

WAGNER SEGONS PAHISSA: LA INTERPRETACIÓ DE CANIGÓ

Joaquim RABASEDA I MATAS

La problemàtica del primer noucentisme musical

El referent musical per excel·lència a Catalunya durant el modernisme fou Richard Wagner (1813 – 1883). Va arribar a esdevenir un motiu iconogràfic en les arts plàstiques i en la decoració arquitectònica durant els darrers anys del segle XIX i els primers del XX. Un exemple el tenim en el Palau de la Música Catalana, a la façana nord del qual el bust de Wagner està separat dels altres i el motiu de les valquíries construeix, per la dreta, l'arc que tanca l'escenari.

La culminació d'aquesta tendència cultural filowagneriana fou a finals de desembre de 1913, quan el Gran Teatre del Liceu de Barcelona representa per primer cop fora de Bayruth la darrera de les produccions escèniques del compositor alemany, el festival sagrat *Parsifal*. La primavera del mateix any ja s'havia interpretat de manera fragmentada en diferents dies i en versió de concert al Palau de la Música Catalana, i el desembre de 1914 va tornar-se a representar al Liceu. Aquesta estètica i gust pel germanisme començà a disminuir poc després, entre 1914 i 1918, a causa del conflicte bèl·lic. Llavors van aparèixer nous referents musicals i estètics, com el rus, ocasionat per l'exili d'artistes després de la revolució de 1917. Així, l'adaptació escènica de *Canigó* amb il·lustracions musicals es dona en el moment àlgid i final d'aquest wagnerisme.

La música era obra d'un compositor que voltava la trentena d'anys, Jaume Pahissa. Quatre anys endarrere Eugeni d'Ors l'havia definit com a referent d'artista noucentista,¹ i és que encarnava un nou model de músic i d'intel·lectual. De fet, el caràcter humanista del compositor, que havia estudiat arquitectura i ciències exactes i que durant tota la seva vida va compaginar la creació musical amb la crítica i la musicografia, va accentuar aquesta lectura noucentista que ha arribat fins als nostres dies.

Les primeres impressions que podem tenir d'aquesta lectura relacionen Jaume Pahissa amb el neoclassicisme i les avantguardes musicals d'inicis del segle XX, però l'estudi de la seva música i la valoració personal que fa de Wagner ens el situen en un posicionament diferent, plenament romàntic i modernista. Les seves publicacions argentines, les quals es nodreixen majoritàriament d'articles anteriors del mateix autor, ens mostren els punts fonamentals del seu pensament i la seva continuïtat. Algunes vegades un capítol d'aquests llibres és la traducció castellana d'un article publicat trenta anys abans en català. Com veiem, el canvi de pensament en el

1. Eugeni d'ORS, «Glosari», *La Veu de Catalunya* (14 de març de 1906).

pas dels anys no va ser gaire significatiu en Jaume Pahissa, i llegir-lo ens ajuda a situar-lo.

Pahissa, molt en relació amb el pensament hegel·lià d'Eugeni d'Ors, tenia una visió històrica de la música de signe evolutiu. A l'engròs, dividia la història de la música en tres estadis: arcaic, clàssic i romàntic. Però en l'encaix d'aquest esquema històric evolutiu de la música fa un desfasament respecte a les altres arts: el model musical clàssic estava en les obres dels autors romàntics. Per a ell, les obres anomenades clàssiques no van arribar a la maduresa tècnica ni estètica, ni a la plenitud d'expressió per merèixer el qualificatiu de clàssic, entès com a model. Resumint, la música de Mozart, Haydn i Beethoven era arcaica.

La melodia, l'harmonia i l'orquestració, els paràmetres que usa en l'estudi històric de la música, arriben al seu desenvolupament complet durant el romanticisme, i el punt més alt de la corba evolutiva es troba sobre Wagner. Per a Jaume Pahissa la referència clàssica musical és l'obra de Wagner, i d'aquesta manera podem entendre la visió pròpia de neoclassicisme: «La culminación clásica de la música ha de coincidir con su esplendor romántico; y que Wagner, por personificar este esplendor, es el músico más completo que ha sido y será.»²

La imaginació històrica de Jaume Pahissa arriba a transformar tant els fets que avui dia ens pot semblar irrisori. En el darrer capítol del seu llibre *Sendas y cumbres de la música española* explica l'estrena barcelonina de *Parsifal*, en la qual va col·laborar.³ Segons ell, la darrera i millor obra de Wagner tenia arrel catalana, no només per la clàssica relació entre Monsalvat i Montserrat, sinó per una derivació fonètica del català que relaciona el nom «Parsifal» amb «per si val». També pensava que el tiple era immillorable per a la interpretació del principi del tercer acte del *Tristan und Isolde*, i d'aquesta manera un instrument de la cobla passava a ser un referent wagnerià. No ens ha de sorprendre que cregués que Lohengrin era Ramon Berenguer.

