegura Castellanos, Catalunya es construïa a partir de l'expulsió dels grecs i de l'empelt dels bàrbars nòrdics, com a imatge dels fonaments medievals de la cultura catalana, de la qual els patrons clàssics eren suposadament absents, però hi restaven somniats, si més no, en l'esclau que s'havia enamorat de Rodia.<sup>21</sup> L'altre gran element innovador de fons d'aquesta obra s'ha de situar en la seva voluntat de superar els motlles romàntics, la passa que volia fer per damunt de la Renai-xença. Molt possiblement, ens trobem davant d'un primer intent de defugir

20. Josep MURGADES, «Ús ideològic del concepte de "classicisme" durant el Noucentisme», a Rosa CABRÉ i Montserrat JUFRESA (ed.), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2003, p. 25.

21. Jordi CASTELLANOS, «Quan tot semblava possible», *L'Avenç*, núm. 309 (gener 2006), p. 23. Per a una suggerent interpretació del món clàssic al principi del segle XX català, vegeu Narcís COMADIRA, «La deixa del geni grec. L'ideal clàssic a la Catalunya dels segles XIX i XX. Unes notes», a Josep M. TRULLÉN (dir.) i Carme MARTINELL (ed.), *Fascinació per Grècia: L'art a Catalunya als segles XIX i XX*, Girona, Museu d'Art, 2009.

el Modernisme, amb dubtes, si es vol, i sense una continuïtat estètica, si més no immediata.

Damunt d'Empúries s'estava forjant un nou mite que esdevindria paradigma noucentista. Els estudis de Joaquim Botet o de S. Aguilar, de 1879 o de 1895; les excavacions de Meranges dutes a terme al segle XVIII, o els diferents estudis i dibuixos que n'havien fet estudiosos com Esteve Trayter, no havien donat encara a les ruïnes la seva aurèola mítica. Fins que no començaren les excavacions, impulsades per la Junta de Museus de Barcelona, el 1908, gràcies a la visió i al coratge de Prat de la Riba i de Puig i Cadafalch, no es pogué frenar «el procés d'espoli i saqueig sistemàtic» d'unes ruïnes que esdevindrien, de la mà del Noucentisme, el símbol «imprescindible de l'imaginari col·lectiu». <sup>22</sup> En certa mesura, Marquina i Morera s'avançaren a un procés que es trobava ja en un estat molt madur.

L'any següent al de l'estrena de l'òpera de Morera apareixia la revista *Empori*, en la qual, al costat de Josep Carner, trobem el nom del músic Cristòfor Taltabull. Aquest darrer hi publicava una obra tan poc «mediterrània» com la *Quarta simfonia* d'Anton Bruckner, rebatejada amb el sobrenom de «romàntica». <sup>23</sup> Les referències a la ciutat grecoromana es multiplicaven arreu de la cultura catalana. L'*Almanach dels Noucentistes*, en l'edició de 1911, mostrava la reproducció de la Venus d'Empúries. Josep Maria Ruera compongué uns poemes simfònics per a orquestra i cobla, i sardanes sota el títol *Empúries: Empúries, la grega* (1931) i els *Tres moviments simfònics* (1936), inspirats en el món grec. El títol d'una revista sardanista que inicià la seva publicació el 1925 fou *Emporium*. <sup>24</sup> També *Emporium* donà nom a una publicació musical, de tipus mensual, iniciada el mateix 1908, *Musical Emporium*. El món sardanístic va recollir el testimoni d'aquesta florida: nombroses sardanes en porten el nom, com la de Vicenç Bou, *Emporium*, inspirada en la poesia homònima de Narcís Gotarra, publicada a la revista palafrugellenca *Emporion* el 1916. *Emporium* era també el nom d'una cobla de gran anome-

22. Jordi PARDO, «Empúries i la gestió del patrimoni cultural a Catalunya», *L'Avenç*, núm. 337 (juliol-agost 2008), p. 60. Vegeu, també, Marc MAYER I OLIVÉ, «Empúries i la cultura romana a Catalunya», *L'Avenç*, núm. 336 (juny 2008), p. 54-57; Xavier AQUILUÉ, *Cent anys d'excavacions arqueològiques a Empúries*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de l'Escala, 2008.

23. Cristòfol TALTABULL, «Bruckner y la IV Simfonía», *Empori*, núm. 1 (gener 1907), p. 25.

24. Joan GIVANEL I MAS, *Bibliografia catalana. Premsa*, vol. 1, Barcelona, Institució Patxot, 1931, p. 545.

nada a la Barcelona de principi de segle XX i el nom d'una colla sardanista. El 1917, Tomàs Sobrequés fundà el quintet Empòrium. Fins i tot, el nom d'una botiga de música de Barcelona, regentada per la vídua de J. M. Llobet, portava el nom d'Emporium. És evident que rere aquesta fal·lera toponímica tenim la voluntat de voler-nos hereus dels antics grecs, això és, la influència del Noucentisme.

Les ruïnes d'Empúries, com a element ja simbòlic, se citen a *La nacionalitat catalana*, de Prat de la Riba, publicada el mes de maig.<sup>25</sup> Empúries és «força d'atracció pròpia de les grans capitals, el rastre de la influència l'ha trobat l'arqueologia sempre dintre les fronteres de l'*ethnos ibèrica*».<sup>26</sup> L'avinentesa del tema, per tant, es connectava amb la represa de la consciència nacional catalana i s'hauria de situar pels volts de principi de segle XX.

Aquest encaix és només aparent: les circumstàncies que envoltaren la composició de l'òpera de Morera ens obliguen a replantejar la data simbòlica de 1906. El drama líric *Emporium* deuria ésser concebut vers l'any 1900, anterior per tant a les coincidències cronològiques que esmentem. Les primeres referències a la seva composició la vinculen amb un projecte de teatre líric català en el qual s'implicaren Morera, Albéniz i Granados. Fou un encàrrec de la temporada que havia de tenir lloc al Teatre Novetats. Després, Morera marxà a Madrid tot cobejant una hipotètica estrena de l'obra el 1902. *Emporium* seria desestimada per Chapí, que dirigia la temporada patrocinada per l'empresari Luciano Berriatúa; els motius del refús no són prou clars.<sup>27</sup> Morera, però, continuà col·laborant amb el compositor de Villena, assajà els cors de l'òpera *Circe* de Chapí i, tot seguint les indicacions de l'empresari Berriatúa, començà a compondre una sarsuela conjuntament amb Chapí. Però *Emporium*, definitivament, seria oblidada. Amb aquesta circumstància, l'òpera podia afegir ara la fama d'haver estat rebutjada a Madrid. Marquina havia emmalaltit després de redactar el llibret. Possiblement, quan Morera viatjà a

25. Enric PRAT DE LA RIBA, *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Barcino, 1934, p. 84. La primera edició aparegué a la Tipografia L'Anuari de la Exportació el 1906.

26. Enric PRAT DE LA RIBA, *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Barcino, 1934, p. 84. La primera edició aparegué a la Tipografia L'Anuari de la Exportació el 1906.

27. Ignasi IGLESIAS, *Enric Morera: Estudi biogràfic*, Barcelona, A. Artís Impressor, 1921, p. 35. «I allà va anar-se'n, per establir-s'hi, no dient-ho a ningú (ni als amics i companys predilectes), amb una forta recança i amb la preocupació de si ho feia per despit contra la mare pàtria. Allà va anar-se'n, més que atret per la glòria, en cerca del benestar dels seus, enduent-se'n, per donars-'hi a conèixer i bènec de seguida, el formós drama líric *Emporium* amb llibret de l'il·lustre poeta Eduard Marquina, que servava inèdit.»



Madrid només tenia completat el primer acte de l'òpera.<sup>28</sup> No podem, però, confirmar-ho encara.

Pocs textos teatrals d'aquells anys estarien tan vinculats amb l'arribada de la mediterraneïtat francesa i l'aparició del Noucentisme com *Emporium*. Marquina passà els anys de joventut entre els seus companys inseparables: Josep Pijoan, Lluís de Zulueta i Joaquim Torres i García. El lideratge de Pijoan, com demostra Jordi Castellanos, és inqüestionable.<sup>29</sup> Les seves idees solquen pel llibret d'*Emporium*, en el qual, si fem cas dels esborranys, també participà Utrillo en un inici. L'actitud contrària a l'intimisme nòrdic i la crida de Pijoan a «los fills del mar llatí, en una terra plena de verdor, [on] l'art surt popular, creix a la plaça pública, dessota el cel blau, a l'aire lliure» coincideixen amb la frase que conclouïa la conferència de Marquina: «Y sobre la paz azul del familiar Mediterráneo tiembla una vaga luz del Renacimiento futuro». També seria el cas de la imatge aportada pel llibret, al tercer acte: el brindis de Nethú amb el vi daurat grec, que el romà Clòdius vessa sobre la «terra matrona».

## UN LLIBRET SORGIT DE LA CONFRONTACIÓ CULTURAL

L'oposició entre dues cultures, tant pel que fa al nivell cultural com a la religió, i pendents d'una pèrdua de la tradició antiga, ha estat una temàtica que sovinteja en les òperes no sols del segle XIX, sinó també molt anteriors. Les lluites entre romans i gots van pujar a l'escena amb *Totila*, una òpera seriosa representada el 1677 a Venècia. Serà, però, durant el Romanticisme quan aquesta temàtica prengui decididament una empenta propagandística en la difusió dels sentiments nacionalistes. Abans del Risorgimento ja notem com els arguments i el tractament musical i dramàtic de les òperes bastides sobre l'oposició i xoc entre dues cultures tendeixen a preparar una consciència nacional.<sup>30</sup>

La confrontació entre dues cultures servia perquè el públic es pogués identificar amb un dels dos pobles. Quan s'estrenà *Emporium*, el 1906, la major part de les crítiques eren conscients d'aquesta intencionalitat. Urgellés as-

28. Luis G. IBERNI, *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 345.

29. Jordi CASTELLANOS, *Intel·lectuals, cultura i poder*, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 189.

30. Constantino C. M. MAEDER, «Politique et opéra: représentation de l'étranger dans *Totila et Tancredi*», a Irène MAMCZARZ (ed.), *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra*, París, Klincksiek, 1996, p. 93.



senyalà com dos dels personatges, Bar i Nurion, eren de «nova forsa que ha de regenerar l'ànima d'un poble en sas acaballes».<sup>31</sup> Altres crítics, com Emili Vallès, insistien també en aquest antagonisme entre el poble dels «llatins», o «italians», acarats a uns bàrbars del nord que havien esborrat la noció artística. Vallès, molt ablamat, insistia que havia arribat l'hora «que comensessin á esser foragitats de llur imperi aqueixa mena de barbres del sentit comú y del bon gust, mercés al domini dels quals s'apagá un jorn á la ciutat de Barcino l'esplendor de la Belleza simbolisada en Ifigenia».<sup>32</sup> La denúncia feta des de la premsa de l'època de la decadència a la qual el poble llatí s'havia abocat implicava la necessitat d'una regeneració cultural. El guia, pel que fa a l'aspecte musical, bé podia ser Morera, el nou cabdill.

L'èxit que assolí l'òpera fou molt destacable. Es perllongaren les funcions més dies dels previstos a l'abonament del Gran Teatre del Liceu, un fet gens habitual quan es tractava d'òperes d'autors catalans. El dissabte 3 de febrer es disposà una funció extraordinària de l'obra, després que en els dies anteriors molts afeccionats quedessin sense poder adquirir entrades. La xifra de set representacions assolides per *Emporium* no cridaria l'atenció en un repàs que contrastés aquest nombre amb el volum assolit pels títols de repertori italians. Però si es considera la manca d'interès, quasi sistemàtica, que s'atorgava a les obres d'autors catalans, la xifra es converteix en un fet prou excepcional. Fins i tot, la crítica publicada per *Joventut*, una revista que solia ser molt primmirada i intransigent amb els compositors catalans, va ser prou favorable a Morera. En llegir *Joventut*, però, s'evidencia que per mor de l'estètica wagneriana, que dominava encara determinats sectors de la cultura catalana, no es va saber entendre prou encertadament que *Emporium* no volia ser un refregit wagneroide. Els pocs retrets a l'òpera, provinents de *Joventut*, se centraven a assenyalar que totes les òperes havien de tenir una unitat de llibret i de música; els hauria de ser imprescindible seguir els postulats wagnerians d'unitat de text i música.<sup>33</sup>

L'any 1929, *Emporium* es tornà a posar en escena, un altre fet també prou singular. Ho resulta encara més quan es valora que tot i el pas dels anys la rebuda d'aquella reestrena no va marcar gens les apreciacions que

31. U. (URGELLÉS), «Gazeta musical. Estrena d'Emporium al Liceu», *La Veu de Catalunya* (23 gener 1906).

32. Emili VALLÈS, «A proposit d'«Emporium». I», *Art Jove*, núm. 4 (30 gener 1906), p. 69.

33. D. BONET I CEMBRANO, «Emporium. II», *Joventut*, núm. 312 (1 febrer 1906), p. 66 i s.

s'havien emès més de vint anys enrere.<sup>34</sup> S'editaren arranjaments de l'obra, un altre indici que va arribar a tenir un ressò més enllà d'un èxit circumstancial.<sup>35</sup>

El públic del nou segle no estava interessat en arguments només de tipus arqueològic. Tot fent nostra la dita francesa «Beau comme l'antique», l'antigor hel·lènica servia ara com a garantia de qualitat. Alhora, els personatges de l'òpera de Marquina i Morera estimulaven la imaginació, eren capaços de fets sobrehumans, s'hi podien preveure les virtuts i els perfils humans encarnats pels personatges de l'antiguitat. Igual que passava a la resta d'Europa, els passatges pseudohistòrics d'*Emporium* esdevenien un motiu d'atracció que, a partir de les decoracions exòtiques i les vestimentes fantasioses dels grups corals, projectaven quelcom més sobre l'auditori.<sup>36</sup>

Els figurins que s'empraren per als personatges de l'estrena de 1906 ens mostren la dicotomia existent entre els pobles grecs, romans i bàrbars. Els dibuixos foren realitzats per Francesc Casanovas, un peculiar artista que havia cantat òpera a Itàlia i que arribà a ser director artístic del Gran Teatre del Liceu.<sup>37</sup> El dibuixant tingué cura de reproduir els trets de vestimenta clàssica per a Clòdius, el qual dotà d'autoritat fent-li portar un petit fuet. Rodia anava vestida amb pentinat recollit, braçalets i una túnica ornada de sanefes. El pastor s'identificava amb els tòpics d'unes avarques, vestit amb pells i un curiós capell que tant podia ser d'un pastor sard com d'un de tirolès. Nethú, el protagonista, esclau bàrbar, es diferencia de la resta de bàrbars: porta el cabell força més curt, sense trenes, i una vestimenta amb pantalons, amb un cinturó prim. La resta dels germànics tenen una aparença que recorda inequívocament l'abillament propi dels personatges wagnerians d'època romàntica: vestits amb pells, enormes claves i espases, cinturons amplíssims clavetejats; tots ells mostraven una barba molt llarga i espessa i una llarga cabellera trenada. Nurion, per la seva banda, podria passar per valquíria, reproduïda als dibuixos de Casanovas com una dona rossa,

34. El 29 de gener de 1929 tingué lloc la primera de les tres funcions que aquella temporada assolí *Emporium*. L'orquestra fou dirigida per Josep Sabater.

35. Luis Julián ECHEGARAY, *Solfa de la ópera «Emporium», música de E. Morera y otros, letra y símbolos de E. Marquina; apuntes del natural de Rut*, Barcelona, J. Cunill, 1906.

36. Danielle PORTE, «Beau comme l'antique: L'Antiquité dans l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle», a Alban RAMAUT i Jean-Christophe BRANGER (ed.), *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2002, p. 35-59.

37. Francesc FONTBONA, *Francesc Casanovas (1853-1921): Catàleg de l'exposició de dibuixos i litografies*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1982, p. 6-8.

guarnida amb vestimenta de pells, amb capa doble de pell, tot brandant una llança curta.<sup>38</sup>

## LECTURES DEL LLIBRET D'EDUARD MARQUINA

El text de Marquina conté una lectura prou rica en matisos, raó per la qual aquesta obra va poder passar d'ésser considerada com a conjuntura cultural de 1906 a un valor més perenne el 1929.<sup>39</sup> La conquesta de llibertat s'assoleix a partir del contacte amb el món grec, i no sols pel fet que el desencadenant sigui un esclau:

Ave llibert! la Grecia t'ha fet lliure,  
torni a arrelar-te al cor la voluntat de viure!<sup>40</sup>

D'aquí que la civilitat, expressada no solament a través de la cultura urbana adquirida a través de Roma, sinó també mitjançant la coneixença estètica, de capir la bellesa, sigui una qualitat pròpia del sud. Quan Nethú refereix al seu pare Bar les essències de la bellesa, desconeguda entre els bàrbars, li atorga una altra qualitat inherent, la recerca de la pau:

[...] la calma  
d'aquest cel y aquest mar y d'aquests astres  
perpetualment en equilibri!<sup>41</sup>

L'enfrontament no és només entre bàrbars i grecoromans, sinó entre allò romàntic i la mediterraneïtat. A més a més, el món romàntic s'identifica amb la forma de viure del nord. La definició de l'enyor romàntic és ben palesa en el personatge principal, Nethú, l'esclau alliberat i enamorat de Rodia:

38. Figurins de l'òpera *Emporium*. Realitzats per Francesc Casanovas Gorchs, en dibuixos a la tinta sobre paper. Biblioteca de Catalunya, MA21-MOR-481.

39. Per al comentari, seguirem la grafia de l'edició del llibret *Emporium. Drama líric en tres actes. Lletre de Eduard Marquina. Música de Enric Morera*, Barcelona, Fidel Giró, Impressor, 1906. D'ara endavant ens referirem a aquesta edició com a *Emporium*. El text coincideix amb l'edició de la partitura per a cant i piano (*Emporium*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotesio, 1907). Val a dir que l'òpera es va representar el 1906 cantada en italià, seguint el costum generalitzat als nostres teatres pel que feia a les representacions operístiques.

