

Agamèmnon: anàlisi de la primera òpera de Josep Soler

Agustí Bruach Menchén

Resumen. *Agamèmnon*: anàlisi de la primera òpera de Josep Soler

El artículo ofrece un interesante análisis de la primera ópera de J. Soler, *Agamèmnon* (1960), galardonada en 1964 con el Premio de la Ópera de Montecarlo. El doctor Bruach aporta aspectos del uso de los textos de Séneca por parte de Soler para planificar su ópera; así, tanto el vocabulario ardiente y patético de los personajes, como el mensaje que vehicula el texto de Séneca, usados exitosamente por Soler. Emergen trazos de simbolismo al adjudicar a un mismo intérprete —barítono— los papeles de Tiestes, Egisto y Agamenón. El soporte melódico y generador del material musical de la ópera es la melodía del primer grupo temático del *Trio de cuerdas* op. 45 de Schönberg. La composición usa el procedimiento serial en movimiento directo, para un mismo carácter, y en movimiento contrario, para personajes opuestos. Al final del artículo, se incluye una relación de los personajes del drama con su respectiva voz, la instrumentación utilizada y el esquema formal de la ópera. (Jordi Rifé i Santaló)

Résumé. *Agamèmnon*: analyse du premier opéra de Josep Soler

L'article présente une intéressante analyse du premier opéra de J. Soler, *Agamèmnon* (1960) qui remporta le Prix de l'Opéra de Monte-Carlo. Le docteur Bruach présente certains aspects de l'utilisation des textes de Sénèque par Soler pour planifier son opéra. Aussi bien le vocabulaire ardent et pathétique des personnages que le message que véhicule le texte de Sénèque sont utilisés avec bonheur. Le même interprète, un bariton, interprète les rôles de Thyeste, Égisthe et *Agamèmnon*. Le support mélodique et générateur de matériel musical de l'opéra est la mélodie du premier groupe thématique *Trio de cordes* op. 45 de Schönberg. La composition utilise le processus sériel en mouvement direct pour un même personnage et en mouvement inverse pour les personnages opposés. À la fin de l'article on inclut une relation des personnages du drame avec leur voix respective, l'instrumentation utilisée et le schéma formel de l'opéra. (Jordi Rifé i Santaló)

Abstract. *Agamèmnon*: an analysis of the first opera by Josep Soler

This article provides an interesting analysis of *Agamèmnon*, the first opera written by J. Soler (1960), and awarded the Montecarlo Opera Prize in 1964. Doctor Bruach outlines the ways in which Soler successfully used aspects of texts by Seneca in order to plan the opera, such as the presence of a somewhat passionate vocabulary, the characters' pathos and the underlying message that runs through the Seneca text. Traces of symbolism emerge in the choice of using the same baritone-actor for the roles of Tiestes, Egisto and *Agamèmnon*.

The melodic support and generator of musical material in the opera comes from the melody of the first thematic group in the *String Trio*, op. 45, by Schönberg. Soler's composition uses serial procedure in direct movement, for one given character, and in contrary movement for differing characters. At the end of the article, an explanation is provided of the characters in the drama with their respective voice, the instrumentation used and the formal scheme that is the structure to this work. (Jordi Rifé i Santaló)

Zusammenfassung. *Agamèmnon: Analyse der ersten Oper von Josep Soler*

Im Artikel handelt es sich um eine interessante Analyse der ersten Oper von J. Soler, *Agamèmnon* (1960), die 1964 mit dem Opernpreis von Montecarlo ausgezeichnet wurde. Doktor Bruach weist auf den Gebrauch der Texte von Sèneca hin, die von Soler verwendet wurden, um seine Oper zu entwerfen; sowohl das feurige und pathetische Vokabular der Personen, als auch die Botschaft, die der Text von Seneca vermittelt, finden bei Soler eine erfolgreiche Anwendung. Die Zuweisung der Rollen von Tiestes, Egisto und Agamenon an ein und denselben Interpreten (Bariton) zeugt von einer gewissen Symbolik. Der melodische Aufbau als musikalischer Ausgangspunkt der Oper ist die Melodie der ersten thematischen Gruppe vom *Trio für Saiten* op. 45 von Schönberg. In der Komposition wird das Verfahren der Wiederholung der direkten Tempos für Personen gleichen Charakters verwendet, sowie entgegengesetzte Tempos für Personen unterschiedlichen Charakters. Am Ende des Artikels befindet sich eine Liste der Personen des Dramas, ihrer entsprechenden Stimmen, der benutzten Instrumente und eine globale Übersicht der Oper. (Jordi Rifé i Santaló)

