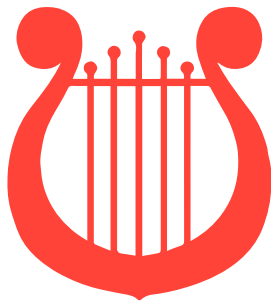




Orpheus in musica

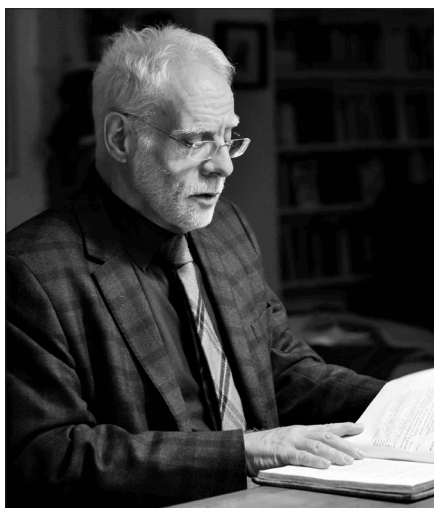
Estudis sobre la tradició clàssica
en la música occidental

Josep Lluís Vidal



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Orpheus in musica
Estudis sobre la tradició clàssica
en la música occidental





Orpheus in musica

Estudis sobre la tradició clàssica
en la música occidental

Josep Lluís Vidal



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

TESTIMONIA 4

A la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona,
unde sumpsi, reddo

Índex

Prefaci	11
I El mito de Orfeo en el nacimiento de la ópera. <i>L'Orfeo</i> de Monteverdi	15
II Dido i Berenice: amor i raó d'estat en la llegenda i la història de Roma	35
III La <i>opera seria</i> . Mozart: <i>Lucio Silla</i> y <i>La clemenza di Tito</i>	49
IV <i>Les Troyens</i> d'Hector Berlioz: la passió virgiliana d'un compositor romàntic.	71
V <i>Ovidius in musica</i> : De <i>La Dafne</i> de Rinuccini a la <i>Daphne</i> de R. Strauss y J. Gregor	87
VI Mendelssohn, intèrprete de Sófocles	101

Prefaci

S'aborden en aquestes pàgines sis estudis sobre diversos moments i aspectes de la tradició clàssica en la música. Ara bé, la tradició clàssica suposa un punt de partida en l'antiguitat grecoromana. En el nostre cas, hauria de ser el coneixement de la música de la Grècia i Roma antigues. Desgraciadament i per raons òbvies, a diferència del que succeeix amb la literatura i les arts plàstiques de l'antiguitat, no sabem gairebé res de la música antiga. Millor dit, sabem força coses, fins i tot moltes, de la teoria de la música antiga. Tant a Grècia com a Roma, poetes, dramaturgs i filòsofs, i encara més si parlem dels complexos sistemes de teoria musical desenvolupats per Plató, la tradició pitagòrica i l'aristotèlica, van interessar molt els escriptors del final de l'antiguitat i han continuat sent motiu de fascinació fins als nostres dies. Però realment no sabem com era o, més aviat, com sonava la música antiga.¹ «Tant si aquests escrits reflectien amb propietat la música de la Grècia clàssica i Roma com si no ho feien, aquesta tradició clàssica ha exercit una persuasiva influència en la cultura occidental, en la islàmica i en la bizantina, des de la teoria musical de l'edat mitjana fins a la música moderna d'Olivier Messiaen, Harry Partch i Iannis Xenakis».² Són també abundants els testimonis de l'interès suscitat en totes les èpoques per l'ob-

¹ Em refereixo, és clar, a la música de la Grècia i Roma antigues.

² T. J. Mathiesen, s. v. «Music», a A. Grafton, G. W. Most, S. Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2013, pp. 607-611, esp. p. 608.

servació dels efectes de la música sobre el comportament humà, testimonis que poden anar des dels escrits dels pares de l'Església fins a la moderna teràpia musical.