40. Gorgies adreçant-se a Nethú. *Emporium*, acte I, p. 15.

41. Nethú adreçant-se a Bar. *Emporium*, acte II, p. 33.

Vinc de terres del Nord!... de vostra Gal·lia  
y de més enllà encara! porto a dintre  
soroll de neu que·s fon y tinc la pensa  
misteriosa com la boira sempre!  
Una dolça tristesa porto a sobre.<sup>42</sup>

Però Nethú ha deixat de pensar com els del nord. Aquesta metamorfosi no s'atribueix només als efectes sensorials de Rodia, sinó que és deguda a una qüestió ambiental, a la claror, a la llum del Mediterrani:

Les carícies  
d'eixa llum resplendent han fetes febles  
les teves energies poderoses,  
bestia de la Germania.<sup>43</sup>

Per la seva banda, els bàrbars pretenen envair tota la terra romana. Intenten convertir-la, de manera imperialista, en una continuïtat nòrdica homogènia. El poble bàrbar no vol assimilar, sinó que pretén esborrar de soca-rel, el passat llatí. Nethú, que tot i així voldria retornar al nord, s'hi sent atret pel record dels boscos nòrdics, és a dir, per la nostàlgia de la natura, però rebutja la guerra. En aquell procés de culturització mercès a la llibertat, Nethú ha conquerit l'equilibri intel·lectual i emocional. Aquesta actitud seva, tan noucentista d'altra banda, és el que desplaça la seva muller, Nurion, que es nega a reconèixer en Nethú un germànic veritable:

[...] ja t'han privat del pensament que·t feia  
singular entre els homens; aigua morta  
en mitg de la planuria deturada,  
ja en ton cervell equilibrat no cantes  
les onades alçantse [...]<sup>44</sup>

La bellesa es vesteix amb imatges que ens simbolitzen la seva equivalència amb Venus. Des d'una lectura que faria goig a la psicologia freudiana, Nethú intenta de menar els seus germans bàrbars, tot desposseint-los de l'instint més sanguinari. La ciutat, Emporium, es converteix en un ventre matern:

42. Nethú parla amb Rodia. *Emporium*, acte I, p. 16.

43. Nurion dialoga amb Nethú. *Emporium*, acte II, p. 35.

44. Nurion adreçant-se a Nethú. *Emporium*, acte II, p. 37

[...] Emporium canta  
com una ubriagada verge, embolquellant-se  
en l'escuma del mar! Anem! adintre  
de les seves entranyes fem que dormin  
els nostres fills.<sup>45</sup>

El guia, però, deixa de ser Nethú. Al seu lloc, el fill de Nethú i Nurion esdevindrà el cabdill, com a símbol de la fusió del nord amb allò que ja havia estat civilitzat. Davant de la imatge dels bàrbars que esmicolen el món antic, es contraposen les escenes de les bacanals i les orgies romanes, com la que obre el tercer acte. Aquest és l'aspecte que colpia del món romà en aquella justificació, encara tan agustiniana, que els romàntics estenien sobre la caiguda de Roma. El poble decadent pagava amb la invasió i la destrucció els seus excessos de sensualitat i libidinositat; en certa mesura, era una mena de redempció. Però el símbol de l'ocupació, en l'*Emporium* de Marquina, era la fecundació de la terra llatina a mans dels bàrbars, simbolitzada en els cants de les bacanals i l'aspersió del vi sobre la terra emporitana. Així ho canta Nethú quan apareix, al tercer acte, tot interrompent la bacanal i implorant als romans que fugin abans no arribin els invasors bàrbars:

La terra's fa matrona, infants dels déus,  
jovenesa, carícies, aneu! fòra!  
Avui que n'es moment de desposar-se  
la terra vol ser nostra!<sup>46</sup>

Els qui seran ferits i anorreats són els llatins, els romans. Rodia, en canvi, l'hetera grega, marxa essent admirada de «tanta Bellesa». Ella és la imatge del món grec, que s'haurà de mantenir intacte. Com li diu Nethú en demanar-li, ja ferit a traïció, que marxi per mar: «ton cos d'hetaira encara es verge».<sup>47</sup> Nethú serà ferit per Nurion quan el veu parlant amb Rodia; la seva muller, Nurion, el vol occir quan acaba d'adreçar unes paraules a Rodia que sonen a profecia:

45. Nethú als guerrers bàrbars. *Emporium*, acte II, p. 39.

46. Nethú adreçant-se a Clòdius, Rodia, Gorgies i els seus convidats. *Emporium*, acte III, p. 44.

47. Nethú a Rodia. *Emporium*, acte III, p. 45.

Jo soc la força y el repòs ets tu:  
jo soc el pensament, tu la Bellesa;  
encara no són temps de viure junt.  
Les naus te criden, estimada, ves-ten!<sup>48</sup>

La claror clara, abrusadora, era el que Verdi desitjava el 1871. És clar que ell es referia als colors dins de la terminologia habitual al segle XIX, en la qual la referència als «colors nacionals» tant servia per a referenciar certs aspectes de la instrumentació com també determinats girs harmònics, rítmics o mel·lòdics. Els colors sincers, decidits i francs formaren part del discurs del llibret de Marquina per a *Emporium*; els colors del món grec d'Emporium, i també emanats de la bellesa, tenien la capacitat de canviar i de civilitzar. Aquests colors foren els que devia cercar Morera a través de la música. Trenta anys més tard, sembla que la proposta de Verdi començava a prendre cos. Proposar que *Emporium* fou l'evidència d'haver arribat a una nova ribera ens sembla excessiu, però. La composició de *Bruniselda*, novament ambientada en un llenguatge medievalista romantitzat, o el fet de les diverses provatures del mateix Morera en l'èpica que destil·lava el poema *Canigó*, medieval també, ens haurien de fer pensar que existien encara diferents camins oberts. En tot cas, *Emporium* va significar l'obertura d'una nova drecera.

48. Nethú a Rodia. *Emporium*, acte I, p. 46.

# Richard Wagner y el modelo griego

Enrique Gavilán

En nuestro arte no podemos dar un paso un poco reflexivo sin detenernos en la relación con el arte griego. Realmente nuestro arte moderno es solo un eslabón en la cadena del desarrollo artístico de Europa en su conjunto, que tiene su punto de partida en los griegos.

Richard WAGNER. *El arte y la revolución*<sup>1</sup>

Wagner no trata la música griega como arte autónomo. Más bien tiende a considerarla como un elemento indiferenciado de la *mousiké*, el conjunto de las artes que presiden las musas. Justamente ese carácter totalizador constituye para él lo más característico y atractivo del arte helénico, aquello que, una y otra vez, contrapondrá a la atomización artística de su presente. La tragedia ateniense, en la que se integraban música, danza, mimo y poesía, constituiría su formulación más acabada. En torno a esta girarán buena parte de sus consideraciones teóricas.

La posición estética de Wagner no cesó de modificarse a lo largo de su vida. Aquí me centraré en los tratados que, al calor de la revolución, escribe a mediados de siglo, la denominada «trilogía de Zúrich», integrada por *El arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*.<sup>2</sup> En esos textos se fija con claridad la posición respecto al «modelo» griego. En general, y en

1. Richard WAGNER, *Die Kunst und die Revolution, Gesammelte Schriften und Dichtungen* (en adelante, GSD), vol. III, Leipzig, s. d., p. 9.

2. *Die Kunst und die Revolution* (1849), GSD, vol. III, p. 8-41; *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), GSD, vol. III, p. 42-177 (trad. Joan B. Llinares, *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de València, 2000); *Oper und Drama* (1851), GSD, vol. III, p. 222-320 y vol. IV, p. 1-229 (trad. Ángel F. Mayo, *Ópera y drama*, Sevilla, 1997).

particular en lo que toca a la actualidad del pasado, puede decirse que las fórmulas de *Ópera y drama* seguirán vigentes hasta el último giro en la trayectoria de su autor.

Por lo que se refiere a la concreción artística de tales teorías, aunque la coherencia no fuese la principal virtud del sajón y no siempre —ni mucho menos— lo que hacía como compositor y dramaturgo coincidía con lo que predicaba como teórico, el «programa revolucionario» cristaliza ante todo en la *Tetralogía* y en *Tristan*.

En Wagner, el proyecto artístico nace de una doble experiencia desdichada: el fracaso de París (1839-1842) y la falta de adaptación a la corte de Dresde (1842-1849). A lo largo de los años cuarenta del siglo XIX, el sajón se enfrenta a los dos escenarios que ofrecía la Europa de su tiempo a un compositor de ópera: el teatro en una sociedad capitalista, donde el triunfo estaba regulado por el mercado, o el teatro en una sociedad semifeudal, donde el éxito dependía del favor de la corte. Esa doble frustración le empuja a romper con aquel mundo y a luchar por otro donde fuese posible un arte diferente.<sup>3</sup>

El programa artístico que Wagner traza se inscribe en un proyecto de revolución política y social, envuelto en cierta ambigüedad. Por una parte, hace suyos los objetivos constitucionalistas de los liberales alemanes; por otra, pretende ir más allá. Téngase presente que en las barricadas de Dresde pelea al lado de Bakunin, que tuvo cierta influencia sobre sus teorías. La revolución que Wagner desea no aspiraba a la simple liquidación de los regímenes feudales y a la consecución de una estructura constitucional en la Alemania unificada. Debía suponer además la transformación social que hiciera posible una renovación de lo humano.

El arte griego tenía un papel importante en ese proyecto. Su consideración se sostenía en una filosofía de la historia que venía a repetir el esquema tripartito habitual en el Romanticismo: esplendor pasado, decadencia presente y nuevo esplendor futuro.<sup>4</sup> La diferencia estribaba en que el papel atribui-

3. En los años sesenta del siglo XIX, volverá a intentarlo: el *Tannhäuser* de París y la corte de Luis II. La historia se repite: fracaso en París e inadaptación a Múnich. En los años setenta conseguirá por fin crear la instancia que le permita desarrollar su proyecto: el *Festspielhaus* de Bayreuth, en cierta medida, una síntesis de ambas vías.

4. Cf. Markus SCHERING, «Romantische Geschichtsauffassung - Mittelalterbild und Europagedanke», en Helmut SCHANZE (ed.), *Romantik-Handbuch*, Tübinga, Kröner, 1994, p. 541-555; Enrique GAVILÁN, «Escúchame con atención». *Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 29 y s.



do a Grecia en la trilogía de Zúrich —el esplendor pasado— era el que muchos autores románticos habían otorgado a la Edad Media alemana.<sup>5</sup>

Según Wagner, en el mundo clásico se habría alcanzado la unidad originaria de naturaleza, arte y vida. A partir del momento en que se desintegró la democracia ateniense, la historia de la humanidad había sido un proceso de decadencia continua y creciente: el Imperio romano, el cristianismo y su conversión en instrumento de poder, el dominio del capitalismo, etc. Las transformaciones sociopolíticas habían provocado cambios decisivos en las condiciones de percepción y de creación. En Grecia, la fantasía natural poseía tal capacidad de síntesis que percibía el objeto como un todo completo, no escindido en sus diversos perfiles. Esta facultad había permitido —en la tragedia— la integración orgánica de los elementos que más tarde se escindirían en música, danza, teatro, pantomima o artes plásticas.

Con la decadencia de la democracia ateniense se inicia un proceso que lleva a una percepción cada vez más unilateral. En lugar de captar el objeto de forma sintética, se tiende a ver sus características por separado, multiplicando las diferencias. Como consecuencia, las artes se escinden. Las formas más aberrantes se alcanzan en época de Wagner —la música pura y su equivalente en el terreno de la literatura, la novela, en particular, la novela histórica—.

Con la victoria de la revolución se abrirá un tercer período. Se elevará de nuevo el nivel cognoscitivo, el hombre podrá volver a captar de forma sintética el objeto. En esas condiciones, se restablecerá la unidad de las artes, de nuevo en torno al drama. La obra de Wagner pretende ser una anticipación de esa situación y una contribución estético-política a su advenimiento.

Aquí se trata de elucidar la relación de ese arte con la tragedia antigua o, lo que viene a ser lo mismo, el grado de actualidad que el compositor atribuye al teatro griego. En general, Wagner era consciente de la *correspondencia* entre las formas artísticas y las sociedades en las que se desarrollan. Al igual que no podía resucitarse la polis, resultaba imposible hacerlo con la tragedia. Aunque el «modelo» ateniense tenga gran peso, tanto en la formulación teó-

5. Más bien a la imagen irreal que de esa época se hacían: «Un solo interés comunitario asociaba las provincias más distantes de este amplio imperio espiritual. Sin grandes propietarios laicos, dirigía y unía a las grandes fuerzas políticas una sola autoridad suprema... Cada miembro de esa sociedad era honrado en todas partes y si la gentes del común buscaban consuelo o ayuda, protección o consejo, encontraban en los poderosos protección, consideración y atención...» (NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa*, en *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. II, Múnich, Hanser, 1978, p. 732).

rica como en la realización escénica, en ningún caso el drama musical se plantea como imitación o actualización de la tragedia.<sup>6</sup>

Para precisar mejor la cuestión, utilizaré como contrapunto un ejemplo contemporáneo de «resurrección» filológica de una tragedia. Se trata de una notabilísima *Antígona*, representada en Potsdam en 1841, que después se llevó a otras capitales europeas, e incluso se convirtió en punto de referencia para la puesta en escena de textos clásicos. Nacida de una iniciativa del rey prusiano Federico Guillermo IV, la llevó a cabo un equipo del que formaron parte, entre otros, August Böckh, Ludwig Tieck y Felix Mendelssohn.

En 1841, el año en que Wagner ultimaba en París su primera gran obra escénica, en Potsdam se ponía en marcha un proyecto teatral muy diferente. El nuevo rey de Prusia decidió escenificar a Sófocles de una forma nueva. Federico Guillermo IV era un monarca peculiar.<sup>7</sup> Carecía del entusiasmo castrense característico de su familia; muy al contrario, se sentía atraído por las musas. En sus primeros años pretendió convertir la capital en foco de irradiación cultural. Eligió el teatro como eje de esa política, pero no centrándose en obras modernas, sino en Shakespeare y, sobre todo, en los trágicos atenienses. Pretendía presentarlos de forma genuina, como no se había hecho nunca.

Se atrajo a Ludwig Tieck a Berlín, a quien la nueva corte colmó de honores. Se le encargó la lectura en voz alta para el soberano, una tarea en la que desplegaba un virtuosismo muy celebrado. Conseguía una viveza y una verdad extraordinarias cuando leía un drama, encarnando de forma convincente a cada personaje. De tales veladas nació la idea de representar *Antígona*, pero de una forma nueva. En efecto, cuando se escenificaba una pieza clásica se practicaban toda clase de modificaciones. Pocos años antes de la función inspirada por Tieck, Goethe había organizado en Weimar una representación de

6. Al menos tal como se suele entender el concepto en el teatro. «[...] adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público, y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad»: Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 34 y s. La claridad no se cuenta entre las principales virtudes de Wagner como teórico. La interpretación de la cuestión puede originar más de un malentendido. Un observador tan sutil como el Nietzsche wagneriano cometió aquí un error notable, cf. Enrique GAVILÁN, «Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth», *Estudios Nietzsche*, nº 7 (2007), p. 55-66.

7. A quien le iba a tocar un papel decisivo en la historia europea, muy por encima de sus méritos personales y políticos. En 1849 rechazó la corona que le ofrecía el parlamento de Fráncfort y contribuyó así decisivamente al fracaso tanto de la unificación como de la revolución liberal. Con ese gesto se iniciaba el Sonderweg alemán.

*Antígona* en la que, a pesar de su veneración por Sófocles, la había cortado, «completando» la velada con una opereta.<sup>8</sup>

El espectáculo de Potsdam se planteaba de forma muy distinta, no solo de la velada trágico-operetística de Goethe, sino de todo lo que hasta entonces se había hecho en un escenario con textos griegos. Se pretendía crear un espectáculo que mostrase una tragedia como se hacía en la Atenas de Pericles. Los organizadores querían la «cosa misma». Con ese propósito, la empresa se colocó bajo la autoridad *científica* de un gran helenista, August Böckh.<sup>9</sup>

Böckh propuso una traducción reciente, cuyo autor, J. J. C. Donner, se había esforzado en acercarse lo más posible a las características del verso griego. Asimismo se dispuso un espacio que pretendía reproducir las condiciones escénicas del teatro ateniense. Para ello, los organizadores no se basaron en fuentes arqueológicas, sino en las consideraciones de un arquitecto amigo de Tieck.<sup>10</sup> El Hoftheater, donde se celebró la representación, tenía plano de anfiteatro. La *orchestra* se elevó a una altura intermedia entre los instrumentistas y el escenario. El altar de Dionisos, situado en el centro, sirvió para esconder

8. Goethe creía que *Antígona* solo podía producir un efecto limitado («Das was wir in unsern Tagen Effect nennen kann das Stück nicht machen», carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, Weimar, 1887-1912, p. 285). Se daba por satisfecho con presentar una selección de la pieza («Mir macht es sehr große Freude diesen herrlichen Sophocleischen Schatz in einer Art von Auszug zu sehen und zu vernehmen»: carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, p. 285). Finalmente, dado que la versión mutilada no llenaría la velada, decidió completarla con una pequeña opereta («Antigone ist auf den 30. angesetzt. Leider füllt sie nicht den ganzen Abend und ich muß eine kleine Operette hinterher geben»: carta a Johann Friedrich Rochlitz, 29 de enero de 1809, J. W. GOETHE, en *Goethes Briefe*, vol. 20, p. 285). Como curiosidad, la actriz que hizo la protagonista participaría años después en la *Antígona* prusiana encarnando a Eurídice.

9. En la filología del siglo XIX, su figura representa un nuevo acercamiento, más abierto, al estudio de la Antigüedad, lo que daría lugar a una célebre controversia. El contrincante fue Gottfried Hermann, defensor de un método mucho más conservador. Cf. Claudia UNGEFEHR-KORTUS, «The Böckh-Hermann Dispute», en *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World. New Pauly, Classical Tradition*, vol. II, Boston i Leiden, Brill, 2010, col. 543-546.

10. «El escenario fue reformado según los principios que había expuesto el arquitecto y arqueólogo Hans Christian Genelli, amigo de Tieck, en su libro *Das Theater zu Athen...* Es una arqueología filológica en la que los resultados sobre la disposición del teatro derivan de las indicaciones literarias, en particular, de Vitruvio, con tablas sobre planos y medidas. No había resultados de una arqueología de excavación»: Helmut FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie. Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. 78, Heft 1, Leipzig, Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 2001, p. 15.

al apuntador. Se eliminó el telón frontal y en su lugar se utilizó una precaria sábana que se dejaba caer al comenzar la función.<sup>11</sup> Los decorados quedaron reducidos al palacio real de Tebas, al fondo.

Cada vez que se ha abordado la viabilidad escénica de la tragedia, el coro ha resultado el principal escollo. Mientras la acción o los diálogos podían encajar en los hábitos de los espectadores, el coro era un hueso duro de roer para un público acostumbrado al naturalismo escénico. Si además se pretendía representar *Antígona* de forma auténtica, el coro tendría que cantar, lo que acentuaría la extrañeza. Por otra parte, la música planteaba otras dificultades. No había ejemplos sonoros que pudiesen imitarse. Era necesario inventar una «música griega» que pareciese genuina y que contribuyera a hacer digeribles las intervenciones corales.

Para conseguir el milagro se recurrió a Mendelssohn. Ningún otro parecía más adecuado para la tarea. Reconocido como un gran compositor de coros y oratorios, en sus piezas ponía de manifiesto su amor por las formas antiguas. Esa fascinación se había plasmado en un trabajo de arqueología musical que por sí solo le hubiese otorgado un lugar en la historia de la música: la recuperación de la *Pasión según san Mateo*, en 1829, un siglo después de su estreno. La empresa parecía descabellada, incluso para los partidarios de aquella música;<sup>12</sup> no obstante, fue un éxito. Con él se inicia la recuperación moderna de Johann Sebastian Bach. Además, el compositor poseía una sólida formación filológica, incomparablemente superior a la de Wagner.<sup>13</sup> Sobre todas estas características, su talante artístico le hacía idóneo para el proyecto

11. «Escenario y *orchestra* estaban separados por un *telón* que no se elevaba hacia arriba como en nuestros teatros, sino que se dejaba caer»: August REISSMANN, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, List & Francke, 1893, p. 259.

12. Cf. Eric WERNER, «Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy», en *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1986, p. 65. Las dificultades de interpretación y recepción eran enormes, no solo por las características de la música, sino por la inexistencia de ediciones solventes.