El cicle dels àtrides en Sèneca

Voldríem, tanmateix, fer algun comentari sobre l'òpera *Agamèmnon* (1960); òpera en un acte, com ja Strauss havia fet, i dedicada a «el mestre Cristòfor Taltabull». Creiem que, per la informació rebuda, és de gran importància parar-nos en aquesta dedicatòria, ja que, si bé Taltabull va estar diversos anys a París, la seva formació la va realitzar amb Max Reger a Múnic (1904-1906); això ens dona la clau de l'interès de Soler pel contrapunt i una determinada escriptura musical, de gran rigor polifònic [...]. No coneixem cap obra teatral escrita a Espanya, i molt poques escrites posteriorment a les dues òperes de Berg, que aconseguixin assolir moments tan dramàtics com alguns clímax d'aquesta òpera. [...]

René Leibowitz (París, 1968)¹

1. Text publicat a *14 compositores españoles de hoy*. Emilio Casares, Ed. Ethos-Música, núm. 9. Publicaciones de la Universidad de Oviedo (Oviedo, 1982). Aquest text de Leibowitz no deixa de suposar una aportació curiosa, com el mateix Soler ens ha manifestat en diverses ocasions, vuit anys després de l'experiència fallida d'estudis a París del compositor català (una setmana) amb el mateix Leibowitz. Si aquest era o no conscient, en el moment de la redacció dels comentaris, d'aquest fet mai no ho podrem saber del cert.

Amb una veu tan autoritzada com la del musicòleg i director d'orquestra —també apologista encès de la Segona Escola de Viena, amb la qual va tenir un contacte ben directe, i pont entre ella i els nous compositors posteriors a la Segona Guerra Mundial²— René Leibowitz, s'inicien els comentaris analítics a la primera òpera de Josep Soler.

Efectivament, *Agamèmnon* constitueix la seva aportació inicial al gènere, guardonada quatre anys més tard de la seva composició amb el Premi de l'Òpera de Montecarlo (1964). I ja des d'aquest moment podem començar a endevinar algunes de les constants musicals i humanes que trobarem, més o menys evolucionades, més o menys transformades pel pas dels anys, en tot el seu recorregut com a compositor, o sia com a compositor dramàtic.

En primer lloc, l'elecció d'un text de l'autor llatí Sèneca. La simpatia o afinitat que pugui sentir Soler pel pensador antic es manifestarà també a *Èdip i Jocasta*, en l'elecció del suport literari, i a *Neró*, amb la seva aparició directa com a personatge del drama, preceptor de l'emperador romà, i tal vegada parcial *alter ego* del compositor en el decurs del text, el qual es manifesta de la manera següent en l'escena I:

SÈNECA

Príncipe clemente: ya has probado el sabor del mal y su dulcísimo gusto y ya nunca podrás olvidarlo. Yo no puedo ser te útil nunca más; ahora ya tienes la verdadera sabiduría: ya tienes el poder y su agrio placer. El sabor del mal es el sabor del miedo y éste ya jamás te abandonará: el mundo y sus hombres que le dan vida te rodean, faltos de sentido, recitando, cantando siempre la misma historia, que un necio idiota siempre irá repitiendo hasta el fin de los tiempos y tú, tú, artista y asesino, en ello encontrarás tu arte y el significado de la obra de arte: intentar dar sentido, leer con significado aquello que nada significa y que nada explica³.

