

Revisitant la tragèdia: *Cadmus et Hermione* de Lully-Quinault i l'aparició de la "tragédie lyrique"

Jesús CARRUESCO GARCÍA
URV – ICAC

RESUM

Amb *Cadmus et Hermione* (1673), el compositor J.-B. Lully i el llibretista Ph. Quinault van definir un nou gènere dramaticomusical, la "tragédie en musique" o "tragédie lyrique". Com s'ha observat freqüentment, es tracta *prima facie* d'una acció programàtica enfront del model contemporani de l'òpera barroca italiana (essencialment veneciana), però per a una correcta lectura cal també introduir-hi dues perspectives que lliguen directament amb el món clàssic. En primer lloc, la voluntat de definir un nou gènere passa per un retorn als pressupòsits teòrics de l'origen mateix de l'òpera, a la fi del segle anterior, com un intent de recuperació de la tragèdia de l'antiguitat com a "obra d'art total", fusió de drama, música i dansa, retornant un cop més, com en el cas del mite d'Orfeu en l'assaig de la Camerata Fiorentina, a les *Metamorfosis* d'Ovidi. En segon lloc, la importància cabdal de la dansa com a ingredient essencial del nou gènere s'insereix en el programa polític de Lluís XIV, basat en la teoria clàssica sobre el valor simbòlic i performatiu de la dansa, d'arrels fonamentalment platonicopitagòriques.

PARAULES CLAU: tragèdia, òpera barroca, Lully, Quinault, Lluís XIV, tradició clàssica.

ABSTRACT

With *Cadmus et Hermione* (1673), composer J.-B. Lully and libretto-writer Ph. Quinault established a new dramatic and musical genre, the 'tragédie en musique' or 'tragédie lyrique'. The work is *prima facie*, as it has often been observed, a programmatic statement against the contemporary model of Italian (mainly Venetian) opera, but two perspectives that reach back to the Ancient world should be added for a correct understanding of its importance. First, the definition of a new genre entails a return to the theoretical issues of the debate that at the end of the 16th century had accompanied the birth of opera as the recuperation of classical tragedy in its original integrity, as a fusion of drama, music and dance, a process that in both cases took its material from Ovid's *Metamorphoses* (Orpheus and Cadmus). Secondly, the crucial role of dance as a component of the new genre is to be understood within the political programme of Louis XIV, based on the ancient tradition (mainly Platonic and Pythagorean) of the symbolic and performative power of dance.

KEY WORDS: Tragedy, Baroque opera, Lully, Quinault, Louis XIV, Classical reception.

Amb *Cadmus et Hermione*, el compositor Jean-Baptiste Lully, el dramaturg Philippe Quinault i el coreògraf Pierre Beauchamps van definir i inaugurar un nou gènere dra-

maticomusical, destinat a tenir una gran influència: l'anomenada 'tragédie lyrique' o 'tragédie en musique', la forma francesa de l'òpera. L'obra es va estrenar el 27 d'abril de 1673 a l'*Académie Royale de Musique*, una institució que acabava de ser fundada per Lluís XIV per al desenvolupament de l'òpera a França. El seu èxit fulgurant va consolidar el nou gènere: *Cadmus et Hermione* va anar seguida de catorze òperes més de Lully, una per any, i va inaugurar una tradició que seria continuada posteriorment fins arribar a les grans obres de Rameau i Gluck, al segle següent¹.

Els estudis sobre el tema destaquen habitualment la voluntat de crear una òpera francesa que es contraposés al model predominant de l'òpera barroca italiana que triomfava en aquell moment a Europa, especialment l'òpera veneciana de Cavalli. Tot i acceptant la importància d'aquests referents contemporanis, en el present estudi pretenem destacar la funció d'alguns elements del món clàssic en el procés, per tal de mostrar com aquesta operació estètica entronca directament i de manera ben conscient amb els orígens mateixos del gènere operístic a finals del segle XVI, reactualitzant sobre noves bases teòriques el debat que s'havia fet en aquell moment a Itàlia sobre la resurrecció de la tragèdia antiga en la seva realitat complexa original com a 'obra d'art total'². Però primer serà convenient presentar breument l'obra³.

El pròleg presenta un món bucòlic de déus, semidéus i pastors entonant un himne al Sol. De sobte, l'Enveja irromp i suscita vents tempestuosos i monstres. Entre aquests hi ha la serp Pitó, que serà vençuda per les fletxes d'Apol·lo –el Sol–, el qual restaura l'ordre de la natura amb una entrada epifànica i rep l'agraïment dels pastors, concretat en una dansa que clou el pròleg. Després de la repetició de l'obertura, comença l'acció tràgica pròpiament dita, en cinc actes, cadascun dels quals està format per una combinació codificada de recitatius, aires, cors i *divertissements* dansats conclusius (un element que serà característic de l'òpera francesa a partir d'aquesta primera obra). La trama consisteix en la història de Cadmus, el fundador de Tebes. La font, com per a la història de Pitó del pròleg, són les *Metamorfosis* d'Ovidi, però introduint-hi canvis significatius. Aquí, l'empresa de Cadmus va adreçada primordialment a la conquesta del seu amor, la princesa Hermíone, que també pretén el tirà local, anomenat Draco. Per obtenir-la, l'heroi, amb l'ajuda d'Atena i de Cupido, mata una serp monstruosa, en sembla les dents i resol la lluita fratricida dels gegants que en neixen. Però si amb això apaivaga Mart i venç la resistència de Draco, la gelosa Juno arrabassa Hermíone a Cadmus i haurà de ser el mateix Júpiter qui la hi retorni. L'obra acaba amb les noces de Cadmus i Hermíone, celebrades en presència d'homes i déus i representades en una darrera i espectacular escena de dansa.