13. Podía leer sin grandes dificultades a Esquilo o a Aristófanes en la lengua original. Durante toda su vida mantuvo una estrecha amistad con Droysen, cuya edición de *Prometeo* había fascinado a Wagner hasta el punto de que este sitúa esa lectura en la base de sus nuevas ideas sobre el teatro: «Entonces por primera vez con pleno sentimiento y razón me hice con el *Esquilo*. Las pormenorizadas didascalias de Droysen me ayudaron a imaginar la visión embriagadora de las representaciones trágicas en Atenas» (Richard WAGNER, *Mein Leben*, edición de Martin Gregor-Dellin, Múnich, List, 1994, p. 356). Mendelssohn y Droysen se planearon un oratorio sobre la *Odisea* (el episodio de los feacios). El historiador llegó a preparar ese texto, pero el proyecto no cuajó. Cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 9.

de Federico Guillermo IV. En efecto, Mendelssohn era el *clásico* entre los músicos, aquel que en sus modos de acercarse a la composición, sin dejar de adoptar las formas contemporáneas, mantenía su distancia con el lado más oscuro e inquietante del Romanticismo.<sup>14</sup>

*Ópera y drama* defendía una vía muy distinta a la que se apuntaba en la *Antígona* prusiana. Wagner no pretendía ni recuperar, ni revitalizar, ni actualizar la tragedia; ni siquiera pensaba que tal hipótesis tuviese sentido. A su juicio, lo realizado en Potsdam carecía de autenticidad. El teatro griego era inviable en una sociedad moderna —como ponían de manifiesto los delirios prusianos—, pero constituía una prueba de que en otras condiciones históricas podía existir *otro* teatro. De las lecciones que extrae de la tragedia antigua —una ceremonia que implica a la colectividad, la superación de la división entre arte y vida, la integración de poesía, mimo, música y danza—, la esencial era la evidencia de un teatro diferente a lo que ofrecían París o Dresde.

La puesta en escena de Potsdam obedecía a una concepción muy distinta de la actualidad del pasado. En el Hoftheater se trataba no solo de presentar una curiosidad —la obra de Sófocles *tal como era*—, sino de mostrar la validez artística de *Antígona* como modelo para el presente. La puesta en escena *filológica* se convertía en una proclamación de fe en la arqueología artística y, al mismo tiempo, en símbolo de la validez de lo antiguo. Pretendía así una legitimación indirecta de otra arqueología —la política, es decir, la *Restauración*—. Con el espectáculo del Hoftheater se creaba una metáfora que sugería la vigencia de las viejas instituciones. Al igual que la *Antígona* de Tieck demostraba la superioridad de Sófocles sobre el vodevil, la tradición que encarnaba la monarquía prusiana simbolizaba la nobleza del pasado frente a la vulgaridad del liberalismo.<sup>15</sup>

14. «Although he grew up surrounded by Romantic influences, his inspiration was essentially Classical and his musical ideals were embodied in the works of Bach, Händel and Mozart rather than those of his contemporaries. He was a Romantic chiefly in his skilful use of literary and other extramusical stimuli, and his Classical inclinations led him to embody these in music of traditional form and elegance» (Karl-Heinz KÖHLER, «Felix Mendelssohn», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, Londres, Macmillan, 1989, p. 134).

15. El enfoque filológico se permitió una abundante ración de anacronismos. Entre estos, el recurso a actrices para los papeles femeninos, la exclusión de máscaras y coturnos, y sobre todo, la música. Esos coros, cuya helenidad oscila entre lo ingenuo y lo grotesco, revelan mejor que cualquier análisis la fantasía delirante que operaba en el proyecto prusiano. No obstante, tales actualizaciones, que quizás desfigurasen el rigor filológico, no perturbaban el mensaje político conservador. También la monarquía prusiana había llevado a cabo ciertas actualizaciones, a través de las inevitables reformas.

En lo que sigue, centraré la comparación en tres aspectos: el carácter de la representación (festival o ceremonia cortesana), el modo de relacionarse con el mito y la manera de entender el coro. Por último, examinaré hasta qué punto una vía y otra se convertían —o no— en fórmulas exportables.

## FESTIVAL FRENTE A TEATRO DE CORTE

La representación del drama musical debía desarrollarse en condiciones muy distintas a las entonces habituales. La asistencia al teatro era un acto intrascendente, simple ocio burgués —o cortesano—. En los escenarios dominaba lo puramente comercial —o los gustos de la corte—. El arte quedaba reducido a lo trivial. El teatro ateniense, le interesa a Wagner por su diferencia, su carácter de ceremonia cívico-religiosa que da cohesión a la polis. La idea de *Festspiel* se acerca a ese modelo. «Festival» no lo traduce bien. *Festspiel* alude al carácter de *ceremonia* asociada a la *fiesta*, entendida como ruptura de la cotidianidad. Se trata de establecer una relación nueva con el público, en la que el teatro configura a los espectadores como comunidad.

Lo que Wagner escribe en la segunda mitad del siglo no pretende adaptarse ni a los usos dramáticos, ni a los cantantes, ni a las orquestas, ni a los edificios, ni, sobre todo, a los públicos existentes. Pero tampoco intenta *repetir* o imitar adaptadas las condiciones del teatro ateniense. El compositor imagina su proyecto como una empresa no comercial, de carácter efímero, donde la obra de arte se convierta en el foco que cree su público. La relación que se establezca entre el drama y sus destinatarios deberá basarse en una afinidad no vinculada ni al dinero ni a la clase social, sino a la comunión ideológica de todos los asistentes en torno a una experiencia artística. Wagner concibe un teatro de madera con artistas movidos exclusivamente por su identificación con el proyecto. Todavía a mediados de los años cincuenta escribe a Franz Müller, alto funcionario de Weimar y gran aficionado a la música:

La posibilidad de interpretar mis dramas de los nibelungos me parece una quimera. Por una parte, estoy casi decidido a no permitir a ningún precio que esta ejecución se realice en uno de nuestros teatros. Por el contrario, de acuerdo con su carácter de fiesta dramática singular, *Bühnenfestspiel*, esa primera representación solo puede celebrarse en un lugar [...] que me ponga lejos de todo contacto con nuestro mundo escénico actual. Tendría que conseguir que construyeran, según mis requisitos, un teatro provisional —de madera—, tener a mi

disposición a un grupo selecto de jóvenes artistas durante al menos tres trimestres. La audiencia tendría que componerse de quienes viniesen expresamente al festival desde lejos. Se diferenciarían así por entero de la masa pastosa que en nuestras grandes ciudades forma el público. Es evidente que estos requisitos solo serían posibles mediante sacrificios de dinero de un nivel inaudito hasta hoy; dudo que todo eso pueda suceder.<sup>16</sup>

Frente a la idea de *festival*, ceremonia que pretende implicar a la comunidad y contribuir a su formación, la *Antígona* prusiana se planteaba como una función cortesana en todos los aspectos de su organización: la personalidad de su inspirador, el lugar donde se celebraba, la *calidad* de los invitados y la circunstancia que los reunía. El estreno tuvo lugar el 28 de octubre de 1841. Se eligió la fecha para dar lustre a unas *maniobras militares*. El público estuvo integrado exclusivamente por invitados: generales, catedráticos (entre ellos, Schelling), ministros, consejeros, literatos, embajadores, artistas, dignatarios, obispos, funcionarios de la corte, directores de periódico y académicos.<sup>17</sup> Se llegó a disponer un tren especial para trasladarlos de Berlín a Potsdam.

El contraste entre las dos ceremonias —la recreación de *Antígona* y el estreno del *Ring*— se plasmaba en el que existía entre los edificios donde se desarrollaron. Tanto el Hoftheater<sup>18</sup> como el Festspielhaus presentan un rasgo común: ambos se acercan al anfiteatro griego. No obstante, esa similitud

16. Carta a Franz Müller de 9 de enero de 1856, en Richard WAGNER, *Sämtliche Briefe*, vol. 7, *Briefe März 1855 bis März 1856*, p. 335. Unos años antes, en pleno fervor revolucionario, planteaba el proyecto en términos aún más radicales. Tras celebrar tres representaciones, destruiría el teatro y quemaría la partitura. («[...] so lasse ich dann unter diesen umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer woche stattfinden: nach der dritten wird das theater eingerissen und meine partitur verbrannt»: carta a Theodor Uhlig, septiembre de 1850, en *Sämtliche Briefe*, vol. 3, *Briefe Mai 1849 bis Mai 1851*, p. 426).

17. Cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 24. Una presencia interesante en el escenario: Eduard Devrient, una de las figuras clave del teatro alemán, que hizo el papel de Hemón. Su trayectoria parece simbolizar las peculiaridades del Sonderweg. Unos años antes había cantado *Jesús* en el «reestreno» de la *Pasión según san Mateo*. Más adelante se convertiría en el gran animador del movimiento de los *Festspiele*, primero en colaboración con Wagner (coincidieron en Dresde; el uno como director del teatro y el otro de la ópera), y más adelante sin él, pero con un enfoque teatral diferente al promovido por Federico Guillermo IV. Para Devrient, el ideal de *Festspiel* era la *Pasión* de Oberammergau.

18. De estilo rococó, formaba parte del Neues Palais, construido por Federico el Grande en los años sesenta. El rey rompió con él su tendencia a la austeridad arquitectónica. Se trata de un edificio muy aparatoso —la fachada principal alcanza 213 metros de largo—, el «Versalles prusiano». Cf. Georg HOLMSTEN, *Friedrich II*, Hamburgo, Rowohlt, 2001, p. 154 y s.



deriva de concepciones muy distintas. Frente a la voluntad nacional-popular que sin duda late en la empresa del Festspielhaus, la representación de *Antígona* tenía un carácter cortesano también en las particularidades del teatro donde se celebró.

El plano del Festspielhaus se emparenta con el anfiteatro, pero a diferencia del Neues Palais, la similitud no nace de un afán anticuario. El edificio rompe con el teatro a la italiana, cuyo plano en forma de herradura reflejaba con claridad la debilidad de sus propósitos artísticos. Allí el escenario resulta poco o nada visible desde buena parte de las localidades. La razón es evidente: lo que ocurría en escena no era lo único que atraía al público —en buena parte de las ocasiones, ni siquiera lo principal—. El teatro constituía sobre todo un lugar distinguido para el encuentro burgués —o aristocrático—. El edificio de Bayreuth invertía esa disposición, para afirmar la absoluta centralidad del escenario. Se apartaba de la planta de herradura, para crear un espacio igualitario donde cada asiento gozase de visibilidad óptima y en el que la atención del espectador se dirigiese en exclusiva al drama.

El teatro de Potsdam, de tamaño mucho menor, presenta una particularidad insólita en un teatro real. Carece del elemento que suele definirlo: el gran palco central destinado al soberano. Federico II, su inspirador, quería sentarse entre los espectadores. El lugar reservado al rey se encontraba en la tercera fila de las butacas. Sin embargo, la ausencia de palco real no tiene aquí un significado «democrático». Quizás lo hubiese tenido si el teatro se encontrase en el centro de Berlín, abierto a todo aquel que adquiriese una localidad. Pero se encontraba *dentro* del palacio, como una dependencia más de este. Que el rey prusiano no tuviese el lugar privilegiado que en otros teatros reales marca simbólicamente el espacio —generalmente de forma abrumadora— carece de relieve cuando el teatro en su conjunto se presenta como palco del soberano, al que solo tienen acceso sus invitados.

## DOS MODOS DE RECREAR EL MITO

Tanto la *Antígona* prusiana como el drama wagneriano pretendían dar un sentido actual a ciertos mitos. Lo hacían por vías opuestas —restauración frente a reinención—. En cada caso cristalizaban ideas y proyectos que venían de muy atrás. El *Ring* representa la culminación retrospectiva de una idea central del Romanticismo: la creación de la *nueva mitología*. Por su parte, la tragedia «filológica» suponía una vuelta a las posiciones que los «antiguos»



habían sostenido frente a los «modernos» en la vieja *querelle des anciens et des modernes*, más de un siglo después de que la Ilustración la hubiese superado.

En *Ópera y drama*, Wagner sostenía que solo el mito —que contraponía a la historia— se adecuaba al arte nuevo. Mientras el uno se elevaba a las cumbres de lo universal, la historia se atenía a lo particular y concreto.<sup>19</sup> Constituía así la materia prima del género más característico de la época, la novela histórica, aquel donde se radicalizaba el particularismo propio de la sociedad que le daba origen.<sup>20</sup> Por el contrario, el mito, admirable creación del pueblo,<sup>21</sup> expresaba una verdad universal que superaba las trabas propias de lo histórico, siempre asociado a lo individual y concreto.<sup>22</sup> El papel del artista era *intensificar* las imágenes míticas, nacidas de la fantasía popular.<sup>23</sup> Así había ocurrido en Grecia, donde el poeta había conseguido trabajar el mito hasta darle la forma suprema de la tragedia.<sup>24</sup>

Sin embargo, en el *Ring*, Wagner no recurre a los relatos clásicos. Por el contrario utiliza mitos germánicos y los adapta a la medida de sus dramas. Hay dos razones para esa elección.<sup>25</sup> El mito griego había sido utilizado en exceso por la ópera —contra la que tan fieramente combatía— y, sobre todo,

19. En realidad, Wagner estaba repitiendo, seguramente sin saberlo, los términos de la célebre comparación aristotélica (*Poética* IX, 1451b, cf. ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1988, p. 59 y s.). Allí, el filósofo afirmaba el valor superior de la poesía frente a la historia, por ser más universal. Mientras la última solo cuenta lo que fue, aquella es capaz de decirnos lo que puede ser.

20. Cf. GSD, vol. IV, p. 40 y s. He tratado la cuestión por extenso en el primer capítulo de «Escúchame...», 2007, p. 25-45.

21. «Mediante la capacidad para presentar en el mito todas las realidades en su máxima amplitud, de forma concentrada y revelando su carácter con toda plasticidad, a través de ese poder imaginativo, el pueblo se convierte en creador del arte»: GSD, vol. IV, p. 32.

22. «Lo incomparable del mito es ser verdadero en cualquier tiempo, e inagotable para todo tiempo, en su intensa concentración»: GSD, vol. IV, p. 64.

23. «En este mito la máxima diversidad de manifestaciones se comprime en una forma cada vez más densa, el drama lo vuelve a presentar de manera aún más concentrada. La percepción común de la esencia de manifestaciones que se condensa en el mito a partir de la percepción natural en lo humano y moral, se manifiesta aquí en la forma más precisa y reveladora abriéndose a la más universal receptividad del hombre como obra de arte salida de la fantasía»: GSD, vol. IV, p. 33. Para expresar esa labor de «densificar», Wagner utiliza términos (*dichten* y *verdichten*) que en alemán producen una asociación inmediata con la tarea del poeta (*Dichter*).

24. «El poeta trágico comunica el contenido y la esencia del mito, solo que de la forma más convincente y comprensible. La tragedia no es otra cosa que la culminación artística del mito; el mito, el poema de una visión común de la vida»: GSD, vol. IV, p. 34.

25. Como en tantas ocasiones, el propio compositor no consigue formularlas con claridad.

Wagner creyó descubrir en el mito germánico una vitalidad escondida.<sup>26</sup> El cristianismo había tratado de desarraigar aquellas leyendas, pero por debajo de las manifestaciones dispersas que habían resultado de aquel choque (la más destacada, según el compositor, fueron los romances caballerescos), se encontraba un núcleo todavía vivo. Wagner lo asocia a Siegfried. Allí latía todavía con fuerza el espíritu germánico.<sup>27</sup> Sus imágenes le proporcionaron la materia con la que iba a elaborar la trama de la *Tetralogía*.

Los dramas musicales, el *Ring* en particular, vienen a realizar un proyecto eje del Romanticismo: la «nueva mitología».<sup>28</sup> Una vez más, Wagner, su tardío representante, lo lleva a cabo fuera de su tiempo, si aquel movimiento se entiende como una corriente literaria y artística con límites cronológicos precisos. Pero —y la obra del sajón es un buen argumento a favor de esa tesis— el Romanticismo es más que el conjunto de los autores que a comienzos del siglo XIX enarbolaron aquella bandera. Desborda ese marco y continúa más allá de los límites cronológicos en que pretende circunscribirse, para constituir una corriente esencial en la cultura europea.<sup>29</sup>

La posición de los románticos, radicalmente favorable al mito, venía a oponerse a la perspectiva ilustrada que había dominado el siglo XVIII. Los *filósofos* interpretaban el mito como una encarnación puramente alegórica que

26. Cf. Kurt HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, Múnich, Beck, 1985, p. 40 y s.

27. GSD, vol. IV, p. 38 y s. A pesar de las apariencias, los mitos griegos están casi siempre presentes en Wagner, como una especie de arquetipos universales subyacentes: Odiseo en *Der fliegende Holländer*, Calipso y de nuevo Odiseo en *Venus y Tannhäuser*, Amor y Psique en *Lohengrin* y *Elsa*, Antígona en *Brünnhilde*, Prometeo en *Amfortas*, Heracles en *Parsifal*, etc. Schadewalt denominaba tal superposición de estratos míticos: «palimpsesto mitológico wagneriano» (cf. Wolfgang SCHADEWALT, «Richard Wagner und die Griechen», en Wieland WAGNER (ed.), *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, Múnich, 1962, p. 167). El mismo compositor lo explica de forma muy convincente, en relación a sus óperas románticas, en *Eine Mitteilung an meine Freunde*, GSD, vol. IV, p. 230-345.

28. Cf. Manfred FRANK, *Der komende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Fráncfort, Suhrkamp, 1982. Menos interesante resulta otra obra posterior que recopila varios trabajos de este autor sobre la relación de Wagner con la *nueva mitología*: Manfred FRANK, *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, Múnich, Wilhelm Fink, 2008. Sobre el papel del *Ring* en ese proceso: Dieter BORCHMEYER (ed.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner 'Der Ring des Nibelungen'*, Múnich, 1987.

29. Hay una bibliografía inmensa sobre el particular. Entre otros títulos: Helmut SCHANZE (ed.), *Romantik...*; Isaiah BERLIN, *The roots of romanticism*, Londres, Pimlico, 1999; Rüdiger SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Múnich, Hanser, 2007. En relación con la música, resulta muy esclarecedor: Th. W. ADORNO, «Klassik, Romantik, neue Musik», en *Klangfiguren, Musikalische Schriften I-III*, Fráncfort, Suhrkamp, 1990, p. 126-44.

nacía de la ignorancia y la superstición. La tarea era acabar con tales relatos falsos, pueriles y nocivos. Por el contrario, los románticos cuestionaban el monopolio de la razón como instrumento para explicar el mundo. Sin rechazarla, defendían vías complementarias que la Ilustración había ignorado. Los mitos representaban otra verdad, una verdad *poética*, que debía sumarse a la razón para alcanzar la plenitud de la comprensión de un mundo, cuyo misterio se desvanecía a medida que la ciencia avanzaba. Era necesaria una visión que devolviera su belleza a la «tierra baldía».

El nuevo programa estético no defendía una *vuelta* a los viejos mitos. El sentido de lo histórico —una novedad asociada al Romanticismo— revelaba la inactualidad de lo griego. Pretender recuperar sus relatos para el presente constituía un sinsentido.<sup>30</sup> Solo en el contexto clásico, irremediabilmente distinto y alejado, podía haber arraigado aquella mitología. De lo que se trataba era, no de repetirla, sino de conseguir su *adaptación productiva* a las condiciones de la sociedad contemporánea. Era necesaria una *nueva mitología*. El objetivo, que seguirá resonando en la mayoría de los románticos, se formuló por primera vez, de forma tajante y concisa, en *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, un texto nacido del encuentro entre Hegel, Schelling y Hölderlin. Allí se expone de forma impecable la función didáctica esencial que debía desempeñar el mito en la difusión del idealismo:

Sin convertir las ideas en estéticas, es decir, en mitología, carecen de interés para el pueblo; y al contrario, sin que la mitología se torne racional, el filósofo ha de avergonzarse de ella. Así que a la postre, ilustrado y no ilustrado tienen que darse la mano: la mitología hacerse filosófica, para que el pueblo se vuelva racional, y la filosofía hacerse mitológica para hacer comprensibles a los filósofos. Entonces dominará la perpetua unidad entre nosotros.<sup>31</sup>

El proyecto de *nueva mitología* planteaba de una forma original la relación con la tradición. Representaba una vuelta a la vieja «querrela de los antiguos y los modernos», pero desde una perspectiva diferente. La *querelle* en

30. El poeta que quiso llevarlo hasta sus últimas consecuencias acabó encerrado en una torre de Tubinga. En todo caso, su concepción de lo griego se alejaba mucho de la que dio origen al espectáculo de Potsdam. Su traducción de *Antígona* se encuentra en los antípodas de la que sirvió de base a aquella, como ocurre también con la adaptación musical que inspiró a Carl Orff siglo y medio después.

