

*La tragèdia àtica reneix als cenacles humanistes del Renaixement tardà. La trobada entre poesia i música, segons els cànons formals que es suposava que havien vertebrat l'espectacle grec, va donar lloc aleshores a un nou i sincrètic gènere musical: l'òpera. Vehicle de l'oripell barroc uns cops però també de magnífics exemples de veritable expressivitat tràgica a d'altres, la tragédie lyrique reivindica la seva vigència en el context de les formes escèniques contemporànies.*

La tragèdia és «la representació d'un univers determinat per un conflicte de valors. Tot intent d'abastar-la des de la filosofia o la psicologia dels personatges pressuposa un malentès i està condemnat al fracàs», va escriure Lucien Goldman sobre Racine. La tragèdia barroca és l'expressió del poder absolut del *fatum*, del destí. Els personatges s'enfronten en un espai que representa el Món, la Història, sota la mirada d'un Déu omnipresent però amagat. Els tres components són Déu, l'Home i el Món, aquest darrer en representació de la societat.

Encara que filla de prínceps, aristòcrates i banquers de la societat florentina del segle XVII, necessitats d'un espectacle nou, adient a la seva prosperitat econòmica, l'òpera neix lligada a la vella tragèdia. La societat del segle XVII havia començat a situar la controvèrsia religiosa en un nivell secundari dins la jerarquia de les preocupacions humanes: la secularització dels interessos intel·lectuals afavoreix l'interès pels estudis sobre Grècia i Roma, que retroben els mites òrfics i els converteixen en temes simbòlics que trobarem tot sovint en la història de l'òpera, des de *Eurídice* de Peri fins a *l'Orfeu* i *Eurídice* de Krenek o *The Masks of Orpheus* de Birtwistle. Rinuccini, com Romain De' Cavalieri i Giulio Caccini, pertanyien als cenacles que, en l'efervescència intel·lectual de final del Renaixement, van reunir humanistes, poetes, músics, cantants i científics que volien ressuscitar l'art grec. És dins d'aquest esperit que cal situar *l'Edip rei* de Sòfocles representat al Teatre Palladio de Vicenze el 1.585 amb una «música d'escena» d'Andrea Gabrieli.

L'òpera neix lligada a la tragèdia, però no tant en el seu sentit antropològic com en l'estètic del període clàssic, on la tragèdia era una gènere literari que s'articulava segons uns cànons dramàtics precisos. La tragèdia lírica es defineix, en termes tècnics, dramàtics i retòrics, segons el tipus d'acció dramàtica, les característiques dels personatges, les passions que els mouen i la unitat de l'acció dramàtica.

*L'Eurídice* de Jacobo Peri és el punt de trobada d'aquest llarg procés a través del qual diverses formes musicals —mascarades, *intermezzos*, pastorals— s'integren en una estructura nova: l'òpera. L'ambició de Peri, músic de la cort

dels Mèdici i personalitat del cercle del comte Giovanni Bardi, era construir un espectacle en què la relació entre la poesia i la música fos semblant a la que, segons es creia, havia distingit la tragèdia grega. El recitatiu monteverdian, per exemple, volia ser «fidel» a l'antiga monòdia, a través de la qual s'havien representat —se suposava— les antigues tragèdies. Al costat seu, el nou *stile concitato* proposava ritmes violents i efectes realistes que servien per descriure escenes de gran intensitat, com la del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Al costat de Monteverdi, la *tragédie lyrique* de Lully resulta, cinquanta anys més tard, sorprenentment conservadora. D'acord amb la imatge de Jean-Louis Martinoty, la *tragédie lyrique* és com una font d'un jardí de l'època, que manté la seva forma tot i el canvi continu de l'aigua, que es renova constantment. Constant en la seva inconstància. És el joc de l'aigua, del canvi, del moviment, de les mentides i de les il·lusions. Joc barrocc, al cap i a la fi. Lligada com estava al poder, la *tragédie lyrique* es va haver d'adaptar a les obsessions i els gustos dels monarques. El rei gaudia fins al ridícul (ho deia Colbert) de les grans parades militars; fins i tot, havia arribat a oferir a les dames de la cort l'espectacle de les maniobres de la presa d'una ciutat amb la posada en escena de l'enfrontament entre assetjadors i assetjats. Així doncs, Lully no dubta a incloure una extensa escena d'aquesta mena que ocupa tot el segon acte d'*Alceste*.