El que és important és veure com Pahissa està convençut que la força de la inspiració wagnerina es troba en el Mediterrani, no en el referent nòrdic. Ajunta el seu concepte de classicisme musical amb el referent clàssic del Mediterrani i així explica el moment culminant de la història de la música i s'explica a si mateix: «En la luz y el aire del mediodía buscó Wagner la inspiración para concebir y realizar la más pura y alta de sus creaciones.»⁴

D'aquesta manera, un dels autors més significatius del primer noucentisme musical força la imaginació històrica en una interpretació que reflecteix com poques un cas magnífic de projecció històrica, de l'ús de la història per explicar-se, legitimar-se i pensar-se: «Fuerza germánica e inspiración latina, o genio latino y soñadora fantasía germánica, conjugándose, han producido siempre, y producirán, las obras más grandes y trascendentales del acervo espiritual humano.»⁵

2. JAUME PAHISSA, *Los grandes problemas de la música*. Buenos Aires: Editorial Poscidon, 1945, p. 130.

3. JAUME PAHISSA, *Sendas y cumbres de la música española*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1955, p. 172 a 178.

4. *Ibidem*, p. 176.

5. *Ibidem*, p. 178.

L'adaptació escènica del poema *Canigó* de Jacint Verdaguer

El 17 d'octubre de 1908, l'empresa del Teatre Català representava per primer cop a Barcelona l'obra de William Shakespeare *El somni d'una nit d'istiu* amb la música incidental composta per Felix Mendelssohn (1808 – 1847). La traducció i adaptació escènica eren de Josep Carner, la direcció musical de Jaume Pahissa, la direcció escènica d'Adrià Gual, i l'escenografia de Miquel Moragas i Salvador Alarma, els artistes que van revolucionar les representacions de les òperes de Wagner al Gran Teatre del Liceu. Sens dubte, aquest va ser el precedent i un dels motors que un any i mig després les mateixes persones engegessin una adaptació escènica amb il·lustracions musicals del poema *Canigó* de Jacint Verdaguer.

La singularitat d'aquesta representació era el fet de realitzar-se a l'aire lliure. En aquest sentit el precedent eren els espectacles celebrats a la població occitana de Besiers durant l'estiu, el director dels quals va ser convidat a l'estrena de Figueres com a president d'honor. Els assaigs escènics i els musicals van realitzar-se separatament a la capital catalana durant el mes d'abril, els darrers de manera conjunta i el general el dia anterior a l'estrena prevista a Figueres, com era costum. Però la pluja i la tramuntana, que va malmetre el gran teló de fons de l'escenografia, va provocar que s'ajornés. Finalment, va estrenar-se el diumenge 12 de juny de 1910 a dos quarts de quatre de la tarda a la plaça de braus de la ciutat empordanesa, sota la direcció escènica d'Adrià Gual i la musical de Jaume Pahissa, amb una companyia de cinc actors i trenta figurants, i amb l'orquestra i el cos de ball del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Malgrat l'èxit de l'espectacle, només es va repetir un mes més tard a Barcelona. Va ser un exemple més de representació integrada de les arts a l'aire lliure durant el noucentisme a Catalunya.

És molt lògic que el model musical i literari d'aquesta adaptació escènica fos de manera molt explícita el wagnerià, si ens atenim al context històric i social, al gust personal dels protagonistes i al pensament de l'autor de la música. En si mateix, el poema de Jacint Verdaguer ja és susceptible de ser llegit wagnerianament, per la pròpia temàtica religiosa, mítica, medieval i patriòtica. L'adaptació escènica només va reforçar aquesta relació. A més, cal tenir present que la voluntat d'integrar les arts en el muntatge segueix el concepte de *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total) de les propostes estètiques i ideològiques de Wagner.

El llibret de la representació teatral deixa entreveure algunes relacions concretes amb els arguments dels drames musicals. La dicotomia entre l'amor pur d'Elisabet i l'eròtic de Venus del *Tannhäuser* té el seu paral·lel en els personatges de Griselda i Flordeneu. Les noies-flor intentant seduir Parsifal, o les nimfes del Venusberg a *Tannhäuser*, el té en les goges seduïnt Gentil. Els cavallers del Sant Grial del *Parsifal* i els cavallers del torneig del castell de Wartburg del *Tannhäuser* no són gaire lluny de la interpretació dels cavallers verdaguerians.