31. No ha podido establecerse quién de los tres amigos fue el encargado de redactar el manifiesto. La cita procede de G. W. F. HEGEL, *Frühe Schriften*, Fráncfort, Suhrkamp, 1986, p. 236.

su forma clásica se había desarrollado en Francia a caballo entre los siglos xvii y xviii. Los «antiguos» afirmaban el carácter inalcanzable y superior de los modelos clásicos, mientras que los «modernos» lo negaban.<sup>32</sup> Veían en la obra de Racine, Boileau (paradójicamente, campeón de los antiguos), Pascal o Descartes logros de un nivel superior a los de Sófocles, Homero, Platón o Aristóteles.<sup>33</sup> El debate pareció superado en la Ilustración, cuando el axioma del progreso representaba la superioridad indiscutible del futuro.

Los románticos alemanes establecieron una posición nueva. Reinterpretaron radicalmente la Antigüedad. Dejaron de entenderla como un legado intocable, para ver en ella algo que no había cesado de transformarse y que seguía modificándose.<sup>34</sup> Se vieron a sí mismos como cocreadores de ese legado:

[...] se equivoca del todo quien cree que la Antigüedad existe. Solo ahora empieza a surgir la Antigüedad. Llega a ser bajo los ojos y el alma del artista. Los restos de lo antiguo son solo los estímulos específicos para la formación de la Antigüedad. La Antigüedad no se hace con las manos. El espíritu la produce a través de la mirada —y la piedra tallada es únicamente el cuerpo, que solo alcanza significado por ella—.<sup>35</sup>

El drama musical se sitúa en el lugar que propone la estética romántica. Ofrece una nueva mitología, que acabará conquistando su tiempo. Lo logra tanto en las obras propiamente mitológicas —el *Ring*—, como en aquellas que se sitúan en un terreno vago, entre la saga, la historia y la leyenda, como *Tristan*, o que se deslizan del lado del *misterio*, como *Parsifal*. En unas y otras se manifiesta la conciencia de que el arte griego no solo es irrecuperable, sino que, caso de que la arqueología estética permitiese llevarlo a la escena, carecería de sentido, por grande que fuese la admiración que suscitase la vieja tragedia. Se trataba de recuperar no su manifestación concreta, sino el impulso del que nació.<sup>36</sup>

32. Arbogast SCHMITT, «Querelle des Anciens et des Modernes», en *New Pauly...*, vol. iv, col. 873-88.

33. La *Antígona* de Potsdam parece concebida como un intento tan radical como ingenio de regresión a la posición que sostuvieron los antiguos en la *querelle*.

34. «Instead of a respectful distance which left the normative model unscathed, a model of performative interaction was introduced, which could develop both in the mode of “radical deformation” and of “creative instrumentalisation”» (Nicola KAMINSKY, «Romanticism. I. Germany», *New Pauly...*, vol. iv, col. 128).

35. NOVALIS, «Über Goethe», a *Werke...*, vol. ii, p. 413.

36. El rechazo de la fidelidad a la tradición, en nombre de lo que es necesario salvar de ella, el conflicto con su presente, el anhelo de otro mundo más humano: no conservar la tradi-

Hay otro aspecto del mito que se presta a la comparación. Lévi-Strauss, una presencia familiar en las cercanías de Wagner, afirma que un mito es el conjunto de *todas* sus versiones, incluidas las más alejadas de su «forma canónica».<sup>37</sup> El antropólogo proponía el ejemplo de Edipo en manos de Freud. Por grande que fuese la distancia entre el cientifismo del vienés y el humus legendario del que nació el rey tebano, desde una perspectiva estructuralista, el constructo freudiano formaría parte del mito<sup>38</sup> al lado de las innumerables variaciones del relato que circularon en la Grecia clásica, o de las que siglos después concibieron Corneille, Voltaire, Von Platen, Gide, Cocteau, Pasolini y un interminable etcétera. El trabajo de Freud es también mitología.<sup>39</sup> En los términos de Lévi-Strauss, «los mitos dialogan entre sí»; lo hacen de tal manera que cada Edipo —de Sófocles a Freud, pasando por el propio Wagner—<sup>40</sup> recibe su significado de todos los anteriores, al mismo tiempo que los modifica.

A pesar de su acartonamiento, el espectáculo de Potsdam no dejaba de ser otra versión de *Antígona*, una pincelada más en el inacabable retrato de la

---

ción —lo que en última instancia significa embalsamarla—, sino redimir sus esperanzas. Cf. Th. W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort, Fischer, 1991, p. 5.

37. Se asociarían entre sí a la manera de las capas de un hojalde, análogas, aunque no idénticas, apiladas de forma regular hasta obtener un resultado que no es sino la suma de las capas que lo forman. No hay un centro, un relato básico que permita reducir las otras versiones a meras desviaciones. Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, «La structure des mythes», en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1998, p. 264.

38. Leído a la luz de la tesis lévi-straussiana, ese carácter mitológico aparece con nitidez en el pasaje siguiente de *La interpretación de los sueños*: «Su destino [el de Edipo] nos afecta porque podría haber sido el nuestro, porque antes del nacimiento el oráculo se cierne sobre nosotros como lo hizo sobre él. Quizás nos fue dado a todos que la primera excitación sexual se dirigiese hacia la madre, el primer odio y deseo violento contra el padre; nuestros sueños nos convencen de tal cosa. El rey Edipo que mató a su padre y se casó con su madre es solo la realización del deseo de nuestra infancia» (Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Fráncfort, Fischer, 1982, p. 223). El tono de mito primordial es tan acusado («la primera excitación sexual», «el primer odio y deseo violento») que el propio Mircea Eliade hubiese tenido que admitir, al menos parcialmente, la tesis de Lévi-Strauss.

39. «On n'hésitera donc pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre de nos sources du mythe d'Édipe. Leurs versions méritent le même crédit que d'autres, plus anciennes et, en apparence, plus "authentiques"» (Claude LÉVI-STRAUSS, «La structure...», p. 249).

40. En efecto, aunque este no lo llevase nunca a escena (si dejamos de lado los *palimpsestos*: en *Siegfried* se podrían encontrar rastros del rey tebano), en *Ópera y drama* elige al padre de Antígona para desarrollar sus tesis sobre la relación entre mito y tragedia (GSD, vol. IV, p. 55 y s.).

heroína. Por mínima —o disparatada— que fuese la contribución, el escenario dispuesto en el Hoftheater, los coros de Mendelssohn, la supervisión filológica y la pompa de la representación contribuían a reconfigurar el mito una vez más. En la extremada actitud reverencial había algo de experimento. Se creaba con él una perspectiva nueva en torno a uno de los temas más fértiles de la literatura europea. Pero la tragedia del Hoftheater, sin dejar de ser una variación sobre *Antígona*, era más arqueología que mitología. Lo que se pretendía en Potsdam era menos representar la pieza de Sófocles que mostrar un trozo del ayer recuperado para el presente. Se establecía así su carácter intemporal. La tragedia prusiana era arqueología contra el tiempo, un modo de negar los cambios del presente, afirmando la palingenesia del pasado. Se constituía así en alegoría del carácter inmarcesible de la propia monarquía.

Hay una diferencia esencial con *Die Walküre*. En el drama de Wagner, la figura de Antígona cobra vida como Brünnhilde, personaje de una nueva mitología concebida como símbolo del presente. Al igual que la hija de Edipo, la valquiria se rebela contra la lógica de un poder que la obliga a traicionar el amor hacia el hermano, cediendo a sentimientos que el padre debe reprimir.<sup>41</sup> Se enfrenta así a las leyes que rigen su mundo, leyes grabadas con runas mágicas en la rama del fresno sagrado —la naturaleza herida, que se degrada sin remedio—. <sup>42</sup> La tetralogía trata de la decadencia de un sistema de dominación basado en el intercambio de equivalentes. Los contratos han venido a desplazar un poder anterior basado en la violencia.<sup>43</sup> El teatro épico wagneriano revela que, no obstante, se apoyan en un elemento no contractual, que aquí representa la lanza.<sup>44</sup> En el origen del poder, hay siempre una forma de violencia<sup>45</sup> que, como en el célebre fragmento de Anaximandro, acabará pro-

41. La cara amarga de un poder que esclaviza a quien lo posee («Der durch Verträge ich Herr, /den Verträgen bin ich nun Knecht»).

42. «In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald; / falb fielen die Blätter, /dürre darbt der Baum» («Con el paso del tiempo consumió la herida el bosque; amarillas cayeron las hojas, seco quedó el árbol»), canta la primera Norn al comienzo de *Gotterdammerung*.

43. Cuando Donner trata de resolver a martillazos el conflicto por la posesión de Freia, su cuñado le advierte: «Halt, du Wilder! Nichts durch Gewalt! / Verträge schützt meines Speeres Schaft» («¡Detente, salvaje! ¡Nada con violencia! La punta de mi lanza defiende los contratos»).

44. «Car tout n'est pas contractuel dans le contrat»: E. DURKHEIM, *De la division du travail social*, París, PUF, 1996, p. 189.

45. En el caso del capitalismo, la denominada «acumulación originaria». Frente a los economistas clásicos, que sostenían el mito de que los primeros capitales había tenido su ori-

vocando su ruina. La tetralogía desarrolla una historia donde se nos muestra el otro lado del intercambio: el robo y la explotación —de los gigantes, los nibelungos, los hombres, las valkirias y la misma tierra (*Erda*)—. El *Ring* habla de cómo el sistema de poder deriva de la mutilación de la naturaleza; gira así sobre la tragedia que provoca: la mutilación del mutilador, porque —dicho con el Adorno de la *Dialéctica de la Ilustración*— el hombre mismo es también naturaleza.<sup>46</sup>

Tras muchas vacilaciones, Wagner acabó suprimiendo el parlamento final de Brünnhilde, que en el proyecto primitivo cerraba el *Ring* en un clima de esperanza.<sup>47</sup> En su lugar, optó por un final instrumental, tan abierto como ambiguo. La orquesta no vuelve a la tonalidad inicial de la tetralogía —el *mi bemol mayor*, asociado a la naturaleza—, ni tampoco al *mi bemol menor* que abría la última jornada (con la doble alusión a las *Nornen* y a las valkirias), sino al *re bemol mayor*, la tonalidad del Walhall, incierto anuncio del retorno a la forma de dominación que la fortaleza simboliza. El *Ring* es un círculo, pero su final no conecta con el inicio —la naturaleza, el río, el agua—, sino con la culpa, que ni siquiera se presenta en sus formas primitivas —la herida del fresno, la fuente seca, el robo del oro—, sino como aquella que encarna las peores consecuencias de los contratos y su dinámica ciega —la pérdida de Freia—. De esta manera se dibuja, no un círculo, sino una espiral que se cierra sobre sí misma hasta estrangular la vida que encierra.

---

gen en el «ahorro» («Esta acumulación originaria desempeña en la economía política el mismo papel aproximado que el pecado original en la teología»: K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I. Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Marx Engels Werke, Berlín, Dietz, 1984, vol. 23, p. 741), Marx demostraría que había surgido de la violencia en todas sus formas: K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I. Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Marx Engels Werke, Berlín, Dietz, 1984, vol. 23, cap. 24, pássim.

46. «En el momento en que el hombre se separa de la conciencia de sí mismo como naturaleza, pierden validez todos los fines para lo que se mantiene en vida... El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su identidad, es prácticamente en todas partes la destrucción del sujeto, a cuyo servicio se pone, pues la sustancia dominada, reprimida y disuelta a través de la autoconservación no es otra cosa que el elemento vital que debe ser conservado...» (Th. W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialektic...*, p. 61 y s.).

47. «[...] Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, / nicht herrischer Prunk...», etc. («Ni propiedad, ni oro, ni pompa divina, ni casa ni hacienda, ni brillo señorial»): GSD, vol. VI, p. 256. Más adelante escribió un texto alternativo en un tono menos revolucionario que budista, pero al final también lo abandonó.



## EL CORO COMO PIEDRA DE TOQUE

Plantearse la siempre incierta actualidad de la tragedia significa enfrentarse al modo en que puede intervenir el coro en un escenario moderno, cuestión enmarañada no solo por las dificultades para comprender su papel en el teatro antiguo o para trasladarlo al presente, sino porque plantea otro obstáculo esencial, por completo insalvable: la imposible recuperación de su música. A diferencia de los textos, las melodías corales se han perdido de forma irremisible; todavía peor, la música griega en su conjunto es un vacío que nunca podrá llenarse. Incluso, en la impensable hipótesis de que llegase a colmarse, en un escenario moderno sus tonos provocarían, sobre todo, desconcierto. Al fin y al cabo —y este es el peor obstáculo del historicismo en todas sus formas— aquellos espectadores que sin pestañear escuchaban a las Océánides cantar al son del *aulos* son hoy irrecuperables.

Tanto en el caso de Wagner como en el de Mendelssohn, el coro trágico es un elemento crucial a la hora de enfrentarse a la tragedia como hecho escénico. La clave de sus soluciones respectivas no está tanto en lo propiamente musical como en el enfoque teórico del que nace. Las diferencias se asocian a los modos muy distintos de plantearse la relación entre el arte del presente y el pasado. Mendelssohn, a pesar de un conocimiento de la cultura y la lengua griega incomparablemente superior al de Wagner, es fundamentalmente un músico, mientras el sajón, a pesar de todo su desorden teórico, pretende ser mucho más que un compositor.<sup>48</sup> En nombre del arte nuevo que predica, se ha jugado —y perdido— una brillante y lucrativa condición de *kapellmeister* palaciego, a diferencia de Mendelssohn, que ponía su oficio al servicio de un rey tan reaccionario en lo artístico como en lo político.

En su origen, los coros de *Antígona* reflejan una concepción más vinculada al siglo XVIII que a todo lo que se apunta en el horizonte. Inicialmente se pensó en algo decididamente arcaizante, de acuerdo con la idea que presidía el espectáculo. Se pretendía crear unos coros griegos imaginarios, acompañados

48. De entre los muchos detalles llamativos de la comparación, hay uno que resulta fascinante. En la conciencia de la indisoluble unidad entre las formas artísticas y la sociedad en la que se desarrollan, y por tanto, en la imposibilidad de repetir la tragedia antigua *tal como era*, por mucho respaldo filológico que se pusiera al proyecto, Wagner era decididamente hegeliano. Pues bien, Mendelssohn, que representa la posición opuesta, ¡había sido alumno del curso de estética de Hegel en la Universidad de Berlín! (cf. FLASHAR, *Felix Mendelssohn...*, p. 10). Sin embargo, Wagner apenas había leído al filósofo. Todo apunta a que ni siquiera era consciente del peso que ejercía sobre su proyecto artístico.



por instrumentos *originales*.<sup>49</sup> El proyecto se descartó en seguida. En su lugar, se decidió que Mendelssohn utilizase una orquesta sinfónica y que en la composición recurriese a diseños melódicos, armónicos o rítmicos modernos.

Escuchando hoy esos coros se tiene la sensación de que proceden de algún oratorio contemporáneo. Eso no les priva de cierto aire anticuado, porque, al fin y al cabo, *Elías* o *Paulus* se habían concebido ya con el oído puesto en las obras de Händel. Así, a pesar de su excelente factura, la desorientación temporal que provoca la música de *Antígona* no deja de incitar a la sonrisa cuando se la imagina en un escenario palaciego que pretendía representar el teatro de Dionisos, interpretada con gesto y vestuario, estos sí, decididamente anticuarios.

El rasgo más destacado de la música es el intento de adecuarla al texto. Se pretendía acercarse todo lo posible al verso griego. La traducción había intentado emularlo, pero su autor no había pensado en la posibilidad de que se cantase. Por eso, tanto Böckh como el propio Mendelssohn se esforzaron en acentuar la cercanía a los ritmos de Sófocles, con importantes modificaciones. Tales sutilezas no salvaron el trabajo de las críticas,<sup>50</sup> incluso por parte de algunos filólogos. Sin duda, el aplauso más importante le vino del mundillo teatral.<sup>51</sup> La función no solo fue un éxito en Potsdam, sino que se repitió en otras capitales europeas con excelente acogida de crítica y público. Sirvió además de referencia para otros intentos posteriores de resucitar la tragedia «tal como era».<sup>52</sup>

49. Entendidos a la *Biedermeier*: flauta, tuba y arpa.

50. Entre otras, la de Wagner: «[...] advertimos con asombro que Mendelssohn [en la *Antígona*] no ha respetado ni una sola vez el verso griego y ha elegido una declamación por completo absurda» (Cosima WAGNER, *Tagebücher*, vol. 2, Múnich, Piper, 1982, p. 294). Nietzsche fue implacable. En cierta ocasión, se negó a viajar a Grecia con el hijo de Mendelssohn, por la completa repugnancia que despertaba en él aquella música. Las asociaciones que le producía el apellido eran del todo incompatibles con su percepción de la «Hellas» (cf. carta a Hugo von Senger de 23 de septiembre de 1872, en Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, vol. IV, Múnich, De Gruyter, 2003, p. 50 y s.). Heine dejó escritas páginas demoledoras sobre *Antígona* y su compositor (cf. Heinriche HEINE, «Lutetia», en *Werke und Briefe in zehn Bänden*, vol. VI, Berlín, Aufbau, 1961-1964, p. 564), así como una divertida sátira sobre los delirios helénicos de Federico Guillermo IV, el poema «Der neue Alexander».

51. Eduard Devrient la valora así en sus memorias: «La sensación que produjo fue enorme. La profunda impresión que la revitalización de la tragedia antigua podía provocar en nuestra vida teatral, prometía hacer época. Purificaba nuestra atmósfera escénica; y es indudable que a Mendelssohn le correspondía un mérito considerable en ese efecto», citado en Wilhelm Adolf LAMPADIUS, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig, Leuckart, 1886, p. 277.

52. El mismo equipo de la *Antígona* repitió el experimento con *Medea* (1843), aunque

También en Wagner el «coro» define la actualidad de la tragedia. En las óperas anteriores al proyecto *revolucionario*, le había otorgado un papel esencial, aunque no muy diferente del que representaba en Beethoven, Weber, Berlioz o Meyerbeer. En *Der fliegende Holländer* y *Tannhäuser*, había servido para corporeizar el conflicto que atraviesa cada obra: la terrenalidad de los marineros noruegos frente a la amenaza demoniaca de los espectros holandeses; los piadosos peregrinos frente a los voluptuosos servidores de Venus. En *Lohengrin*, el coro se acerca más a la idea que se tenía entonces de su papel en la tragedia.<sup>53</sup> Casi siempre en escena, representa al pueblo que asiste y participa del drama. Expresa asombro, compasión, disgusto, simpatía o temor. Parece situarse así en un espacio dramático intermedio, entre los espectadores y los protagonistas.