És possible que traces dels estils musicals clàssics i hel·lenístics i els seus desenvolupaments romans sobrevisquessin en l'activitat musical de l'antiguitat tardana, però al segle VI de la nostra era (i probablement molt abans) la tradició clàssica en la música ja havia passat a ser essencialment una tradició literària.³ Si bé existia un sistema de notació grec, que fou preservat en major o menor mesura per alguns autors grecs tardans i per Boeci (*De institutione arithmetica*, *De institutione musica*, escrits a principis del segle VI), a les primeres dècades del segle VII Isidor de Sevilla o bé no el coneixia o bé ja no era capaç de llegir-lo, ja que diu: «Si els sons no es gravessin a la memòria, es perdrien, perquè no es poden posar per escrit» (*Orig.* 3.15). En qualsevol cas, fins que els himnes escrits per Mesomedes de Creta (ca. 141 dC), acompanyats d'una notació musical, no van ser editats per primera vegada per Vincenzo Galilei (el pare de Galileu) en el seu *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), no sembla que els escriptors de l'antiguitat tardana i del Renaixement haguessin conegut cap tipus de música de la Grècia i Roma antigues i mai no comenten composicions musicals, llevat de referències al seu títol i al seu text. Aquest fet suscitarà una interessant qüestió en la Itàlia renaixentista i serà de vital importància en el naixement de l'òpera, tal com veurem.

A conseqüència de tot això, és sobretot el text de les òperes, cantates i composicions similars el que ha interessat principalment els estudiosos de la tradició clàssica i, molt especialment,

3 Sobre aquesta tradició es pot consultar l'entrada citada en la nota anterior, amb una selecta bibliografia a la p. 611.

dels llibrets de les òperes. Així, es parla d'una «literatura de llibrets» sobre la qual s'ha constituït molt recentment, des dels anys vuitanta del segle passat, una «llibretologia» que s'ocupa del llibret no des d'una perspectiva exclusivament literària, sinó que l'enfoca com una producció artística independent; ja no es concep com un simple portador de música i acció, com un «fill obedient de la música», com deia Mozart, sinó com un gènere literari separat, però que sens dubte forma part d'una àrea de relacions transgenèriques entre elements literaris, dramàtics i musicals. Tal com ha escrit Tina Hartmann, abanderada de la nova disciplina, la «llibretologia no és, per tant, quelcom que es pugui equiparar amb la investigació sobre l'òpera, sinó que és una disciplina filològica primària».⁴

Ara bé, la literatura de llibrets segueix sent l'ocupació preferent dels filòlegs, que, com a tals, s'interessen sobretot pels textos. Però no només el text, sinó la música mateixa, i no només la de l'òpera i les cantates i cançons, sinó la que està desproveïda de paraules, la del ballet —que encara està acompanyada del gest— i fins i tot l'exclusivament instrumental, pot entendre's i ha d'entendre's com una forma de la tradició clàssica, una forma, en efecte, menys evident. En aquest sentit, cal citar les investigacions de l'escola del gran filòleg, cone-

4 T. Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, Berlín, Weidmann, 2017, p. 22. Amb anterioritat a aquest és important el llibre d'A. Grier, *Theorie und Geschichte einer musikalische Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. La nova disciplina ha estat estudiada críticament per A. Rudolph a *Für und Wieder die Librettologie. Zur Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheater*, Bayreuth, Diss. Universität Bayreuth, 2015 (<https://epub.uni-bayreuth.de/1901/>), i, ja abans, per G. Schmidgall a *Literatur as opera*, Nova York, OUP, 1977. La qüestió de l'abast de la llibretologia s'insereix, naturalment, en la relació entre literatura i òpera, sobre la qual es pot consultar A. Groos i R. Parker (eds.), *Reading Opera*, Princeton, 1988, i, ja abans, G. Schmidgall, *Literature as Opera*, Nova York, OUP, 1977.