Un dels trets característics més repetits en les òperes de Wagner, des de *Tannhäuser* fins a *Parsifal*, ha estat el sentit cristià de redempció de la humanitat per la mort d'un heroi o una heroïna. Aquest també es troba accentuat en l'adaptació escènica dels versos realitzada per Carner: l'obra no acabava amb el famós diàleg entre campanars de l'epíleg, sinó amb aquests dos versos «per ésser gran avui te despertares / a l'ombra de la Creu!», un cop els diferents herois de l'acció (Gentil, Guifre i Talliaferro) han mort.

El disseny de l'escenografia i el vestuari no escapa tampoc de la relació amb la tradició representativa dels drames musicals de l'autor alemany, que gairebé va mantenir-se fixa en la majoria dels teatres del món fins després de la segona guerra mundial. En el gran teló de fons pintat per Moragas i Alarma, el Pirineu apareixia representat en primer terme amb un gran bosc de pins i una cova que remeten a models pictòrics del romanticisme alemany. Seguint el mateix referent, el compte Tallaferro, Guifre i Gentil vestien com un Siegfried, un Parsifal, un Tannhäuser o un Lohengrin.

Pel que fa a la música, la relació amb les obres wagnerianes és menor i força incerta. Hem localitzat només dos casos, massa hipotètics per constituir una cita musical amb entitat sense caure en una sobreinterpretació anecdòtica. No obstant això, els apuntem: el motiu musical sobre l'entrada dels cavallers de Pahissa sembla partir del de l'entrada dels cavallers del segon acte del *Tannhäuser*, i el del triomf del cristianisme amb què Pahissa construeix la darrera secció del final de l'obra sembla partir del leitmotiv de la fe de *Parsifal*.

Els trets característics de la música

Musicalment, aquesta adaptació escènica pertany al gènere de teatre amb il·lustracions musicals o música incidental. Malgrat que en el seu context originari el mateix Pahissa i alguns historiadors posteriors en parlessin com una òpera, això no és així, perquè el cant no és constant i el funcionament formal és diferent. Les obres de música incidental introdueixen la música en moments concrets del discurs parlat teatral, i aquesta música no teixeix el fil conductor del desenvolupament dramàtic. La superposició del discurs parlat i el discurs sonor s'hi dona amb normalitat. Aquest gènere, més que no pas l'òpera, és el que va triomfar a Catalunya durant el modernisme.

L'enorme plantilla orquestral denota la filiació wagneriana pel seu volum, però la raó principal de les seves dimensions és la interpretació a l'aire lliure. Per això, si normalment les parts de vent de l'orquestra eren a tres (un flautí i dues flautes, dos oboès i corn anglès, dos clarinets en si bemoll i un baix de clarinet), en aquest cas eren a quatre: dos flautins i dues flautes; dos oboès, un corn anglès i un heckelfon; un clarinet en mi bemoll, dos clarinets i un baix de clarinet.

En els primers compassos de l'obertura instrumental del preludi del primer acte, hi ha una *ostinato* sobre la fonamental i la quinta de l'acord de tònica de la tonalitat principal en els flautins i els clarinets en si bemoll, mentre la corda i els altres instruments de vent de fusta s'alternen avançant en el funcionament tonal i produint una superposició de notes que dona acords tan sorprenents com la tríada major de sol amb el la bemoll i el mi bemoll afegits. Les diferents parts orquestrals van per dos mons sonors independents, mantenint-ne un com a *ostinato* i configurant així acords de sonoritat atrevida.

Les trompes en el compàs trenta-tres d'aquest mateix número ens ajuden a entendre més aquesta manera de pensar harmònicament, que portarà anys més tard a l'exposició del mètode intertonal per part del mateix Pahissa. En aquest compàs, la superposició de notes fa que l'acord percutiu que toquen les trompes, i que agafa el material harmònic de les altres parts orquestrals, doni l'acord tríada de la bemoll, la natural i el do natural, el que Allan Forte classificaria com un *püch class* 0-1-4.