Evidentment, el paper del moralista llatí dona en aquest text dramàtic alguna de les claus de per què Soler sovint fa referència als seus textos en el moment de la planificació d'una òpera. D'una banda, l'evident ambigüïtat que suposa la cruenta denúncia d'alguns dels «defectes» morals que s'endevinen en l'alumne ja format —Neró, en aquest cas— quan se n'ha estat el preceptor i, per tant, responsable més o menys directe. De l'altra, el vocabulari encès, extremament cruent i el missatge últim, fàcilment extrapolable a la societat dels nostres dies, de denúncia política, sempre des d'una perspectiva independent, que fan entendre el propi llenguatge de Soler en el moment d'elaborar un llibret o, si es vol, un poema dramàtic per a l'escena, com a deutor del propi Sèneca.

A part d'altres aspectes d'organització formal del drama o d'una certa ambigüïtat en el tractament del mite que poden convenir al compositor, és evident

2. Tot i que compositors com Pierre Boulez hagin renegat d'aquest mestratge, per ortodox i academicista.
3. Josep SOLER: *Escritos sobre música y dos poemas*, p. 611. Boileau/Fundació Música Contemporània. Barcelona, 1994. S'ha respectat, pel fet de tractar-se d'un text filosòfico-poètic, l'original castellà.

que, en darrera instància, Sèneca ofereix a Soler un corpus acabat on els mites occidentals ens han arribat a través d'una forta càrrega filosòfica, moralista si es vol, expressada en base a un llenguatge amb una gran càrrega retòrica que arriba a un cert gust dels personatges per allò que de més horrible hi ha en tots i cadascun de nosaltres⁴.

Aquest aspectes retoricoliteraris no justifiquen, de tota manera, que el conjunt d'aquests drames hagi estat sovint infravalorat o entès solament en funció de la producció filosòfica del seu autor, en determinats moments històrics. Més enllà de consideracions molt precises i que poden trobar-se fora de l'abast i dels objectius d'aquest article, és evident que el llenguatge de Soler quan escriu un assaig i, no cal dir-ho, quan escriu un poema o bé un llibret per a una òpera, conté alguns elements dels que hem descrit anteriorment quan hem parlat del lèxic i del to de Sèneca. També coincideix amb l'autor llatí, i no sembla que en aquest cas tingui una influència tan decisiva en la seva pròpia obra, en el fet que el català ha estat un autèntic preceptor per a, com a mínim, dues generacions de compositors d'arreu de l'Estat.

La raó d'aquesta predilecció pels textos de Sèneca és multièdrica, complexa, i tal vegada solament n'hem destriat alguns petits trets, que seran complementats en el capítol III, en funció d'algunes de les particularitats del text sobre el mite d'Èdip. La resta pertany a l'àmbit estrictament privat de l'autor.

Elements formals i dramàtics en *Agamèmon*, de Josep Soler: en els inicis d'una concepció musical per a l'escena

Abans d'entrar plenament a comentar l'estructura musical de l'obra, convindria ressaltar alguns dels trets que s'observen ja en el moment de llegir la distribució dels personatges del drama àtrida entre els diferents cantants. Resulta clar que el fet d'atorgar a un mateix intèrpret les funcions de Thyestis Umbra i d'Agamèmon dona un cert simbolisme a aquesta distribució. El fill d'Atreu es troba, d'aquesta forma, en el revers de la moneda amb el seu propi oncle, el seu més cruel enemic que, ja mort, retorna de l'Hades per uns moments, en un recurs teatral que prefigura algunes de les obres majors del mateix Shakespeare, per alimentar la venjança pel braç del seu fill.

Hem de recordar que aquesta tragèdia arrenca d'un cert període mític immediatament anterior en el qual, a la mort d'Euristeu, Atreu i Tiestes, fills tots dos de Pélope i Hipodàmia, es disputen el tron de Micenas. Atreu, simulant una reconciliació amb el seu germà, l'invita a tornar a Micenas per compartir el tron amb ell. D'amagat, sacrifica els tres fills del seu germà i els hi serveix com a àpat de benvinguda. Al final del banquet, Atreu presenta a Tiestes els caps i les mans dels seus fills, la sang i la carn dels quals acaba de beure i de menjar⁵.

4. M. CACCIAGLIA: «L'erica stoica nei drammi di Seneca». *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, 108, p. 78 i s. Milà, 1974.