De un orden muy diferente es la posición en *Ópera y drama*.<sup>54</sup> Al hilo precisamente de la crítica a la *Antígona* de Mendelssohn, el músico explica la clave de su concepción: presentar el arte del pasado como si pudiese revivirse en el presente es falso. Los intentos anticuarios de ofrecer con rigor la tragedia «tal como era» son tanto una mentira histórica como una mentira artística que esconde la falsedad de la cultura europea. El espectáculo de Potsdam revelaba al menos una verdad: el sinsentido de repetir el arte antiguo en el presente, por mucho empeño que se pusiera en presentarlo *tal como era* y muchos filólogos de prestigio que avalasen el despropósito. Wagner criticaba con dureza la esterilidad teatral de Tieck, y aunque se mostrase bastante más considerado con Mendelssohn, sus observaciones encerraban una carga de profundidad:<sup>55</sup>

Frente a nuestra vida este drama sofocleo se mostraba como un grosero embuste artístico: una mentira provocada por la necesidad de enmascarar la falsedad de todo nuestro arte, una mentira que trataba de escamotear la verdadera necesidad de nuestro tiempo bajo pretextos artísticos de todo tipo. Pero esta tragedia

---

con otro compositor. Mendelssohn volvió para componer los coros de *Edipo en Colono*, que se estrenaría tras su muerte, en 1851.

53. La idea que defendían los románticos, A. W. Schlegel ante todo y, con ciertas diferencias, F. Schiller. Nietzsche la atacaría en *El nacimiento de la tragedia*.

54. Se plasma en el *Ring* y *Tristan*. *Meistersinger* y *Parsifal* tratan el coro de otro modo. Analizar en detalle las diferencias desbordaría el marco de este texto.

55. Está lejos de ignorar la calidad artística de la música, pero apunta a su flanco débil: ponerla al servicio de tal empresa. El sajón no deja de destacar el papel que en aquella Antígona tuvo «un príncipe *absoluto*». De forma sesgada acaba comparando la colaboración de Mendelssohn con Tieck y los filólogos a la actitud de la coqueta o la puritana que se siente segura cuando se acerca en exceso a un hombre, ya que le sabe frígido o impotente: GSD, vol. IV, p. 29.

tiene que descubrirnos cierta verdad, a saber, que no tenemos un drama y no podemos tenerlo, que nuestro drama *literario* está tan alejado del drama auténtico como el piano del canto con voces humanas, que en el drama moderno solo podemos producir poesía a través de la más elaborada mecánica literaria, de la misma manera que en el piano solo producimos música vocal mediante la más complicada mecánica técnica, pero se trata de una poesía sin alma, de una música sin voz.<sup>56</sup>

La conciencia de esa imposibilidad lleva a Wagner a adoptar otra solución, tan lúcida como radical. No se trataría de imitar el modelo trágico, ni siquiera de actualizarlo inventando música o versos pseudogriegos o trans-temporales. Hay que repensar su papel, y hacerlo desde las necesidades artísticas del presente, no recurriendo a un cadáver secular que se presenta como si estuviera vivo, por filológicamente rigurosa que pudiera ser la mascarada. Tampoco tiene sentido una actualización como la que Schiller había intentado en *Die Braut von Messina*. La conclusión de Wagner es tan inesperada como rica en consecuencias. El heredero del coro antiguo es ¡la orquesta sinfónica!<sup>57</sup> Pero no se trata de que repita las funciones del coro clásico. Puede y debe ir más allá.<sup>58</sup> La singular estructura musical del drama le permite otorgarle un papel épico y dramático nuevo. El compositor lo define como «Ahnung und Erinnern» («presentimiento y recuerdo».<sup>59</sup>

No es algo nuevo. También el coro trágico expresaba presentimientos que anticipaban algún acontecimiento fatídico o recordaba antiguos episodios que encerraban la clave del presente. Lo nuevo es la intensidad que alcanza en el drama wagneriano, merced a la riqueza de asociaciones que permite su música.<sup>60</sup> El compositor convierte la orquesta en un dispositivo para trascender la linealidad temporal con una efectividad asombrosa. Thomas

56. GSD, vol. IV, p. 29.

57. «El coro de la tragedia griega ha dejado su significado para el drama en la orquesta moderna, para, en él, libre de toda limitación, desarrollarse hasta una expresión múltiple e ilimitada»: GSD, vol. IV, p. 191. Esa forma de entender la actualidad del pasado implica una paradoja inesperada: rigurosa fidelidad a la etimología. *Orquesta* deriva de *orchestra*, ¡el lugar del coro en el teatro griego! Más adelante, cuando consiga construir el Festspielhaus, asimilará el foso al «abismo místico» que en Delfos se abría ante la Pitia, de donde emanaban los vapores del vientre de Gaia. Cf. Richard WAGNER, «Bayreuth», GSD, vol. IX, p. 338.

58. En este punto coincide con Schiller, para quien el coro debía ser más importante en el teatro moderno que en el antiguo.

59. GSD, vol. IV, p. 191.

60. «Cómo podrían las palabras provocar nunca la impresión que estos temas reformulados suscitarán; la música expresa siempre la presencia inmediata»: GSD, vol. IV, p. 191.

Mann, fascinado por el procedimiento, intentaría aplicarlo a la narración, en particular a *La montaña mágica*.<sup>61</sup> Esa misma característica llevará a Lévi-Strauss a reconocer en Wagner al «padre del análisis estructural del mito».<sup>62</sup>

Más adelante, a medida que plasma y desarrolla en las partituras su concepción del coro-orquesta, el propio compositor advierte la magnitud de lo que está haciendo. A finales de los años cincuenta, en una carta a Eduard Devrient afirma que en *Tristan* la orquesta no solo asume la función ideal del coro griego, sino que la intensifica y amplía, hasta alcanzar un poder dramático ilimitado: en el *opus metaphysicum*, el foso se convierte en abismo marino —la *voluntad* schopenhaueriana—. <sup>63</sup>

Cuando años después vuelva al *Ring* descubrirá nuevas posibilidades. Advierte que ha creado una forma muy distinta, y nada filológica, de *resucitar* el coro. Tras componer la *Música fúnebre* de Siegfried, revela a Cosima que ha escrito —literalmente— «un coro griego». Le explica cómo en ese fragmento la orquesta crea un paisaje insólito, gracias al modo en que aprovecha la estructura musical del *Ring*. En el presente escénico, dominado por la muerte del héroe, irrumpe el pasado, un ayer que es incluso anterior al nacimiento del héroe. La orquesta consigue exponer toda la carga fatídica asociada al destino de los Wälser, y de esta forma el *coro* hace presentes las fuerzas esenciales que chocan en el drama, como si se abriera sobre un espacio nuevo que desborda los límites del tiempo. <sup>64</sup>

61. «La influencia que ha tenido el arte de Richard Wagner sobre mi producción [...] Sobre todo le seguía en el uso del *Leitmotiv*, que trasladé al relato. No en la sencilla manera naturalista-caracterizadora, por así decir, mecánica, sino en la forma simbólica propia de la música [...]. En *La montaña mágica* [lo hice] en un marco mucho más amplio y de una manera tan compleja que llega a penetrarlo todo»: Thomas MANN, «Einführung in den 'Zauberberg' für Studenten der Universität Princeton», en *Reden und Aufsätze 3, Gesammelte Werke*, vol. 11, Fráncfort, Fischer, 1990, p. 611.

62. Claude LÉVI-STRAUSS, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1972, p. 24.

63. «Más que en ningún otro caso en *Tristan* la orquesta se convierte en una fuerza absolutamente ideal, quizás con el significado del coro griego, solo que intensificado. No es que refleje solo, sino que “siente con” en cada momento, hasta lo ilimitado, se extiende a una amplitud ideal, de forma que solo a través de su coparticipación se hace posible expresar todo lo que acontece en el alma con todo el vigor y la finura [...]. Buena parte de mi interpretación del texto solo puede aparecer con toda claridad y perfectamente justificado, cuando incluso el barco se mueve en el mar, y puede emplear sus velas, cuyo sentido y significado no puede sospecharse antes. Pero este mar es mi orquesta, el barco la trama dramática, y las velas hinchadas por el viento el sonido y el canto ahora liberados» (23 de enero de 1859: *Sämtliche Briefe*, vol. 10, p. 253).

64. «“He compuesto un coro griego” —me dice por la mañana Richard— “pero un coro que es cantado por la orquesta. Tras la muerte de Siegfried, durante el cambio de escena,

## FÓRMULA EXPORTABLE, CREACIÓN ÚNICA

La *Antígona* de Potsdam se convirtió en una fórmula que se repitió en otros lugares. Ese carácter exportable derivaba de los supuestos en que se basaba: el carácter atemporal de la tragedia, su permanencia y estabilidad. En el drama musical ocurría lo contrario. No era concebible como fórmula, o al menos no como fórmula para el presente.<sup>65</sup> Era un producto singular, irrepetible en el presente, ni siquiera en tono menor. Constituía una anomalía debido a su radical *Unzeitgemäßheit*,<sup>66</sup> solo al alcance del genio. Únicamente alguien imbuido de la compleja construcción estética que cristaliza en *Ópera y drama*, y dotado del talento múltiple que le permitiera dominar a la vez poesía, música, dramaturgia, pensamiento y escenografía, no como simples habilidades complementarias, sino como una fuerza capaz de concebir de forma integrada verso, melodía, gesto, estructura musical y trama mitológica, etc., podría dar a luz «en el presente» una obra de arte que anticipaba lo que solo podría construirse en el futuro.<sup>67</sup> El talento único del genio pudo permitir a Wagner asumir todas las funciones que en el presente estaban atomizadas, sujetas a la división del trabajo artístico que imponía un mundo deshumanizado. La *Antígona* de Potsdam debió distribuir los papeles entre un dramaturgo (Tieck), un músico (Mendelssohn), un director de escena (Karl Stawinsky), un filólogo supervisor (Böckh) y un traductor (Donner), y —desde luego— el patrocinador de aquel espectáculo, Federico Guillermo IV, en cierto modo, su verdadero creador.

La estética wagneriana no tenía carácter normativo. No podía tenerlo. Los dramas musicales eran esencialmente inimitables. El sajón no intentó

---

suenar el tema de Siegmund, como si el coro dijese *era su padre*; después, el motivo de la espada; finalmente, su propio tema [el de Siegfried]”, anotación de 29 de septiembre de 1871 (Cosima WAGNER, *Die Tagebücher*, vol. I, p. 444). Quizás la comparación con los coros mendelssohnianos —la respuesta anticuaria al desafío trágico— contribuyera a la satisfacción del compositor en esa mañana de otoño.

65. La singularidad se afirmaría con toda su radicalidad en el caso de *Parsifal*, que hasta 1914 no pudo representarse legalmente fuera del Festspielhaus.

66. Literalmente, «no adaptación a su tiempo». La expresión se convierte en lema de combate frente al imperativo burgués de «adaptarse a su tiempo». Nietzsche lo utilizaría para dar título a las cuatro *Consideraciones* escritas durante su etapa wagneriana.

67. Sería interesante explorar el paralelismo entre la función artística que se atribuye Wagner a sí mismo y el papel que Lenin otorga al Partido. Para el ruso, el dominio abrumador de la ideología burguesa sobre los trabajadores hacía necesario un ente que pudiera introducir la política revolucionaria «desde fuera»: cf. V. I. LENIN, *¿Qué hacer? Obras escogidas*, vol. I, Buenos Aires, Cartago, 1974, p. 389-567.

crear escuela, aunque fomentó y consiguió el respaldo de un grupo de seguidores, entregados a la «causa sagrada». Pero se trataba de un grupo más cercano al séquito que al semillero de artistas que pudiesen desarrollar de forma independiente los *imposibles* logros del maestro. Esa relación no es una simple manifestación de megalomanía, propia de un «genio», o al menos no de un genio caprichoso, sino de alguien que pretende ser coherente con su diagnóstico del presente. Resultaba «imposible» ir más allá de las limitaciones que imponía su sociedad. Solo el artista prometeico podía alcanzar el logro inalcanzable para otros, de crear *hoy* «arte del futuro», romper los límites del tiempo, saltar por encima de su sombra y crear una obra que correspondiese al mañana, contribuyendo de esa manera a acelerar su llegada.

## CONCLUSIÓN

La comparación con la *Antígona* prusiana permite advertir el grado de libertad que hay en la relación entre drama musical y tragedia clásica. Wagner rechazaba cualquier idea de resurrección, o de adaptación a las condiciones de su sociedad.<sup>68</sup> El Nietzsche afín definió el drama musical como *Wiedergeburt* («renacimiento») de la tragedia.<sup>69</sup> El término puede entenderse de forma genérica o específica (como sinónimo de *metempsychosis*). Seguramente el filósofo lo usaba en el primer sentido y, a mi juicio, se equivocaba. Pero si se entiende ese «volver a nacer» como *transmigración* en el sentido más *oriental* posible —un alma (*ātman*) que, después de la muerte, nace de nuevo en un ser distinto bajo otra identidad y otra apariencia, sin más resto de las vidas anteriores que las vagas imágenes del sueño—, quizás estemos ante una definición muy plástica de la presencia del teatro griego en el drama musical. Si se acepta tal proposición, ningún otro rasgo expresaría con más claridad la transmigración que la solución de Wagner al problema del coro.

68. Podría decirse que buena parte de aquellos rasgos que se acercan más al modelo ateniense no derivan de un intento de imitación, sino que surgen de la propia dinámica del proyecto estético. El compositor los descubre *a posteriori*. Así ocurre con el «palimpsesto mitológico», la orquesta como *coro*, la idea de festival, el papel germinal del verso, etcétera.

69. En *Die Geburt der Tragödie*, vol. I, Múnich, KSA, dtv, 1999, p. 9-156, pássim. Por ejemplo: «[...] wir die *Wiedergeburt der Tragödie* erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu können, wohin sie will?», p. 110.

# 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'Ödipus 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. Òpera-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, imprevisible.<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·l). 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 Sòfo-cles 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 agitatíssima, 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 Tirèsius,<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 Tirèsius, 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 dessassossegat-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</b> (Le Rossignol), 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 cam-  
 bra  
 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 Shakes-  
 peare**, per a mezzosoprano, flau-  
 ta, clarinet i viola  
 1954 **Dos poemes de K. Balmont**  
 1954 **Four Russian Songs**, per a mezzo-  
 soprano, 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 orques-  
 tra (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 Pussi 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'ho-  
 mes 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



Dessiné 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 Corinthe 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 nympha 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 reppertus 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 im-  
monde, l'inceste, le parricide, le fou.

On le chasse. On le chasse avec une  
extrême douceur. Adieu, adieu, pau-  
vre 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'Ōedipe -Roi...                                                                                                                           | ACTE I<br>(3 episodis introduïts pel narrador) | 1-150 Pròleg<br>151-215 Pàrodos                                                      |
| 2  | CHORVS: Caedit nos pestis                                                                                                                                                                      |                                                |                                                                                      |
| 3  | OEDIPVS: Liberi vos liberabo                                                                                                                                                                   |                                                |                                                                                      |
| 4  | Voici, Créon, beau-frère d'Ōedipe. 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<br>OEDIPVS: taciturnitas te acusat, tu peremptor!<br>OEDIPVS: taciturnitas te acusat, tu peremptor!<br>TIRESIAS: Miserandi, dico rex, rex, rex peremptor regis est |                                                | 216-462 Episodi I                                                                    |
| 10 | OEDIPVS: Invidia fortunam odit                                                                                                                                                                 |                                                | 463-511 Estàsım I<br>512-862 Episodi II<br>→ (Kommós: 649-696)<br>863-910 Estàsım 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<br>(3 episodis introduïts pel narrador) | 911-1088 Episodi III<br>1086-1109 Estàsım III<br>1110-1185 Episodi IV |
| 17 | CHORVS: Adest omniscius pastor<br>NUNTIUS Mortuus est Polybus.<br>NUNTIUS Reppereram in monte puerum Oedipoda,<br>CHORVS: Resciturus sum monstrum,<br>PASTOR: Oportebat tacere, nunquam loqui.<br>OEDIPUS: Nonne monstrum rescituri,                                                       |                                                 |                                                                       |
| 18 | PASTOR ET NUNTIUS: In monte reppertus est,<br>CHORVS: Natus Laio et IocastIocasta!<br>PASTOR ET NUNTIUS: Peremptor Laii parentis!<br>PASTOR, NUNTIUS ET CHORVS: Coniux Iocasta e parentis!<br>PASTOR ET NUNTIUS Utinam ne diceres, oportebat tacere,<br>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<br>→(Kommós: 1297-1366)<br>1223-1530 Èxode       |
| 20 | NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum!<br>CHORVS: Mulier in vestibulo comas lacerare.<br>NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum!<br>CHORVS: Et ubi evellit claustra, suspensam mulierem<br>NUNTIUS: Divum Iocastae caput mortuum!                                                           |                                                 |                                                                       |
| 21 | CHORVS: Ecce! Regem Oedipoda                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                 |                                                                       |

## *El rei Roger*, de Szymanowski, en l'escena del segle XXI

Montserrat Reig Calpe

Fa quatre anys vaig publicar un article sobre l'òpera *Król Roger* (*El rei Roger*) de Karol Szymanowski,<sup>1</sup> i, en arribar l'hora de recollir el material sobre les gravacions i posades en escena, em va cridar l'atenció l'escàs interès que havia rebut aquesta obra al llarg del segle XX des de la seva estrena l'any 1926 a Varsòvia: la primera gravació completa data del 1965<sup>2</sup> i la segona apareix el 1991.<sup>3</sup> A partir de llavors, en canvi, el ritme de les gravacions augmenta considerablement: la casa Marco Polo n'edita una versió sota la direcció de Stryja el 1994; Simon Rattle la grava per a la casa EMI el 1998 i la converteix en una obra coneguda arreu; el 2004 en surt una nova producció a CD Accord sota la direcció de Kaspzyk. Les produccions per a l'escena i les versions de concert mostren un panorama semblant: fora de Polònia,<sup>4</sup> després de l'estrena a Duisburg el 1928 i a Praga el 1932, no va ser representada fins al 1949 a Palerm, en versió italiana. La primera producció a Londres és de 1975, sota la batuta de Mackerras; a Amèrica, cal esperar perquè hi arribi fins al 1981, al Teatro Colón de Buenos Aires, i l'estrena als Estats Units va ser el 1988, per la Long Beach Opera amb direcció escènica d'Alden; a Austràlia, hi arribarà el 1990; a Alemanya he trobat una referència a una versió concert a Berlín Oest, l'any 1982, mentre que la primera posada en escena seria a Dortmund el 1986. A França és estrenada en versió concert a París el 1996.

Dels darrers anys del segle XX tenim una proposta de Zanussi, estrenada a Bremen el 1988 i pocs anys més tard al Teatro Massimo de Palerm (1992). Weiss-Grzesiński és l'encarregat de dirigir una posada en escena a Buffalo i a

1. Va aparèixer dins del volum col·lectiu BELTRAMETTI (2007).
2. És una producció de Polskie Nagrania, dirigida per Mierzejewski.
3. Aquest cop editada per Koch-Schwann / Musica Mundi, dirigida per Satanowski.
4. La continuïtat de l'obra a Polònia és fora de tot dubte: Varsòvia (1926, 1965, 1983, 1986 i 2000), Gdańsk (1974), Cracòvia (1976, 1982), Poznań (1979), Bytom (1980), Lublín (1982) i Breslau (1982). Aquesta informació ha estat recollida per KOBIERZYCKI (2010).