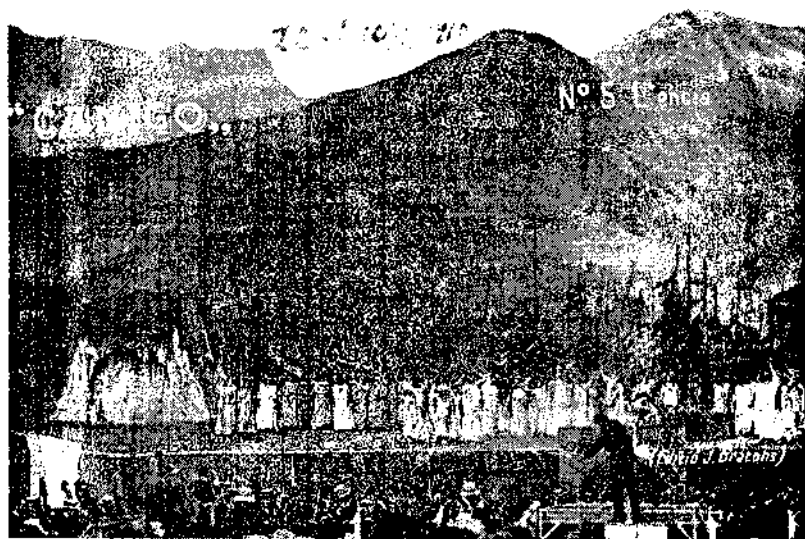
Un altre procediment definidor de Pahissa és la successió d'acords amb un encadenament inesperat dins un context funcional tonal clàssic. Aquesta manera de treballar és un tret molt distintiu de les seves obres, fins i tot en aquelles que sembla experimentar menys, i un recurs amb el qual aconsegueix crear un ambient tonal de sorpresa sense arribar mai a perdre el centre tonal de referència. Així, si allò que semblaria normal en aquest context harmònic és passar d'una tríada major sobre el do a una altra sobre el fa o un sobre el sol, Pahissa potencia la relació amb la tríada del semitò diatònic inferior i també amb la del tritò. A partir de l'exemple anterior, passaria de do a si o a fa sostingut. Val a dir que aquest procediment harmònic tan usat per Pahissa, el trobem entre les suggeriments que Hector Berlioz (1803 – 1869) va fer en el pròleg del seu tractat d'instrumentació, llibre que el compositor català va utilitzar per estudiar orquestració.

L'harmonia com a sinònim de la modernitat musical del modernisme català: la comprensió de Wagner

En general, la partitura del *Canigó* de Jaume Pahissa és un bon exemple d'especulació harmònica i de voluntat d'escriure amb un llenguatge modern i avançat. Però no hi ha el mateix nivell d'especulació en el timbre, la melodia, la forma i el ritme, cosa que ens indica la valoració de l'harmonia en l'evolució i el progrés de la música, la seva definició com el paràmetre musical amb el qual era entesa l'aportació wagneriana i la raó de la seva alta valoració. Pahissa creia que la melodia, l'orquestra i el ritme ja no podien progressar més, i també que era justament l'harmonia el paràmetre exclusivament musical, perquè els altres eren compartits per altres disciplines artístiques.

La sorpresa de l'estudi analític de la partitura és en l'absència de *leit-motiven*. Només hi ha uns motius determinats que es repeteixen mínimament amb una funció de referència sonora, però que no arriben a definir un teixit constructiu de la textura musical. L'entrellaçat de motius de la partitura de Pahissa no suposa una valoració semàntica de l'orquestra i del seu contingut en la textura de l'acompanyament, que justament és el que marcarà les avantguardes musicals europees, fins a arribar a les especulacions d'Olivier Messiaen (1908 – 1992). L'ús de motius musicals en el *Canigó* és pobre i anecdòtic comparat amb el *leit-motiv* wagnerià. No constitueix un discurs musical, amb la qual cosa constatem una altra vegada que l'interès del model wagnerià per part dels modernistes era principalment harmònic.

Així, la música d'aquesta adaptació escènica és un exemple clar de com creiem que es donà la influència wagneriana en els compositors del modernisme a Catalunya i en la valoració del seu treball per part d'intel·lectuals, artistes i públic: Wagner era el referent de la modernitat, però és una modernitat musicalment entesa per l'harmonia gairebé de manera exclusiva. Amb l'harmonia s'experimenta i es té una voluntat clara de ser modern, com ja trobem en la música de Joan Gay i també d'Enric Morera, mestre de Pahissa.



Fotografia de la representació de *Canigó* l'any 1910 a Barcelona, corresponent a la tercera escena del segon acte (procedeix d'una targeta postal editada el mateix any per la Unión Postal Universal).