5. SÈNECA: *Tiestes*.

Els oracles havien predit a Tiestes que solament podria ser venjat del seu germà per un fill nascut de l'incest entre ell i la seva filla Pelòpia. Aquest fill esdevé Egiste, que amb l'assassinat d'Agamèmnon i amb el seu amistançament amb Clitemnestra recupera el tron per a la dinastia del seu pare.

L'OMBRA DE TIESTES

La naturalesa s'ha vist trastocada: jo he mesclat el pare amb l'avi, oh impietat!, el marit amb el pare, els néts amb els fills... el dia amb la nit
[...]

Ja són a prop els crims, ja la traïció, la matança, la carnisseria. Es prepara el banquet. El que fou motiu del teu naixement, Egiste, ha arribat.

Per què la vergonya enfosqueix el teu rostre? Per què la teva destra dubta tremolosa sense saber què ha de decidir? Per què tu et consultes a tu mateix, et turmentes, et preguntes si això t'és lícit? Mira la teva mare: ho és...⁶.

D'altra banda, i això es veu en el decurs de les següents òperes que seguiran en la producció de Soler, el compositor acostuma a donar els papers principals de les seves obres dramàtiques al baríton, els papers que, en la major part dels casos, contenen la càrrega dramàtica i humana més forta. D'aquesta forma ho trobarem expressat en el mateix *Èdip* i fins i tot en *Murillo*, cantata dramatitzada on un baríton amb una considerable exigència vocal esdevé personatge únic d'una acció quasi totalment substituïda per la reflexió.

Des del punt de vista dels procediments per a la composició, sembla clar que *Agamèmnon* inaugura un període que serà culminat, en un primer estadi de maduresa, amb l'òpera *Èdip*. En aquest grup de tres obres, en el qual també s'hi inclou *La tentation de Saint Antoine*, trobem algunes tècniques que el jove autor de vint-i-cinc anys va perfeccionant amb perseverança.

Les composicions d'aquests anys són sempre serials, però amb algunes particularitats que convé destacar. Generalment, Soler empra una mateixa sèrie matriu per a tots els personatges de l'obra. Aquest material de treball dramàtic serà presentat sempre per moviment directe en el context d'un mateix caràcter. Quan es tracta de personatges oposats, generalment aquesta construcció serial bàsica, o un derivat d'aquesta, es presenta per moviment contrari, expressant d'aquesta forma una complexa xarxa de relacions psicològiques que vénen dels ancestres d'ells mateixos (en el cas d'*Agamèmnon*, del banquet a Mícenas ofert per Atreu a Tiestes).

Soler utilitza com a base generadora del material musical de la seva òpera la melodia del primer grup temàtic del *Trio de cordes*, op. 45 de Schönberg. Aquesta actitud d'incorporar elements externs que, d'una forma textual o lliure passaran a formar part de la música del propi compositor català la trobarem repetida diverses vegades durant la seva carrera com a compositor, i simbolitza un cert respecte

6. SENECA: *Agamèmnon*, versos 35-37 i 48-53. Cal observar l'extrem paretisme en les paraules utilitzades, que quasi arriba a aspectes sanguinaris en el to, i que convé al sentir i al significat d'aquests personatges clàssics en les òperes de Soler.

te i una certa voluntat de filiació en relació amb les obres o compositors de referència.

Aquest material serial del *Trio* de Schönberg, un dels més complexos i sintètics en la seva mateixa simetria interna, està utilitzat en l'òpera de Soler com a pur suport melòdic, d'una forma molt allunyada a com es presentava i es manipulava en l'obra «americana» del compositor vienès.

Exemple: A. Schönberg, primer grup temàtic del *Trio de Cordes*, op. 45



Aquest tema i la sèrie de la qual deriva, tal com ha estat mostrat per René Leibowitz en les seves anàlisis⁷ i criticat de forma parcial posteriorment per Luigi Rognoni i pel mateix Schönberg⁸, es pot desenvolupar en tres grups de dotze notes, el tercer dels quals no és res més que una variant del primer. A més, els extrems d'aquestes subunitats de la sèrie presenten sempre una relació intervàlica cromàtica, i abasta finalment els dotze sons de l'escala.