Detroit l'any 1992. A Stuttgart (1997-1998), Mussbach és l'autor de la darrera producció del segle. En canvi, en la primera dècada del segle XXI, el nombre de produccions noves per a l'escena ja ha superat les xifres del segle anterior: Schaaf a Amsterdam (2000); Trelínski per a Varsòvia (2000 i 2003); Palerm (2005) de Kokkos; el 2007 Trelínski fa una segona versió per a l'Òpera de Breslau i el 2008 una tercera per al Festival d'Edimburg i per a Sant Petersburg; encara el 2008, al Bard SummerScape Festival, Lech Majewski presenta una nova proposta; el 2009 tenim Warlikowski a París (és la versió presentada al Teatro Real de Madrid la primavera de 2011), Pountney a la coproducció Bregenz-Liceu (ja disponible en DVD i que va suposar l'estrena de l'obra a Espanya) i Hollmann a Bonn; l'andorrà Rechi acaba de presentar, el gener de 2011, a Magúncia, una nova posada en escena. Cal afegir que l'any 2007 (setantè aniversari de la mort del compositor) fou declarat a Polònia Any Szymanowski.

Si en aquell primer article analitzava l'obra en funció de la interpretació que Szymanowski mateix semblava donar de *Les bacants* d'Eurípides en el seu *libretto* (amb un final certament problemàtic), aquesta intensificació extraordinària de l'interès suscitada per *El rei Roger* que s'ha produït en el canvi de segle m'ha portat en aquesta ocasió a discutir les interpretacions que els directors d'escena han fet d'aquesta òpera. Com a estudiosos del món antic i de la seva recepció, hem hagut d'incorporar al nostre objecte d'investigació, a l'hora de treballar el teatre del segle XX, aquells aspectes relacionats amb la *performance* que, controlats pel director d'escena, filtren d'una manera ineludible la interpretació del text.<sup>5</sup> De la mateixa manera, aquest fenomen va començar a ser cada cop més rellevant en el camp de l'òpera a partir de la Segona Guerra Mundial (a causa fonamentalment de la necessitat de rellegir Wagner) fins a esdevenir un element tan important com la direcció musical. Per tot això, crec que en el moment d'observar la tradició del mite i del teatre antics en els nostres temps són tan imprescindibles les òperes actuals que beuen de les fonts clàssiques<sup>6</sup> com els *revivals* del tipus que aquí ens proposem d'examinar.

En primer lloc, comentarem la tradició en què s'inscrivía l'obra de Szymanowski i la interpretació que se'n deriva al nostre parer; tot seguit des-

5. Alguns exemples importants d'obres sobre *performance* i recepció són: SILVA i HORA MARQUES (2010); HALL, MACINTOSH i WRIGLEY (2004); MACINTOSH, MICHELAKIS, HALL i TAPLIN (2006); HALL i WRIGLEY (2007).

6. Un cas significatiu és el treball del compositor anglès Harrison Birtwistle, amb obres com *The mask of Orpheus* o *The Minotaur*.

tacarem els principals interessos que guiaven les produccions modernes d'*El rei Roger* i, finalment, ens centrarem en les dues interpretacions contemporànies que han rebut difusió més enllà del marc del teatre: la producció de l'Òpera Nacional de París amb la direcció musical de Kazushi Ono i l'escènica de Krzysztof Warlikowski, el 2009,<sup>7</sup> i la coproducció del Festival de Bregenz i el Gran Teatre del Liceu del mateix any 2009 sota la direcció escènica de David Pountney.<sup>8</sup>

Szymanowski va participar activament en la redacció del *libretto* d'aquesta òpera al costat de Jaroslaw Iwaszkiewicz; de manera que som davant d'una d'aquelles obres en què música, *libretto* i idees escèniques actuen com un tot i es complementen entre si expressant el món del compositor i les intencions de la seva obra. La base literària de la trama d'*El rei Roger* prové de *Les bacants* d'Eurípides, però cal no oblidar que el compositor era també un lector atent d'alguns diàlegs de Plató, fonamentalment el *Simposi* i el *Fèdre*, com demostra el seu intent de novel·la *Efebos*, on aquestes influències són explícites.<sup>9</sup> Tot i la relació directa que Szymanowski estableix amb aquests autors antics, el seu interès per l'eros platònic i pel dionisisme passa, més enllà de la necessitat d'expressar els seus propis conflictes, a través de les interpretacions de l'ambient intel·lectual i artístic en què viu.

En l'última dècada del segle XIX, havia sorgit un moviment anomenat Jove Polònia enfront del positivisme i del realisme. Es tractava d'un grup influït per la filosofia de Schopenhauer i Nietzsche i el simbolisme de Maeterlinck que l'any 1897 es va reunir al voltant de la revista *Zycie* («Vida»), fundada per Przybyszewski i Wyspiański. En l'obra d'aquests artistes trobem un ús místic d'Eros, Apol·lo, Orfeu o Dionís que no és gens lluny del que fa servir Szymanowski en la seva lectura de *Les bacants*. L'univers mític d'altres obres anteriors de Szymanowski, com la *Tercera simfonia*, *Demèter* o *El muetzi apassionat*, apunta cap a una nit orientaltzant, mística, paroxística, en què el protagonista del cant cerca la calma, la reconciliació i la immutabilitat a través de l'èxtasi i l'experiència màgica. La música, lànguida i cromàtica, expressa malenconia i nostàlgia per la unitat còsmica que cal reconquerir.

7. Emesa per la cadena Arte en directe des de l'Òpera de la Bastilla.

8. La versió de Bregenz, sota la direcció musical de Mark Elder, ha estat editada en DVD per Unitel Classica.

9. Teresa Chylinska va editar i traduir els fragments que quedaven de l'obra. Sobre aquesta qüestió de l'eros platònic, vegeu DOWNES (2003).

A la importància que té la concepció nietzscheana de Dionís-Apol·lo en aquest context cal afegir la interpretació del mite i del platonisme feta per Walter Pater, una aproximació innegablement cabdal per a Szymanowski.<sup>10</sup> Pater escriu dos relats («Denys l'Auxerrois» i «Apollo in Picardy») a *Imaginary portraits* (1887), on problematitza la seva idea del mite com a expressió de l'esperit d'una època a través del tema del retorn dels déus pagans, mostrant l'impacte que causa la irrupció d'Apol·lo o de Dionís en un món que ja no és el seu.<sup>11</sup>

En l'òpera, Roger, rei de Sicília, terra antiquíssima on les diverses cultures i religions han deixat petjada, veu trastornats la seva vida i el seu regne per l'arribada d'un pastor misteriós que predica la religió d'un déu alliberador. Mentre una part del poble clama contra ell, Roxana, la reina, se sent inclinada a seguir-lo. Quan Roger, vestit de pelegrí, es decideix a sortir per recuperar la seva muller, descobreix els misteris dionisiacs durant la nit. En fer-se de dia, els cultes orgiàstics s'esvaeixen i Roger canta en honor de la llum del sol.

El conflicte tràgic en què es debat l'heroi entre seguir o no la promesa d'alliberament del jo i de l'abandonament d'una comunitat per una altra és presentat a través d'una sèrie de polaritats conceptuals i musicals com ascetisme *versus* erotisme, masculí/femení, immutable/fluid, baríton/tenor mel·líflu, l'escala lídia cromàtica del pastor i de Roxana enfront del cant de Roger.<sup>12</sup>

Els canvis que Szymanowski ha introduït respecte a la tragèdia d'Eurípides es corresponen també en gran part a les crítiques de Pater, inspirades en els seus estudis sobre Plató, contra certes formes tràgiques del mite. Pater considera, seguint Plató, que allò bàrbar, grotesc o efeminat ha d'ésser expulsat de la imitació que és la tragèdia. I, efectivament, Szymanowski elimina els vells seguidors de Dionís, Tirèsias i Cadmos, que poden resultar indignes i ridículs i en el seu lloc col·loca Edrisi, viril i temperat. El transvestisme de Penteu en el moment culminant de la seducció i de l'engany dionisiac previ a la desfeta és substituït per la transformació de Roger en pelegrí. Però és en el

10. JUSZKIEWICZ (2004), on parla de la traducció dels estudis de Plató i d'alguns *Imaginary portraits*, especialment «Denys l'Auxerrois», que va fer conegut Pater a Polònia, a més de la difusió de la seva obra a través de la revista *Zycie*.

11. Cf. MORAN (1991). Altres exemples polonesos propers a Szymanowski que tracten el mateix motiu són *Bazylissa Teofanu*, de Miciński, o el simbolista rus Merezhkovski a *Crist i Anticrist*. Les relacions entre ells han estat estudiades per DOWNES (2003), p. 54-74.

12. SAMSON (1980) o WIGHTMAN (1999) tracten, entre d'altres, totes les qüestions més rellevants sobre l'aspecte musical de l'obra de Szymanowski. El segon és una font molt útil de documentació.



tercer acte, a l'hora de representar la catàstrofe de l'heroi, on Szymanowski ha introduït un seguit d'elements que modifiquen completament l'obra d'Eurípides i, de passada, el concepte mateix de tragèdia. En el tercer acte, Roger, convertit en pelegrí, surt a la recerca de Roxana com un Orfeu que ha perdut la seva Eurídice. L'espai de la representació on ha de tenir lloc la trobada és un teatre antic en ruïnes. Allà Roger-Penteu-Orfeu contemplarà els rituals orgiàstics de Dionís i, en lloc d'esdevenir la víctima de l'*sparagmós*, arribarà a la comprensió del misteri a través de la renúncia. Amb la sortida del sol i el seu himne final, l'heroi renuncia a Roxana i a l'èxtasi dionisiac a favor d'un nou Eros sense Eurídice. El sol actua com un *deus ex machina* que nega el triomf absolut de Dionís. Roger és la figura de l'artista que ha contemplat el misteri i ha assolit la *sophrosyne* i l'autoconeixement, sense necessitat d'auto-destruir-se (ben diferent de la imatge desenvolupada en la seva novel·la *Efebos*). La conciliació dels contraris, l'instint i la seva negació, implica la catàbasi i la posterior sortida a la llum del sol. El trossejament del cos, el lament planyívol de la mare i la darrera aparició de Dionís en escena (elements imprescindibles en la tragèdia euripidiana) han estat esborrats en favor del nou mite platònic de la caverna, on l'home abandona les ombres creades per una falsa llum. Szymanowski reivindica el teatre, concretament la tragèdia, com a forma vàlida de coneixement a canvi, però, de llegir *Les bacants* a través del platonisme de Pater.

La relectura del tràgic i el renovat interès per la tragèdia com a gènere a finals del segle XIX i començaments del XX ha pres habitualment una de les dues formes següents: d'una banda, l'«actualització» del mite i la seva corresponent introducció del grotesc, del banal o de l'explicitació dels nous conflictes polítics o psicològics; d'altra banda, la recuperació del ritual i la reflexió metateatral. En el cas de l'obra de Szymanowski, no sols disposem del text i la música per veure la seva concepció tràgica, les acotacions de l'autor també són útils a l'hora d'entendre la proposta teatral que fa. L'espai triat emfasitza la importància de l'experiència ritual que ens conduirà a través del misticisme fins a la comprensió final. El primer acte es desenvolupa en un lloc de culte mil·lenari on les diverses religions han deixat la seva petjada arquitectònica. L'ambientació respon al decadentisme luxós i excessiu, amarat de perfums, colors i llums característic de determinada estètica simbolista. La posada en escena ha de corroborar el misticisme espiritual cristià i ortodox que domina en aquest acte i que ha de contraposar-se a l'arribada del misticisme sensual representat pel pastor. La música hímnic i estàtica del començament haurà de cedir pas al cromatisme bellugadís. Tanmateix l'aspecte oficial i tancat de

la religiositat de la comunitat governada pel rei Roger s'expressa a través de formes musicals allunyades de la tradició popular polonesa. En aquesta òpera, Szymanowski recrea una música més propera a les *Vespres*, op. 37, de Rakhmaninov que no pas a les seves pròpies propostes posteriors de l'*Stabat Mater*, op. 53, o la *Lletania*, centrades en la tradició polonesa.

El segon acte és el triomf de l'orientalisme, de la sensualitat mística i del frenesí. La nit i el pati del palau, clarament descrits en les acotacions, signifiquen la relaxació de la llei i l'enfortiment de l'espai femení en què es produeix el «feminine forgetfulness of one's self» que Pater no desitjava.

Hem dit que en el tercer acte Roger arribarà a la comprensió final i acabarà cantant el seu renaixement a la llum. No és casual que Szymanowski hagi triat una imatge clarament metateatral per a situar la darrera transformació del personatge: Roger, vestit de pelegrí, surt a la recerca de Roxana i topa amb les ruïnes d'un teatre antic. La contemplació dels misteris dionisiacs té lloc en aquest espai i el reconeixement i la catarsi final del protagonista també. L'escenografia resulta, doncs, determinant a l'hora de dotar de significat la tragèdia. El joc del teatre dins del teatre converteix Roger en un espectador dels rituals dionisiacs, posició que li permetrà distanciar-se i atènyer el coneixement tot evitant l'esquarterament.

Aquesta reritualització del fet teatral a Szymanowski presenta punts de contacte amb l'obra *Mysterium* de Scriabin, tot i el caràcter prometeic i messiànic d'aquest artista, ben diferent de Szymanowski. Scriabin vol una experiència en què la distància entre actor i espectador desaparegui i ens converteixi a tots en participants. L'espectacle esdevé ritu místic a través de l'ús de llums, colors, ombres, olors i so units en una experiència sinestèsica.<sup>13</sup>

De la posada en escena pensada per Szymanowski a les propostes dels anys vuitanta hi ha una sèrie de canvis fonamentals. L'arribada dels directors de teatre i de cinema als escenaris operístics estén la idea que cal actualitzar l'ambientació i el significat de les obres per tal d'apropar-les al nou públic, cosa que era molt freqüent des del principi del segle xx en el teatre europeu, però que en l'òpera no havia començat fins als anys cinquanta per a les produccions wagnerianes. Les interpretacions psicològiques o polítiques del director d'escena trenquen l'ambigüitat del final de la tragèdia en un sentit o en

13. Aquestes són les explicacions que dona Scriabin mateix en les anotacions que van ésser distribuïdes el dia de l'estrena del seu *El diví poema*, op. 43 (editat per EMI Classics) i d'*Action Préalable*, introducció de l'autor a *Mysterium* (editat per DECCA). Sobre les influències de Scriabin en el mite dionisiac i eròtic a Szymanowski, cf. ROSENTHAL (1984).

un altre, perquè cada producció és pensada com una obra d'«autor». Així, per exemple, les posades en escena de Trelínski (2000 i 2008) o Hollmann (Bonn, 2010) posen l'èmfasi en la lluita interior del protagonista i en les seves angoixes homosexuals. Kokkos (Palerm, 2005) també presenta un viatge interior, però molt més centrat en la recerca de l'artista i de la seva missió, tot i que a través de les imatges de l'homoerotisme. Majewski proposa un final alliberador gràcies a les forces dionisiàques. El conflicte amb la societat dominant apareix insinuat per Trelínski (2008), encara que la interpretació política sigui menys decisiva que la psicològica en aquesta producció. A Warlikowski (2009), la qüestió social és determinant.

Les dues produccions de 2009 que ens proposem desenvolupar una mica més llargament en aquest article són molt representatives de les tendències escèniques que avui dia es troben a l'òpera. En el cas de Pountney, l'espai és reduït simbòlicament i és emfasitzat el caràcter estàtic i ritual de l'acció. El temps esdevé indeterminat i els elements escènics contribueixen al distanciament i al caràcter d'alteritat de l'experiència teatral. En aquest sentit s'apropa força a la versió més minimalista de Kokkos, amb un escenari dominat per fragments de catedral o un esbós de teatre i amb una rampa triangular, situada en un temps indefinit i amb una ambientació onírica i irreal de tot el que envolta el drama de Roger. També la versió de Trelínski de 2000 jugava bàsicament amb els colors i les figures geomètriques que dibuixaven els cossos sobre l'escena. La versió de Warlikowski, en canvi, presenta una saturació d'imatges i d'elements molt connotats històricament que desmitologitzen la tragèdia i expliciten el missatge o el recodifiquen en una clau diferent. Aquesta forta intrmissió en l'obra provoca que la recepció d'aquesta segona tendència acostumi a ésser més polèmica que la primera. Així, per exemple, la producció d'Alden per a la Long Beach Opera a Los Angeles (1988) amb un aparell de televisió en escena que mostra imatges del mateix teatre com a element de metateatralitat, mentre els actors es passegen per l'escenari, vestits amb impermeables i ulleres negres, transportant maletes, ha deixat petjada en les crítiques dels diaris. La versió de Trelínski de 2008 inclou no sols un contrast marcadíssim entre el blanc del pastor i el negre de Roger que acaba transformant-se en l'últim acte i prenent el color blanc després de l'estada en un hospital en substitució del teatre, sinó que també utilitza una ambientació d'estat policial per a descriure les connotacions polítiques i socials del conflicte que pot sobtar l'espectador. El joc del desdoblament de Roger i l'ús d'imatges cinematogràfiques complementàries, els tornarem a trobar a Warlikowski, encara que sota un aspecte molt diferent.

Comentarem a continuació algunes de les referències i tries de Pountney i de Warlikowski que considerem essencials a l'hora de jutjar les aportacions que han fet a la interpretació de l'òpera que treballem aquí.

Pountney<sup>14</sup> defineix en el primer acte quina és la seva visió de l'obra prenent una sèrie de decisions escèniques que no seran modificades en cap moment. Des del principi fins al final, som en una mena de teatre on els actors i el cor ocupen les grades del públic, excepte en l'aparició primera del pastor i en l'última del tercer acte en què es produeix l'epifania divina i el sacrifici final a l'orquestra. Dins d'aquest espai únic i persistent, les llums i els colors creen altres espais que contrasten simbòlicament les diverses espiritualitats que expressen el conflicte de Roger: el negre per a l'ortodòxia, el vermell per al dionisisme sensual i sagnant, el daurat per a allò sagrat. El blanc, el verd i el blau serveixen per a contrarestar la invasió del negre o del vermell. La roba és també principalment un símbol d'aquest conflicte a través dels colors. Els moviments dels personatges destaquen el caràcter ritual i teatral del que ocorre sobre l'escena. La proposta no cerca el realisme que apropi la història a l'espectador, sinó que sempre manté una actitud de distanciament que tampoc no es trenca a l'últim acte.

El teatre com a espai ritual és, per tant, omnipresent en aquesta interpretació. De fet, altres posades en escena de Pountney, de les quals he pogut trobar informació, reflecteixen uns interessos semblants per a fer una reflexió sobre l'espai artístic, jugant sovint amb un sol escenari per a tota l'obra, les llums i l'estilització.<sup>15</sup>

Esmentem breument aquells moments que la posada en escena destaca de manera especial. En el primer acte, el cor, de negre, forma una creu, a banda i banda de la qual destaquen dos maniquins vestits de dignataris eclesiàstics que, a la manera d'una carcassa, els cantants ocupen o abandonen. És evident que la intenció de Pountney és suggerir un extrem hieratisme i immobilisme en aquest grup que defensa fanàticament l'ortodòxia. L'arribada del pastor des de l'orquestra, amb el cos daurat sota la roba negra i la llum verda que dibuixa unes escales, suposa en primera instància un

14. David Pountney va néixer a Oxford l'any 1947. Entre 1982 i 1992 va ésser director de l'English National Opera. Ha escrit i traduït diversos llibrets, a més de dirigir una gran quantitat de produccions operístiques i més de deu estrenes mundials. El 2003 va fer-se càrrec del Festival de Bregenz i actualment és director artístic de la Welsh National Opera.