gut historiador de la literatura llatina, Michael von Albrecht, ell mateix compositor, músic i musicòleg, editor de la importantíssima sèrie de volums «Fonts i estudis sobre la història de la música des de l'antiguitat fins al present».⁵

Qui escriu aquestes línies és certament un filòleg, concretament un filòleg clàssic, i també un apassionat amant de la música, algú que experimenta el que el professor Bricall ha anomenat amb encert, atribuint-s'ho a si mateix, «la dependència de la música».⁶ Les pàgines que segueixen versaran, doncs, principalment sobre el text, però m'atreviré, ho reconec, sense més autoritat que la d'un obstinat melòman, a detenir-me quan sigui possible en aspectes musicals. Espero que potser el lector hi trobi alguna novetat.^{7, 8}

5 «Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart», col·lecció editada per Michael von Albrecht, Frankfurt, Peter Lang. Un exemple excel·lent d'aquesta línia d'investigació és el llibre de Werner Schubert, volum 42 d'aquesta col·lecció, *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*, 2005.

6 J. M. Bricall, *Una certa distància. Assaig de memòries*, Barcelona, La Magrana, 2017, p. 504.

7 La major part dels capítols d'aquest llibre són inèdits, encara que molts dels seus temes han estat objecte de conferències i seminaris en diversos indrets. En són una excepció el capítol III i, en part, el capítol I. En el capítol III s'integren dues contribucions: «Mendelssohn, intèrprete de Sófocles», publicada a *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. V. Homenaje al Profesor Juan Gil*, vol. 5, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC, 2015, pp. 2347-2361, i «De Lucius Cornellius Sulla al *dramma per musica* Lucio Silla», en premsa per a *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. VI. Homenaje al Profesor Eustaquio Sánchez Salor*. Per al capítol I s'ha utilitzat, en part, la contribució «*Orpheus in musica: un mito para la ópera*», publicada a *El Mundo Clásico en la Ópera de Monteverdi. Exposición IV centenario de L'Orfeo, 1607-2007*, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp. 25-39.

8 Els professors Javier Velaza i Pere Fàbregas han tingut l'amabilitat de llegir el meu original i de millorar-lo amb observacions que agraeixo. Òbviament, els errors que hi quedin són exclusivament meus.

El mito de Orfeo en el nacimiento de la ópera. *L'Orfeo* de Monteverdi

La ópera nace en la Italia seicentista como una consecuencia más, y de las más fructíferas, del propósito de resucitar la tragedia clásica, tan característico de la cultura del Renacimiento ya desde sus comienzos cuatrocentistas. Las obras de teatro escritas en latín o en las lenguas vulgares que toman como modelo la tragedia y la comedia clásicas y se proponen revigorizar sus temas y sus patrones estéticos se componen con profusión para las cortes de la Italia humanista y renacentista. Muchas de ellas incluyen música, tanto solos como coros y piezas instrumentales, que se suelen interpretar al comienzo o al fin de cada acto, e incluso progresivamente los entreactos mismos suelen llenarse de divertimentos musicales de carácter alegórico y basados en los mitos clásicos. Esos *intermedi* podían a veces alcanzar un desarrollo importante. Paralelamente la música acompaña las *pastorale*, escenas pastoriles, que empiezan a escribirse desde mediados del siglo xv en adelante. La pastoral era una pieza —en este caso para ser representada, pero que luego se dará también en el género narrativo con la invención de la novela pastoril— que ponía en escena a idealizados pastores y pastoras sobre el fondo de un paisaje idealmente bello (*locus amoenus*). En este género, la descripción de la escena y la estilización del lenguaje importaban bastante más que el argumento, y la música era un medio especialmente apto para potenciar aquellos aspectos. La música intervenía cuando la acción lo sugería, por ejemplo cuando una pastoral se desarrollaba en torno a un templo donde los