És evident que això pot tenir conseqüències importantíssimes per a l'estructura de la música mateixa: en el cas de Schönberg, això produeix una de les obres més radicals, des del punt de vista de l'atematisme i al costat d'*Erwartung* o de bona part de les composicions de Webern, de tota la primera meitat del segle XX. Soler en fa una utilització referencial, no exempta d'un cert estatisme en la interpretació de les seves possibilitats temàtiques, d'una manera similar, tal vegada com uns quants anys després utilitzarà l'«acord del Tristany».

La sèrie original de l'ombra de Tiestes [la-sib-re-mi-do#—re#-do-si-sol-fa-lab-(la)-fa#], que apareix en la seva forma bàsica a partir del compàs 10 després d'una brevíssima introducció instrumental, dona fonament, per afinitat en els caràcters i en els objectius del drama, a les de Clitemnestra, Egiste i Cassandra (tot i que solament d'una foma parcial i amb transposicions diverses).

7. René LEIBOWITZ: *Introduction a la musique de douze sons*. L'Arche, p. 316. Paris, 1959. Vegeu., també: *Schönberg*. Seuil, p. 147-149. Paris, 1969.
8. Luigi ROGNONI: *La scuola musicale di Vienna*. Einaudi, p. 281-283. Torí, 1966—1974—. En la nota 1 d'aquesta pàgina apareix una crítica parcial al sistema d'anàlisi de Leibowitz sobre el *Trio* de Schönberg, amb el suport, en el mateix sentit crític, d'una carta de l'autor, data da a Los Angeles el 8 d'abril de 1950.

El personatge d'Agamèmnon es caracteritza a partir d'una sèrie secundària [re-do#-si-do-mi-re#-sol-lab-sib-la-solb-fa], gran part dels elements de la qual surten de la inversió de la sèrie original i, de fet, la seva inversió textual, exceptuant les dues darreres notes, que es respecten en la posició original, és igual a la sèrie que fonamenta la línia melòdica d'Egiste [re-mib-fa-mi-do-reb-la-sol#-fa#-sol-si-sib]. Aquests dos personatges, extrems en les seves respecti-

Exemple: J. Soler, *Agamèmnon*, els tretze compassos inicials

The image shows a handwritten musical score for the first 13 measures of the opera 'Agamèmnon' by Josep Soler. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The top section includes Flauto I & II, Viola, Corno I & II, Trombe I & II, and Timpani. The bottom section includes Violini I & II, Violoncelli I & II, Vibrafono, and Contrabbasso. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. Handwritten annotations include 'Corno II Adagio (1-2-3-4)', 'Violini I Adagio (1-2-3-4)', and 'Violini II Adagio (1-2-3-4)'. The score is marked with various dynamics and articulations.

40

Flautas
oboes
clarinetes
fagots

Violines I
Violines II
Violas
Cellos
Bajas

1-2
3-4

Trupets

O pueri, pupilli di... is... infans bea, aditu profunde Tulari suis... suspensa...

ves intencions en el decurs de l'obra, manifesten així d'una forma purament musical el destí que el mite ha escrit per a ells.

És clar que, més enllà d'aquestes qüestions, el llenguatge de Soler no exclou, i tal vegada no ho exclourà mai, grans polaritats a l'entorn de determinades tonalitats que, en el decurs de l'obra i d'una forma creiem que intuïtiva, es van manifestant a l'entorn dels personatges. Com a exemple de tot això, podem veure com l'inici mateix, i de forma totalment homogènia amb la sèrie de l'ombra de Tiestes, s'orienta clarament cap a re, en el context d'un llenguatge harmònic i instrumental que progressivament va esdevenint més agressiu, d'acord amb l'avenç dels esdeveniments del propi drama.