15. Alguns exemples de produccions en aquesta línia serien: *The fairy queen*, de Purcell, el 1995 per a l'English National Opera (va ser portada al Liceu la temporada 2003-2004); *Osud*, de Janáček, a Viena el 2005, i *Macbeth*, de Verdi, a San Francisco el 2007.

senyal de canvi revifador. Els gestos dels personatges denoten la fascinació de Roxana i la resistència de Roger. Tot aquest episodi es defineix per una sèrie de moviments que marquen la lluita entre el pastor, que va dominant els seus adversaris, i Roger, que intenta defugir el seu poder d'atracció per acabar acceptant la possessió, a través de la imposició voluntària de mans al cap.

En el segon acte, el famós cant de Roxana és presentat com una fantasmagoria. Ella apareix i desapareix per sota de l'escenari al costat del cos endormiscat de Roger com un ésser d'un altre món. A aquesta imatge sobrenatural i estranya hi contribueix sobretot el vel vermell, que introdueix per primer cop aquest color en escena, i el cap pelat de la dona. Després d'aquesta al·lucinació, Dionís entrarà en escena d'una forma semblant amb un vestit vermell femení. Tots els moviments de la segona trobada entre el pastor i Roger evoquen novament la lluita entre ells utilitzant l'invasiu color vermell que el rei defuig corrent cap a les zones blaves de l'escenari que encara no han sucumbit. L'entrada intempestiva del cor de negre sembla que servirà per foragitar Dionís, però queden completament immobilitzats pel seu poder representat a través d'un triangle vermell que surt d'ell i que transforma tot el que hi ha al voltant: el cor, en una dansa orgiàstica, canvia la roba negra pel color vermell, mentre Edrisi i Roger mateix no poden evitar l'entusiasme extàtic. Roxana entra en escena en braços del cor i la culminació arriba amb el petó entre ella i el pastor. En aquell moment cau la llum negra sobre els personatges i Roger intenta lligar vanament el cos de Dionís. Roger cau a terra vençut i el vermell torna a estendre's arreu a mesura que Roxana avança cap al pastor passant per damunt del cos de Roger. Tot el cor segueix el mateix camí i el déu se'ls enduu.

En el darrer acte, de les grades del teatre van sorgint grups de persones que participen en sacrificis dionisiacs. Entra Roger amb roba vermella: és un substitut del transvestiment de Penteu a Eurípides. Mentre l'escenari es va emplenant d'animals escorxats i de sang, Roxana apareix ara a l'altar que hi ha a l'orquestra. La resistència de Roger a participar del ritual és desfeta per Roxana i encenen el foc sacrificial provocant l'epifania autèntica del déu, ara sense disfresses humanes. Tot el cor és arrossegat per la força misteriosa d'aquest personatge. En el paroxisme del misteri, Roxana és sacrificada per Dionís i tots desapareixen en la foscor com un somni. Això ha trencat l'encanteri i Roger, en una referència clara a la catarsi, agafa una palangana d'aigua i es renta la sang abans de fer el cant final en honor del sol.

Warlikowski<sup>16</sup> ha afegit un pròleg sense música, només amb l'acompanyament rítmic hipnòtic de la percussió, en què se'ns presenten els personatges de Roger, Roxana i Edrisi abans de l'entrada del cor, autèntic començament de l'òpera. Els elements que componen el pròleg tenen la missió d'orientar la lectura que farà l'espectador d'allò que vindrà després i d'avançar la interpretació final. La imatgeria religiosa ha desaparegut completament d'escena. La Capella Palatina del primer acte ha estat substituïda per un espai escindit en dos per una pantalla: el primer pla és el dels personatges protagonistes; el segon, el del cor. El pastor entrarà pel segon i acabarà envaint el primer, penetrant simbòlicament en l'interior de Roxana i Roger. Les imatges del poder i del convencionalisme social apareixen aquí sota el format d'una classe alta decadent i hipòcrita, que viu lliurada a un hedonisme sense sentit. No importa tant situar l'acció en un context històric precís com remarcar la negativitat de totes les formes de control que la segona meitat del segle xx ha exercit sobre l'individu: els vestits d'etiqueta insisteixen en una societat rica, els pentinats del cor recorden algunes dones molt conegudes en la política dels anys vuitanta, l'entrada del pastor com un *hippy* ens remet a la dècada dels seixanta, així com les imatges projectades en la pantalla. Al llarg de la representació del segon i tercer actes, apareixeran d'altres elements característics de la contemporaneïtat, com l'*spa* —nova piscina probàtica—, el telèfon mòbil o l'emblema de Walt Disney i, probablement, de la indústria comercial del cinema, Mickey Mouse.

Alguns detalls en el decorat i en el mim del pròleg resulten importants a l'hora d'entendre el dionisisme proposat per Warlikowski i la resolució final del conflicte de Roger. En primer lloc, apareixen sobre l'escena diversos motius de desdoblament que aniran *in crescendo* amb l'arribada del pastor i que són incorporacions del director d'escena completament absents en l'obra de Szymanowski: el mirall a la paret de l'habitació de Roger i Roxana, l'embaràs d'aquesta i la presència d'un *homeless* que rep una dosi de droga. La sexualitat i la droga com a mecanismes de lluita contra la mort i el pas del temps són un *leitmotiv* en aquesta posada en escena. L'embaràs de Roxana rebrà la seva explicació quan, després de l'escena del segon acte durant la nit a l'habitació de

16. Va néixer el 1962. Va començar com a director de teatre i ha dirigit tragèdies de Shakespeare, així com també diverses tragèdies gregues: *Electra* de Sòfocles, el 1997; *Les fenícies* d'Eurípides, el 1998; *Les bacants* d'Eurípides, el 2001, i una proposta titulada *(A)pollonia* el 2010, que inclou fragments de les tragèdies sobre Ifigènia i Alcestitis, a més del seu propi text sobre Apol·lònia. El seu debut en l'òpera va ésser l'any 2000 amb *The music programme*, de Roxanna Panufnik. STACHURSKA (2009), p. 28-43, recull informació sobre els seus treballs més innovadors.

Roger i Roxana, comencem a notar la separació entre tots dos i l'ambigüitat de les relacions entre Roxana i el pastor. Al final del tercer acte, veiem clarament com el fill de Roger ja no és d'ell, sinó del pastor, que l'ha convertit en un dels seus. De la mateixa manera, el significat del personatge mut que introdueixen en l'escenari per ser injectat esdevé evident en el tercer acte quan Roger entra vestit com un «sense sostre». Des del començament hem assistit a la transformació tràgica que patirà Roger en la figura del seu *alter ego*. La multiplicació de les imatges en el pròleg a través del mirall és intensificada progressivament al llarg del primer acte fins a arribar a crear una situació angoixant de saturació, una mena de somni poblat de fantasmes i d'associacions psicoanalítiques que acabaran en el malson del segon i tercer actes.

El cant del cor posa en funcionament la pantalla que separa els dos plans de l'escena. Hi veurem les imatges de les cares dels membres del cor en directe mentre canten, així com l'entrada del pastor. L'epifania dionisiaca es caracteritza per aquesta duplicació que es produeix en diversos nivells: no sols les imatges preses per un càmera que segueix el personatge com si es tractés d'una estrella del pop i que són projectades en la pantalla, sinó també per un petit cor de personatges muts que repeteixen els seus moviments. Aquesta escenificació del dionisisme com a experiència de masses que esborra la pròpia personalitat per a fondre-la amb la vulgaritat dels mitjans de comunicació o amb el Hollywood comercial queda corroborada d'una manera contundent en la dansa final del tercer acte on tots segueixen —convertits en una colla de Mickey Mouses— el ball que els imposa Dionís, un cop revelada la seva autèntica natura. L'ambigüitat sexual del pastor, manifestada per les ungles pintades o per les sabates, és mostra, sobretot, de la seva capacitat de prendre qualsevol forma per a donar satisfacció a tothom i posseir els cossos i les ànimes, de manera que en aquesta *performance* l'homoerotisme no és una imatge central ni té un caràcter alliberador, sinó que la transgressió sexual se suma a altres formes de banalització de la llibertat i de la transcendència. Si a *Les bacants* d'Eurípides, el transvestisme és el senyal de la victòria de Dionís i la caiguda de Penteu, l'eliminació d'aquest element per part de Szymanowski —per considerar-lo grotesc, seguint Pater— i la substitució per la figura del pelegrí espectador signifiquen la possibilitat de superar el conflicte tràgic. Quan Warlikowski recupera la metàfora i la multiplica per tres atribuint-la a Dionís i als seus seguidors,<sup>17</sup> acaba presentant un Dionís més proper al de

17. Els tres moments són: en el primer acte, el pastor va vestit d'home però actua amb gestos ambigus, entre femenins i de nen petit, com un Eros jogasser; en el segon acte, el pastor



*Les granotes* d'Aristòfanes, fet de barreges ridícules, que no pas al déu de la tragèdia. Els nous déus són buits i grotescos. El diàleg de Warlikowski no es produeix exclusivament amb l'òpera de Szymanowski; l'any 2001 va posar en escena *Les bacants* d'Eurípides, on ja posava l'èmfasi en el qüestionament de l'essència del déu.

Més imatges en la pantalla del primer acte revelen quins són els temes realment importants per a la interpretació de Warlikowski. Una icona de la cultura pop dels seixanta, Andy Warhol, conegut per fer entrar dins del terreny de l'art el món de la comunicació de masses, sigui la publicitat, la televisió o el consumisme, va produir una pel·lícula, *Flesh* (1968), dirigida per Paul Morrissey. De la pel·lícula, ha triat una escena on el protagonista interactua amb el seu fill d'un any, deixant de banda el tema urbà i el sexual. L'elecció d'aquest motiu serveix per a marcar les línies que recorren tota la posada en escena de l'obra: el fracàs de les utopies dels seixanta que corroborarem en l'escena final quan veiem el destí del fill de Roger;<sup>18</sup> la falsa adoració a la puresa, la bellesa i la joventut, tal com posarà de manifest l'al·lucinació de l'*spa* en el segon acte, on, mentre Dionís canta seductorament sobre la joventut eterna dels seus seguidors, uns cossos decrepits es banyen en espera d'un miracle; la derivació de l'art cap al producte de consum.

Després d'assistir a aquest cúmul d'imatges i de temes que Warlikowski sempre busca en les tragèdies que representa,<sup>19</sup> l'espectador no pot interpretar esperançadorament la sortida del sol al final de la nit dionisiaca. El sol de Warlikowski, a qui Roger consagra el seu cor, és un llum de neó que progressivament va il·luminant les lletres que componen la paraula *SUN*.

En les dues produccions comentades, hi ha una clara consciència que *El rei Roger* de Szymanowski és un debat sobre el valor del dionisisme, tal com s'ha entès majoritàriament des dels autors de final del segle XIX, en una època

---

ve a la cita de Roger vestit com ell, però amb alguns trets del seu anterior vestuari i amb les ungles pintades; en el tercer acte, Dionís ensenya la seva autèntica natura, que resulta ésser un animal de dibuix animat amb les sabates de dona.

18. Per a Warlikowski és també important el paral·lelisme entre la història d'*El rei Roger* i la de *Teorema* de Pasolini, amb la presència d'un noi bell i desconegut que sedueix tothom. Encara que aquí no ha utilitzat explícitament imatges d'aquesta obra, la insistència a situar el pastor en el món dels seixanta i l'ús que ha fet de la pel·lícula en la producció del *Macbeth* de Verdi (Brussel·les, 2010) permeten establir la connexió.

19. Així enumera MOGILNICKA (2010, p. 82) els temes de Warlikowski en l'etapa iniciada per l'*Electra* de Sòfocles: «A marriage which is not a marriage; heroes who are losers and outsiders; social ties which are dysfunctional; the sexual behavior of characters which is not obvious».



que li és estranya i llunyana. Pountney proposa que tot el que passi a l'escena reflecteixi el combat d'idees que, segons *El naixement de la tragèdia* de Nietzsche, té lloc en l'art a través dels símbols de Dionís i Apol·lo. L'obscurantisme i el primitivisme salvatge són superats clarament al final de l'obra, de manera que l'art és encara un camí cap al coneixement, una forma de ritual que ha renunciat a la sang del sacrifici i que té lloc només en la ment de l'home. Warlikowski, en canvi, nega tota mena de transcendència al ritual i al sacrifici. En un estudi sobre la posada en escena que Warlikowski va fer de l'*Electra* de Sòfocles, l'autora descriu la idea que subjau en el concepte de *performance* del director amb les següents paraules: «[...] transgressions of the body, sexuality, catholic rituals (like marriage —Warlikowski's favorite one) as empty and de-sacrificed ones...».<sup>20</sup> La influència del llibre de Jan Kott<sup>21</sup> sobre la tragèdia antiga, que Mogilnicka estudia en detall per al cas d'*Electra*, es percep també en la buidor i l'absurd que esperen l'heroi després del seu acte final, perquè el teatre va néixer justament en despullar-se del ritual.

*El rei Roger*, de Szymanowski, encara no és una obra de repertori en els teatres d'òpera, però la seva situació ha canviat molt en els darrers anys. És difícil negar avui dia la importància que han adquirit els directors d'escena a l'hora de pensar les programacions dels teatres. L'èxit o el fracàs d'una obra ja no depèn exclusivament de la interpretació musical, sinó també del prestigi i, cal dir-ho, de la polèmica que genera la posada en escena. Per tot això, els estudis sobre les reescriptures del món antic en el camp de les arts escèniques i la seva recepció no poden passar per alt aquestes noves visions del tràgic.

## BIBLIOGRAFIA

- DOWNES, S. *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*. Londres, 2003.
- HALL, E.; MACINTOSH, F.; WRIGLEY, A. (ed.). *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of Third Millennium*. Oxford, 2004.
- HALL, E.; WRIGLEY, A. (ed.). *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*. Londres: Oxford, 2007.
- JUSZKIEWICZ, P. «Our "I" and "History": The Polish Reception of Walter Pater». A: BANN, S. *The Reception of Walter Pater in Europe*. Londres, 2004, p. 203-215.
- KOBIERZYCKI, T. «The Dionysian motifs of Karol Szymanowski's opera King Roger». *Heksis* [en línia], núm. 2 (2010).

20. MOGILNICKA (2010), p. 76.

21. KOTT (1973).

- KOTT, J. *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. Nova York, 1973.
- MACINTOSH F.; MICHELAKIS, P.; HALL, E.; TAPLIN, O. (ed.). *Agamemnon in performance, 458 BC to AD 2004*. Oxford, 2006.
- MOGILNICKA, K. «Sophocles' *Electra* by Krzysztof Warlikowski». A: SILVA, M. de F.; HORA MARQUES, S. (ed.). *Tragic heroines on Ancient and Modern Stage*. Coimbra, 2010, p. 75-85.
- MORAN, M. F. «Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age». A: BRAKE, L.; SMALL, I. (ed.). *Pater in the 1990s*. Greensboro, 1991, p. 169-188.
- REIG CALPE, M. «Unas bacantes sicilianas: K. Szymanowski y el dionisismo según W. Pater». A: BELTRAMETTI, A. (ed.). *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*. Pavia, 2007, p. 333-345.
- ROSENTHAL, B. G. «Wagner and Wagnerian Ideas in Russia». A: LARGE, D. C.; WEBER, W. (ed.). *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca, 1984, p. 198-245.
- SAMSON, J. *The Music of Szymanowski*. Londres, 1980.
- STACHURSKA, A. «Del canvi de mil·lenni fins a l'actualitat». *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 70 (2009), p. 28-43.
- WIGHTMAN, A. *Szymanowski on Music: Selected Writings of Karol Szymanowski*. Londres, 1999.

**Los nombres de Prometeo.**  
**Mito y tragedia en la ópera de Luigi Nono**  
*Prometeo, tragedia dell'ascolto*

Celeste Araújo

PISTETERO: ¡Mi querido Prometeo!

PROMETEO: Calla, calla, no grites.

PISTETERO: ¿Qué pasa?

PROMETEO: Silencio, no pronuncies mi nombre.  
Porque me perderás si Zeus llega a verme aquí.  
Pero voy a decirte todo lo que pasa allí arriba;  
coge esa sombrilla y ponla encima de mí  
para que no me vean los dioses. [...]

Escucha pues.

PISTETERO: Te escucho, habla.

ARISTÓFANES. *Las aves*, 1500-1515

La ópera contemporánea *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, del músico veneciano Luigi Nono (1924-1990), se acerca al mito y a la tragedia griega no para intentar actualizarlos, sino que, de manera hermenéutica, mediante la articulación por separado de diferentes elementos, griegos y modernos, construye a partir del mito y de la tragedia una dramaturgia invisible, un drama de la escucha. Nono no trata de adaptar o actualizar el mito de Prometeo a un contexto moderno, ni de leerlo a través de las condiciones de la modernidad. De hecho, gran parte del uso que se hizo y se hace de las tragedias y mitos griegos fue o es ese: esos relatos no se asemejan desde un punto de vista histórico al mundo griego, sino que configuran un nuevo concepto. Se trata de un acercamiento hecho a partir de las categorías forjadas en épocas posteriores, o de reducciones de las circunstancias particulares de los mitos a problemáticas universales. El mito de Prometeo cruza toda la tradición cultural de Occidente, desde la Antigüedad hasta hoy; cada época parece elegir del relato aquello

que se adapta mejor a sus ideales. Desde su núcleo arcaico —que presenta al titán como aquel que robó el fuego a los dioses para darlo a los hombres— muchas han sido sus reelaboraciones;<sup>1</sup> en la Antigüedad, encontramos ya distintas versiones: en *Teogonía y Trabajos y días*, de Hesíodo; en la tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo, o en el diálogo *Protágoras*, donde Platón pone el mito en boca del sofista que da título a la obra; Prometeo aparece también como un personaje en la comedia *Las aves*, de Aristófanes. Decíamos que la ópera de Nono no trata de leer el mito y la tragedia a través de las condiciones de la modernidad, sino de acercarse a las condiciones particulares que los envuelven. Si por un lado hay conciencia de las distintas reelaboraciones del mito a lo largo de la historia, por otro se intenta devolver el mito a su contexto, a la Grecia antigua, pues el mito no es ni puede ser moderno.<sup>2</sup>

## I

Para percibir cómo Luigi Nono devuelve el sentido griego al mito y a la tragedia, habría que referir su concepción de la música. Para el compositor veneciano, la música no es solo composición, sino fundamentalmente pensamiento.<sup>3</sup> Nono se enfrentó a la música no como ámbito independiente, mero refugio abstracto o espacio de entidades musicológicas atemporales, sino como algo ligado a la historia y particularmente a la historia de la música. En cuanto músico, se sitúa históricamente no en cualquier historia, sino, ante todo, en la historia de la música. Sus composiciones nacen siempre ligadas al pasado, a un trabajo de investigación y análisis de las primeras obras de la polifonía francesa, de piezas de la policoralidad veneciana del siglo XVI y de

1. Pensamos, por ejemplo, en el *Prometeo* de Goethe, Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley o Von Hofmannsthal, o en adaptaciones contemporáneas como las de Gide, Pavese o Kafka, que retoman cada una a su manera la tragedia y/o el mito. En música, además de la ópera de Nono, hay otras versiones: *Las criaturas de Prometeo* (1801), de Beethoven; *Prometeo, poema sinfónico* (1850), de Liszt; *Poema del fuego* (1910), de Scriabin, o una ópera de Orff (1964) a partir del texto de Esquilo.

2. Al decir «Grecia antigua», en modo alguno se propone rescatarla históricamente, filológicamente: es la idea de la Grecia antigua lo que importa, lo que opera sobre la modernidad. Y al decir «modernidad» o «moderno» nos referimos a un espacio que hoy mismo sigue siendo lo que hay y que se caracteriza por «haber quedado algo atrás», su inherente separación de la Antigüedad griega.