Per a Lully, la tragèdia és, sovint, la contraposició d'un gest heroic amb un conflicte polític-amorós que es desenvolupa sota l'amenaça de la mort (Roland, etc.). No es pot parlar gaire d'un *fatum* omnipotent perquè, de fet, l'acció progressa bàsicament a força d'enfrontaments i cops de teatre. No és que l'home resulti esclafat per esdeveniments imponderables, sinó que l'heroi viu un conflicte interior singular, la resolució del qual resulta exemplar per glorificar la carrera d'armes i la monarquia absoluta.

Lully va fer tot el que va poder per marginar el compositor amb més talent —i per tant temible— de l'època: Marc Antoine Charpentier. Mort Lully, aquest va poder estrenar una *tragédie «en musique»* de la transcendència de *David et Jonathas*. La transcendència de què parlàvem ha estat extensament analitzada per Martinoty. A diferència de la tragèdia raciniana, en què l'individu encara creu en l'acció, la qual cosa li permet el diàleg, és a dir, l'espai poètic, a *David et Jonathas* es percep immediatament el poder absolut de Déu, i per això els diàlegs —la interacció— entre els personatges deixen de tenir sentit. Els diàlegs es transformen en monòlegs adreçats a un Déu mut, en un món jansenista on el pecador no té gairabé cap oportunitat de redempció i es rebutja tota acció per tal d'evitar el mal.

A la segona meitat del barrocc, l'*opera seria* assumeix la clàssica estructura tràgica: l'individu ultrapassat pel destí. El gènere, però, es torna retòric, estereotipat. El *bel canto* barrocc no pretén la caracterització (psicològica o dramàtica) dels personatges ni la construcció d'un món simbòlic. Vol ser, per contra, l'imperi de la seducció. La clau de l'estructura és, evidentment, l'*aria da capo*, sùmmum de la retòrica barroca, suspensió momentània del discurs en grans vocalitzacions ornamentals i expressives que es poden repetir moltes

vegades. A l'univers encartonat de l'*opera seria* s'oposa l'*opera buffa*, que neix de la *commedia dell'arte* i es desenvolupa en els *intermezzi*, que sovint es representaven en els entreactes de les òperes venecianes.

*Zoroastre*, de Rameau, va ser la darrera gran *tragédie lyrique* francesa abans de l'aparició de Gluck, el programa reformador del qual va tornar a l'òpera una autèntica dimensió tràgica fins a la revolució definitiva de Mozart. A la seva època, l'esclerosi de l'*opera seria* era evident, per la qual cosa el compositor va relativitzar la polaritat entre el gènere solemne, seriós, i el seu contrapunt, l'*opera buffa*. Des de les seves primeres obres, Mozart assumeix plenament el sentit tràgic. Com a la *Phèdre* de Racine, l'absència del pare i la falsa notícia de la seva mort, alliberadora de primer i castradora quan es fa evident que no és certa, és l'eix d'*Idomeneo*. Mozart és sensible a la impotència de l'home davant del destí, i aquesta impotència es simbolitza en l'atrocitat del sacrifici humà. La similitud de totes les veus d'*Idomeneo* sembla negar la identitat de cada personatge a fi que s'exaltin més els seus destins comuns. L'acció no oposa els personatges entre ells, sinó que tots junts s'oposen a una força exterior.

Un segle i trenta anys més tard, pel volts de 1910, la irrupció de la violència en la música occidental amb l'*Allegro barbaro* del jove Bartok, la *Suite scythe*, de Prokofiev, *Erwartung*, de Schönberg, i *La Consagració de la Primavera*, de Stravinski, afavoreix una nova reivindicació del sentit tràgic. És l'època d'*Elektra* de Richard Strauss i Hugo von Hoffmannsthal, autèntic ritual bàrbar, gairebé un exabrupte. La caiguda del sistema tonal és imminent i la música reflecteix, amb l'explosiva eloqüència que proporciona la tragèdia, la necessitat de destrucció d'un codi caduc i ferit de mort. La violència afecta la mateixa vocalitat —que en el cas del personatge d'*Elektra* és gairebé inhumana— i comença des de les primeres notes de la partitura. En comptes d'un preludi o d'una obertura, trobem la primera agressió sonora de l'òpera. Vint-i-cinc anys abans de l'arribada d'Artaud, *Elektra* pressenteix el que serà el «teatre de la crueltat»: projectar en l'espectador els principis verídics dels somnis, el seu gust pel crim i les seves obsessions eròtiques. No podia ser altrament en ple apogeu de la psicoanàlisi, amb les teories de Freud i Breuer sobre la histèria com a fonament de la caracterització dels personatges. Hoffmannsthal dessacralitza, condensa i actualitza el mite des de Sòfocles —i no des d'Eurípides—, és a dir, mantenint-lo amb tota la força i esplendor primitives.

JOAN MATABOSCH