L'escena IV de l'òpera, que anuncia l'arribada d'Agamèmnon, vencedor en la conquesta de Troia, constitueix un dels punts clau en el desenvolupament de la tragèdia. La música de Soler així ho fa palès amb una instrumentació per a timbals sols amb sordina, mentre els personatges reciten el text llatí. L'heroi de Micenas arriba de retorn a la seva pàtria, acompanyat pel so de la percussió sola, en una acció que el compositor ha posat en música solament en les seves parts més essencials.

Tot seguit, apareix el diàleg entre el cor de troians i troianes (solament troianes, en el text original de Sèneca, que esdevé mixt en l'òpera de Soler) i Cassandra. L'escriptura del cor, absolutament homofònica i suaument acompanyada de les fustes, prefigura d'alguna forma l'*organum* (no pas citació d'un original medieval sinó compost expressament per Soler) que trobem en *La tentation de Saint Antoine* (escena III del primer acte). Aquí la música esdevé, en la seva aparent austeritat, més agressiva harmònicament, fins a l'escena VI, entre els compassos 689 i 690, per preparar la intervenció d'Agamèmnon.

El caràcter de la instrumentació en aquests punts culminants tendeix a una certa exageració en el volum sonor. Els instruments apareixen en les seves regions més brillants i amb els seus recursos més impactants (*Flatterzunge* o *glissandi*), d'una forma que, en les òperes següents de Soler, serà progressivament economitxada en pro dels detalls cada vegada més preciosistes.

Sembla clar que alguns dels aspectes que hem apuntat en aquest capítol no trobaran sortida a partir de la composició d'*Èdip*. Aquesta darrera òpera, que sintetitzarà tots els fonaments tècnics i dramàtics d'aquests anys d'aprenentatge amb Taltabull, des del mateix any 1960 i fins al 1964, trencarà, tot i la seva organització també serial, amb l'excessiva rigidesa amb la qual algunes vegades els materials són tractats, fruit sens dubte de la sincera admiració que el seu autor sentia en aquells anys, i que segueix sentint probablement ara després d'una experiència de compositor de més de quatre dècades, principalment per les obres dramàtiques de Schönberg i de Berg, però també fruit de la falta de perspectiva i del tancament polític i també artístic que el país patia en aquells mateixos anys.

DRAMATIS PERSONAE D'AGAMEMNON (1960, REV 1973). INSTRUMENTS DE L'ORQUESTRA I ESQUEMA FORMAL

Text de L. A. Sèneca	Orquestra
Thiestis umbra, baríton	3 flautes (1 picc.)
Agamèmnon, baríton	2 oboès
Aegisthus, baríton	1 corn anglès
Cassandra, soprano	1 clarinet (sib)
Clytemnestra, soprano dramàtica	1 clarinet baix (sib)
Electra, mezzo-soprano	2 fagots
Nutrix, mezzo soprano	1 contrafagot
Strophius, recitant	4 trompes (fa)
Eurybates, recitant	3 trombons
Orestes, no parla	1 tuba
	2 pianos (gran cua)
	1 harmònim (orgue, si és possible)
Chorus Iliadum,	2 arpes
sopranos	1 celesta
contralts	1 xilòfon
tenors	1 vibràfon
baixos	1 flexàton
	1 tam-tam (molt greu)
	timbales (3, de pedal)
	cordes: violins I/II, violes, violoncel, contrabaixos (amb corda «do»)

Tragèdia en un acte i deu escenes [indicacions de compassos segons còpia manuscrita; original, hi manquen algunes indicacions escèniques] La partitura porta la dedicatòria «Para el maestro Cristòfor Taltabull».

1. (Thyestis),	compassos 1-159
2. (Clytemnestra, Thyestis, Nutrix, Aegisthus)	compassos 160-340
3. (Nutrix, Aegisthus, Clytemnestra)	compassos 342-447
4. (Eurybates, Clytemnestra, Cassandra —sense paper específic—)	compassos 448-461
5. (Chorus Iliadum, Cassandra)	compassos 462-689
6. (Agamèmnon, Cassandra)	compassos 690-718
7. (Cassandra)	compassos 719-815
8. (Electra)	compassos 816-830
9. (Strophius, Electra)	compassos 831-848
10. (Clytemnestra, Electra, Aegisthus, Cassandra)	compassos 849-979