fieles y el sacerdote entonaban cánticos. Un temprano escritor de estas pastorales fue Angelo Poliziano, el poeta y humanista protegido de Lorenzo el Magnífico, cuyo *Orfeo*, un poema de 434 versos, escrito casi como una improvisación en solo dos días, fue parcialmente puesto en música por un compositor llamado Germi del que, aparte de esto, no sabemos nada. La obra se representó en Mantua, es probable que hacia el 18 de julio de 1472. Aunque la música no se ha conservado, conocemos bastante bien el argumento y las partes del drama. Tenía cinco actos, en el primero de los cuales, descrito por cierto como *pastorale*, se desarrollaba el tema del canto de Aristeo, el rival de Orfeo. En el segundo acto, *ninfale*, un coro de Dríades lamentaba la muerte de Eurídice, mordida por una serpiente mientras huía de Aristeo, tal como la había contado Virgilio en las *Geórgicas*. En el tercer acto, *eroico*, parece que es donde la música desempeñaba un papel importante: consistía en algunas estrofas «heroicas» cantadas por Orfeo y en un nuevo relato de la muerte de Eurídice a cargo de una dríade. Orfeo descendía al mundo de ultratumba en el cuarto acto, *nigromantico*, donde se encontraba con Plutón, Prosérpina y Eurídice. Eurídice era rescatada y luego definitivamente perdida. En el último acto, *baccanale*, Orfeo era despedazado por las ménades. El texto de Poliziano tuvo que impresionar mucho a los compositores contemporáneos porque sabemos que fue puesto en música de nuevo por Pietro de la Viola en 1486 y es posible que también por dos compositores más. Es muy probable, en fin, que influyera un siglo más tarde al poeta florentino Ottavio Rinuccini, que escribió el libreto de las óperas más antiguas que conocemos, las dos versiones compuestas en 1600 por Peri y por Caccini con el título de *L'Euridice*. Mientras tanto, ya desde la segunda mitad del siglo xvi *intermedi* y *pastorale* se habían conver-

tido en piezas bastante trabajadas, cuya música se componía de canciones y de madrigales, de música instrumental, a veces de danzas; el conjunto estaba a menudo concebido para grandes efectivos con una puesta en escena elaborada, como en los *intermedi* que separaban los actos de la comedia *La Pellegrina* (1589) de Girolamo Bargagli, representada en Florencia con ocasión de las bodas de Fernando de Médici y Cristina de Lorena. Los conjuntos instrumentales crecían en amplitud y variedad y los solistas vocales eran virtuosos de alto nivel. Estos interludios fueron adquiriendo de forma progresiva una importancia mayor que la obra misma y esta evolución de la música dramática había creado ya a finales del siglo xvi la atmósfera propicia para la aparición de la ópera propiamente dicha.

Dejemos ahora por un momento los mitos clásicos y el de Orfeo en particular que estaban empezando su gloriosa carrera en la música europea. Retrocedamos en el tiempo para recordar que hacía ya más de un siglo que, en una de las manifestaciones más fecundas de la cultura del Renacimiento, en Roma, Milán, Mantua y otras ciudades de Italia eruditos, aristócratas y mecenas se reunían en «academias», en las que se cultivaban la filosofía, las ciencias y las artes y que constituían foros para el intercambio de saberes, opiniones e ideas. Sus miembros elegían para sí nombres como Filarmónici, Arcadi, Filomusici y otros de ese estilo. Un gran interés por la música caracterizaba al grupo que con el nombre de Camerata estaba activo en Florencia, donde ya durante todo el siglo xv, sobre todo bajo el mecenazgo de Lorenzo el Magnífico, se había alcanzado un esplendor cultural y artístico en el que la música y los músicos tenían gran relevancia. Uno de los primeros miembros de aquel círculo florentino, Girolamo Galilei, padre del gran astrónomo, parece que se propuso res-