3. Véase Luigi NONO, «L'errore come necessità», en *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, Milán, Il Saggiatore, 2007, p. 243 y s.

aspectos de las composiciones de Mahler, Schönberg o Webern —un estudio que inicia en los años cuarenta de la mano de los compositores venecianos Gian Francesco Malipiero y Bruno Maderna y que su obra siempre retoma—. Pero la relación con la historia es explícita en los temas y textos que son materia expresiva y sonora de muchas de sus obras: pensamos, por ejemplo, en *Il canto sospeso* (1956), *La fabbrica illuminata* (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) o *Non consumiamo Marx* (1969). Seguramente, esta característica lo demarca y aleja de otros compositores de su generación, como John Cage, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen.<sup>4</sup> Por otro lado, los procedimientos técnicos que adopta —por ejemplo, el uso de cinta magnética y el trabajo electrónico sobre el sonido—, que introducen el ruido, los sonidos cotidianos y el espacio en sus composiciones, permiten a Nono llevar la música más allá de la notación, abrirla a la escucha, al pensamiento, en el sentido que pensar sobre una cosa significa escuchar, aguzar el oído y pertenecer a eso que es comprendido.

## II

Pasemos a presentar la ópera *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Antes que de una obra, deberíamos hablar de un proceso de trabajo colectivo, que duró más de diez años, entre el músico veneciano; el filósofo Massimo Cacciari; el pintor Emilio Vedova; el arquitecto Renzo Piano; los técnicos Hans Peter Haller, Alvis Vidolin y André Richard; solistas; directores de orquesta; coro; grupos instrumentales, y recitadores. Nono compuso la ópera trabajando directamente con los instrumentistas y con los ingenieros de sonido de Friburgo. Las primeras ideas y los primeros esbozos de *Prometeo* datan de la época que siguió inmediatamente a su pieza *Al gran sole carico d'amore* (1973-1974). La idea inicial era transformar la tragedia de Esquilo en una acción que no se presentase de manera lineal, sino que ofreciese un conjunto de temas ligados diferentemente entre ellos. A partir de ahí la obra de Nono se sitúa bajo su signo, no solo las piezas que lo destacan explícitamente —*Das*

4. En los años cincuenta del siglo xx, Nono frecuenta, en Alemania, los cursos de Darmstadt junto con estos compositores y sus primeras obras nacen en este contexto. Son años en que se radicaliza la técnica serial del dodecafonismo de la escuela de Viena, aplicando los parámetros seriales no solo a las alturas, sino también a otros parámetros musicales: el ritmo, la intensidad o la duración.

*atmende Klarsein e Io, frammento dal Prometeo* (1981)— sino obras anteriores, como *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-1980), y todo el trabajo posterior.<sup>5</sup>

*Prometeo* se estrenó en la iglesia de San Lorenzo de Venecia en 1984 y contó con una estructura vertical de madera construida por el arquitecto Renzo Piano sobre la que se distribuyeron los solistas, el coro, los cuatro grupos orquestales, los recitadores y la percusión en vidrio, y que incluía también, en el centro, al público. Se trataba de un espacio musical más que de un decorado y se construyó teniendo en mente la técnica de construcción naval y las cajas de resonancia de los instrumentos.<sup>6</sup> Lejos del modo de presentación tradicional de un concierto, en que la música viene siempre del escenario y el público le hace frente, el espacio musical de *Prometeo* es una enorme caja de resonancia que integra músicos y público.

La descentralización del foco sonoro y la espacialización del sonido son profundizadas con la difusión electrónica en tiempo real, y con ello el tipo de sonidos y las líneas que cruzan el espacio crean un enmarañado complejo. Lejos de las estructuras melódicas de la música tonal, estructuras fundamentalmente temporales, *Prometeo* lleva la música hacia el espacio<sup>7</sup> y conduce al público a su escucha. El espacio es así un parámetro más en la composición sonora, un elemento integral de la música, no como sonido, sino precisamente en cuanto que localización y diferenciación de ese sonido. Algo que no es nuevo, sino que remite a la policoralidad veneciana de los siglos XVI y XVII, en que compositores como Gabrieli o Willaert escribían sus notaciones en función del lugar de ejecución. El trabajo electrónico permite también componer con unidades mínimas de sonido (microtonos y microintervalos) y con sonido al nivel de la inaudibilidad.

5. A partir de *Al gran sole carico d'amore*, pieza que trabaja un nuevo concepto de teatro musical, la obra de Nono se centra en composiciones pequeñas, más introspectivas, que de alguna manera trabajan aquello que *Prometeo* sintetiza: el silencio, el espacio, las unidades mínimas de sonido, la difusión electrónica, etc. Precisamente, a partir de estos elementos que irradian de *Prometeo*, nacen sus obras posteriores *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum, a più cori* (1985), *Risonanze erranti, a Massimo Cacciari* (1986), *Caminantes... Ayacucho* (1986-1987) o «*Hay que caminar*», *soñando* (1989).

6. La estructura de madera de Renzo Piano está presente en las dos primeras ejecuciones, pero es a partir de este espacio que se configuran las siguientes ejecuciones, muchas en salas de concierto tradicionales.

7. La apertura de la música hacia el espacio coincide con la desaparición de la música entendida como temporalidad: los sonidos aparecen como puntos en el espacio y no como líneas melódicas que transcurren en el tiempo.

El texto libreto del filósofo Massimo Cacciari es una especie de *collage* que reúne y recompone fragmentos de textos de épocas diferentes y en distintos idiomas, griego antiguo, italiano y alemán. Es un texto múltiple, construido a través de una red inextricable de citas. Las fuentes del texto —Esquilo, Hesíodo, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Nietzsche, Hölderlin, Heidegger, etc.— no aparecen citadas. Cacciari, o traduce los fragmentos de textos, o los inserta directamente del griego o del alemán. Cada palabra intenta representar el pasado y recordar aquello que fue —un sonido vivo—. <sup>8</sup>

El mito de Prometeo es el eje del texto y coge del *Prometeo encadenado* de Esquilo la débil estructura dramática y los personajes —Prometeo, Hefesto, Io— y de la *Teogonía* de Hesíodo los nombres de la genealogía de Prometeo en el prólogo: Urano, Mnemosine, Cronos, Epimeteo, Gaia, Jápeto, Clímene, Oceánide... No tiene una estructura tradicional dramática, sino débil, despojada de elementos narrativos y de toda progresión: un prólogo, distintos episodios islas y dos estásimos. <sup>9</sup> A cada uno de los personajes le corresponde no un solista, sino un grupo de vocales e instrumentales: el sonido no pertenece a personajes definidos, la voz de *Prometeo* es plural. Con la composición musical es difícil seguir el texto porque el texto es música; Nono lo utiliza de forma parcial, sobrepone varias palabras o sílabas, y, a menudo, el texto no es cantado ni hablado: hay fragmentos que el compositor destina a la escucha de los ejecutantes. <sup>10</sup> No solo no se escucha el texto, sino que, a veces, es difícil escuchar la música, pues la interpretación instrumental y vocal tiene, además de frecuentes silencios, niveles casi inaudibles. La centralidad casi estructural del silencio y de la inaudibilidad hace que se interrumpa el movimiento en la música, que suceda una especie de suspensión. Silencio, *pianissimo*, o violentos contrastes, *fortissimo*, en continuo flujo y reflujo.

Se trata de una dramaturgia fundada sobre el sonido y no sobre el drama, en su sentido acostumbrado de acción. El *dramma per musica* de los libretistas de los siglos XVII y XVIII da lugar, en *Prometeo*, a un *dramma in musica*, un espacio acústico cuya acción se experimenta en la escucha, donde no hay ele-

8. Véase Massimo CACCIARI, «Hacia Prometeo», en *Luigi Nono, caminante ejemplar*, ed. de Juan Manuel Carrasco, Santiago de Compostela, Centro Galego da Arte Contemporánea, 1996, p. 83-87.

9. El estásimo designa en la tragedia griega la sección donde el coro canta inmóvil.

10. En la primera isla, Nono coloca el texto en la partitura entre la notación musical de los grupos orquestales y anota: «no leer el texto escrito en la partitura pero escucharlo ejecutándolo, difundiendo en los espacios acústicos diferenciados». Véase Luigi NONO, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, voces y orquesta, partitura, versión de 1985, Milán, Ricordi.

mentos escénicos tradicionales. Los pocos elementos que habían sido previstos para la iluminación fueron igualmente reducidos y quedó apenas la intervención lumínica de Emilio Vedova, una luz de claroscuro que iluminaba los muros de la iglesia de San Lorenzo. De tal forma que *Prometeo* no deja entrever ningún acontecimiento visible; de ninguna manera trata de volver visibles ideas musicales. Lo que se acerca, opone o «produce» no es más que sonido; el *dramma* no se ve, simplemente se escucha.

### III

Precisamente porque la dramaturgia del *Prometeo* de Nono reflexiona críticamente sobre todo aquello que se relaciona con la ópera y se presenta como un espacio fragmentado que nunca puede ser visto en su totalidad, se podría decir que esta obra es más bien una antiópera. *Prometeo* reúne una multiplicidad de elementos, pero entre ellos no opera ninguna síntesis: música, texto, luz y espacio cohabitan en un espacio de «unión-separación», están reunidos conservando sus límites, una distancia interna. Es un espacio distinto de la arquitectura del todo, de la cual nos habla Wagner en su *Ópera y drama*, cuyos elementos se someten a una idea común y presentan una unidad orgánica. Frente a la noción de «drama musical» de Wagner, Nono crea una ópera a partir de fragmentos, reuniendo elementos concordantes y discordantes que mantienen una distancia interna.

El problema central de *Prometeo* es la relación entre lo uno y lo múltiple, problemática central en la Antigüedad. La tensión entre el todo y el fragmento es problemática para la modernidad, pero no lo era en la Grecia antigua, pues en aquellos tiempos construir una unidad a partir de lo diverso, sin operar ninguna suma y manteniendo la particularidad de cada elemento, era lo habitual. Tal como cada línea, trazo o curva de la antigua cerámica geométrica<sup>11</sup> preserva su propia consistencia interna sin fundirse en el conjunto, la ópera de Nono mantiene una separación radical de los diferentes elementos que acoge y fabrica. En su texto coexisten sonidos, espacio y luz —multiplicidad y unidad en permanente tensión y conflicto—, lo que nos envía precisamente a la Antigüedad, a los fragmentos de Heráclito, donde la tensión de

11. La cerámica griega es geométrica por el hecho de que cada línea se mantiene independiente e irreductible, sentido que nada tiene que ver con la noción moderna de *geométrico* sino que implica una no reducción al conjunto.



lo uno y lo múltiple, del uno todo, no era aún problemática o contradictoria.

Decíamos que el *Prometeo* de Nono parte de la ópera y cuestiona los contenidos programáticos, la visualidad y la estructura tradicional de los teatros musicales, y lo hace dentro del mismo género. Al cuestionar sus elementos fundamentales, entre los cuales la unión de la palabra y de la música, no solo actualiza la crítica a la síntesis operada en el drama musical, sino que cuestiona la génesis de la ópera. Este género musical nació ligado al intento de restaurar el drama griego, su unión entre palabra y música. Justamente al negar todo lo que habitualmente va asociado a este género, *Prometeo* lo desvincula de la tragedia griega y afirma, a la vez, la imposibilidad de restitución del drama griego hoy y de la unión entre palabra y música, devolviendo la tragedia a su tiempo, a la Grecia antigua, a la ciudad de Atenas.

«Decir y cantar eran antaño la misma cosa [...]. Hay que decir que una y otra tuvieron la misma fuente y no fueron al principio más que la misma cosa.»<sup>12</sup> Esa unión entre el lenguaje y la música remonta a la Grecia antigua, la época de los *aedos*, del canto coral y de la tragedia, donde el decir no era algo meramente lingüístico, sino que implicaba melodía, gesto, ritmo, movimiento. *Mousiké* no era, por lo tanto, un ámbito separado del decir, no preexistía independientemente de la palabra, sino que acontecía junto a ella. «No hubo al principio más música que la melodía, ni más melodía que el sonido variado de la palabra»,<sup>13</sup> pues decir y cantar se manifestaban conjuntamente en el canto. Quien cantaba no era el poeta, sino la musa; el canto era dictado por ella, que cantaba a través del poeta. Hablar de la musa es hablar de esos tiempos en los que el lazo natural entre palabra y música no estaba todavía roto.

*Prometeo* de Nono, al contrario de lo que sucede en la ópera clásica, no intenta unir lo que está separado, crear artificialmente esa unidad de canto y música. Texto y música no forman una totalidad, sino que se presentan como lenguajes irreconciliables, disonantes y despojados de centro; ninguno es mero vehículo o pretexto del otro. En esta tensión permanente resuena el género del conflicto que es la tragedia. Sin embargo, el conflicto en la tragedia no es el de la relación entre palabra y música, que como hemos visto no van unidos, sino el de la relación entre dos principios rítmicos. En el drama griego, la lengua no es la misma, hay elementos heterogéneos, que según Aristóteles son el *épos* y el *melos*, definidos mediante una caracterización rítmica y métrica. Estos dos elementos están en yuxtaposición; son una especie de

12. J. J. ROUSSEAU, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 84.

13. J. J. ROUSSEAU, *Ensayo...*, p. 84.

irrupción contrarrítmica que rompe el verso y, a la vez, lo dota de equilibrio. Ambos están sin que figura alguna los integre, están por «separado», *khorís*.<sup>14</sup> Esto nos serviría para explicar lo que sucede con el texto y la música del *Prometeo*: van «por separado», no son momentos, ni aspectos de una misma cosa, son precisamente «y»: esto y aquello y lo otro, cada uno es irreductible.

#### IV

Nono parte de una distancia insalvable, asumiendo que el lenguaje musical de su tiempo no puede reproducir lo que era la *mousiké* griega. Su composición no intenta hacer sonar los elementos de los textos griegos que están ausentes en nuestra recepción, sino que compone a partir del lenguaje musical y de elementos técnicos de su tiempo, atendiendo a cada sonido en su multiplicidad, sin reconocer en su secuencia una armonía del todo. Cada sonido se separa de los demás sonidos de la misma manera que cada palabra en el texto permanece separada de las restantes, pues se encuentra alejada de su fondo, aquello que intenta traducir y citar. Con la música, el texto pierde significado y se vuelve puro efecto de vibración, se escuchan sílabas sueltas y algunas palabras y nombres de la cosmogonía y a lo largo de la obra *ascolta*, como si fuera un eco o una eterna resonancia.

*Ascolta*, en la ópera de Nono, no significa nada en sentido estricto, sino que hace algo: apunta en relación con el acto mismo de escuchar e invita a escuchar lo que también acústicamente no se puede oír a causa de la presencia constante de la inaudibilidad y del silencio a lo largo de la obra, de tal forma que se convierte en índice de una ausencia, de la escisión entre palabra y música. Parece que *Prometeo* está constituido para hacer notar una distancia respecto a lo que presenta, y ello porque a fin de cuentas lo que ahí sucede no es otra cosa que el drama de una separación, de una disyunción entre palabra y música, sonido y sonido, palabra y palabra, Grecia y modernidad.

Aunque trabaje en el límite del lenguaje transformándolo en un complejo sonoro, es a partir del texto que Nono elabora el esqueleto de su composición sonora. El texto es, en consecuencia, motivo de orden y articulación de la forma musical, y la música reelabora y atraviesa el conjunto de índices, memorias y signos del texto. Bastaría con mirar el libreto de Cacciari para

14. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b (edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992).

percibir cómo la música calca de ahí su estructura y se configura no como una forma delimitada, sino como un conjunto disperso de episodios. El texto se entraña dentro de la estructura musical y, a veces, una palabra con su significado podrá devolver algún sentido al conjunto.<sup>15</sup>

Las primeras notaciones, los bocetos y los esquemas de *Prometeo* surgen de un trabajo constante del compositor sobre el texto, pulverizándolo en nombres, verbos u otras disposiciones sintácticas que se repiten, y también sobre un conjunto de imágenes de frontones, fragmentos de cerámica y de arquitectura griega en las que anota líneas de fuerza y palabras: *prologo, voci, nomos, ondate, unruhe, wanderer...* Se detiene particularmente sobre fotografías de los fragmentos que han sobrevivido de los frontones del Partenón de Atenas, atendiendo a sus movimientos y dibujando líneas de fuerza que las atraviesan como trayectorias. Nono se encuentra ante estas imágenes como ante un templo complejo, parece mirarlas como quien intenta escuchar ritmos, timbres o voces inaudibles. Al anotar *ascolta* sobre una imagen del templo C de Selinunte, y *frontone* sobre los primeros intentos de notación a partir de los nombres de la genealogía de Prometeo, el compositor veneciano establece un paralelismo entre las ruinas arquitectónicas y los nombres griegos, y muestra cómo esos fragmentos de texto y trozos de piedra son la base sobre la que edifica su ópera.

Las palabras insertadas directamente del griego antiguo en el texto libreto y en la partitura dan razón del origen (*arkhé*), pero ahora son solo meros nombres y no es eso lo que eran: en los textos de los que fueran retiradas, ellas mismas eran sonoridad. Grecia es así evocada por metonimia, por una parte de su figura.<sup>16</sup> *Mythos, dike*, Ulises, Aquiles, *nomos*, Gaia, Cronos, Mnemosine, *ananke*, algunos de los nombres de *Prometeo*, existen como nombres y solamente de forma metonímica pueden alegar aquello que fueron. «Poder del nombre en la medida misma en que el nombre continúa nombrando o invocando lo que llamamos el portador de ese nombre, quien ya no puede responder a, en, ni por su nombre.»<sup>17</sup>

En cuanto a la ópera, nació de un intento abstracto de alcanzar los efectos del drama griego y lo hizo desde el principio de la visión, priorizando el

15. Véase Luigi NONO, «Testo-musica-canto», en *La nostalgia...*, p. 64-87.

16. Hay siempre ligada a esta figura retórica una supresión, ocultamiento y dislocación, aquello; funciona *in absentia*, por eso la parte, el resto —una cifra a descifrar— evoca el todo. Implica cambios de aspecto y carácter al pasar de una situación o de un tiempo a otro, pero, a la vez, implica una innegable relación con aquello a que se refiere.

17. J. DERRIDA, *Memorias para Paul de Man*, traducción de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1998, p.61.

arte escénico; el *Prometeo* de Nono se edifica teniendo como principio la escucha. Además de la referencia a *ascolta* a lo largo de la obra, la escucha está presente en todos los momentos de composición, difusión, ejecución y recepción de la ópera. La música escucha el texto y el espacio; el espacio y la electrónica, a su vez, escuchan la música y la difunden diferenciadamente; el texto de Cacciari intenta escuchar y/o recordar la antigua palabra; y la intervención lumínica de Vedova es siempre un signo de escucha. De tal forma que *Prometeo* nos remite al dominio de la oralidad del decir griego, en que la audición no se podía separar de su emisión y donde la fabricación de ese decir era fundamentalmente audición. El decir griego implicaba una ejecución oral y una recepción auditiva, en que la ejecución del *aedo* era ante todo una escucha, el oír resonante de las musas. Aunque la ópera de Nono nos envíe a la oralidad griega y a la escucha presente en el canto de los *aedos*, es apenas su recordación. Los nombres del *Prometeo* dan razón, desde su silencio, de ese origen; un sonido cuya unidad se ha perdido en el momento de la audición. Precisamente, es desde la escucha de ese silencio que el mito y la tragedia pueden hablarnos hoy.





ISBN: 978-84-9965-240-5



9 788499 652405