¹ Sobre l'obra de Lully i el paper de *Cadmus et Hermione* en la història de la música barroca francesa, *uid.* COUVREUR (1992), ANTHONY (1997), LA GORCE (2002), DURON (2008, ed.).

² Sobre els debats teòrics que es troben a l'origen de l'òpera i el paper que hi jugaren els autors clàssics, especialment en relació amb la tragèdia, *uid.* PIRROTTA (1982), KATZ (1994) i HOXBY (2005). Per als documents originals d'aquell debat, *uid.* PALISCA (1989).

³ Per a una anàlisi detallada del text i la música, juntament amb un recull d'estudis sobre l'obra, *uid.* DURON (2008, ed.). Hi ha una gravació en DVD de la versió de *Le poème harmonique*, sota la direcció de V. Dumestre (Discogràfica Alpha, 2009), amb una acurada posada en escena que intenta reconstruir en la mesura del possible tots els elements de la primera representació (decorats, vestuaris, dicció, coreografia, etc.).

Diversos aspectes del text traeixen el grau de consciència amb què els autors estan manipulant les fonts antigues i els materials precedents per tal de definir una nova entitat. Així, si bé el focus està posat en la història amorosa, que és aquí el motor de l'acció i l'objectiu final que persegueixen les gestes de l'heroi, Quinault inclou al·lusions als ingredients ovidians de la història que han estat deixats de banda en aquesta versió, amb la funció precisament de mostrar el caràcter deliberat de les seves triès i la persistència de nivells complementaris de significat, a la manera de subtextos no completament oblidats. És aquest el cas, per exemple, de la recerca d'Europa que motivava el viatge de Cadmus, de la fundació de Tebes que n'era el resultat, i de la significació del nom d'Harmonia, malgrat que aquí la princesa es digui Hermione. De la mateixa manera, en mantenir al mateix temps la serp morta per Cadmus i el tirà Draco, que no és altra cosa que la seva versió racionalitzada a les múltiples lectures evemeristes del mite, Quinault mostra el seu coneixement –i alhora la voluntat de no renunciar-hi completament– de les nombroses interpretacions al·legòriques de les *Metamorfosis* que des de l'Edat Mitjana s'havien succeït, entre les quals podem citar algunes, com les que amb tota seguretat coneixia la *Mitologia* de Natale Conti i els *Emblemes* d'Alciato, tots dos amb sengles interpretacions del mite de Cadmus⁴.

De fet, al pròleg en prosa de l'obra impresa, Quinault reconeix explícitament que el sentit al·legòric de la història de la serp Pitó és obvi, referit naturalment al sobirà com a Rei Sol triomfant dels seus enemics. L'ús del pròleg com a espai de la representació del sobirà constituirà un element invariable del gènere. En aquest cas, la imatge de Lluís XIV com a Apol·lo matant la Pitó troba nombrosos paral·lels en la iconografia de l'època, per exemple en una de les fonts de Versalles⁵. En l'òpera de Lully i Quinault, tanmateix, hi ha un significat polític afegit, que apareix al·ludit en els versos de dedicatòria al rei que precedeixen l'òpera a la versió impresa: en el context de 1673, amb la guerra contra Holanda en un moment d'incertesa i derrotes recents dels francesos, la Pitó, sorgida dels vapors dels fangs posteriors al diluvi, tal com explica Ovidi amb molts detalls físics i geològics, representa Guillem d'Orange, que havia utilitzat l'any abans el trencament dels dics i la inundació del país per detenir la conquesta d'Amsterdam pels francesos.

En els versos del prefaci al llibret imprès, amb la dedicatòria al rei, Quinault va més enllà i lliga el significat de l'obra amb un missatge polític d'exhortació al Rei perquè abandoni la política ininterrompuda de conquesta i es dediqui a les obres de la pau, que el regne desitja després d'anys de llargues i costoses campanyes bèl·liques⁶. Era, òbviament, un missatge arriscat, i uns anys després Quinault caurà temporalment en desgràcia i Lully haurà de canviar de llibretista durant dos anys. Sigui com sigui, aquest missatge de pau constitueix un element essencial de l'obra, en el nivell textu-

⁴Per a les fonts i característiques del tractament del mite a *Cadmus et Hermione*, *uid.* BOHNERT (2008) 37-39; sobre la influència de Conti, *ibid.*

⁵Per a aquest i altres paral·lels iconogràfics, *uid.* SABATIER (2008).

⁶*Vid.*, p. ex., els versos conclusius del prefaci: "Qu'un peuple dont l'orgueil attira la tempête / par son abaissement l'écarte de sa tête. / Et quand il n'est plus rien qui puisse résister, / que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater. / D'un regard adouci calmez la terre et l'onde, / ne vous contentez pas d'être l'effroi du monde, / et songez que le Ciel vous donne à nos désirs / pour être des humains l'Amour et le Plaisir." L'edició original del llibret es pot consultar en línia a l'arxiu digital de la Biblioteca Nacional de França (www.gallica.bnf.fr). Sobre la relació amb la guerra amb Holanda, *uid.* DURON (2008, ed.) ix, i SABATIER (2008) 7-8.

al, musical i sobretot coreogràfic, amb el pas de les danses caòtiques dels vents i els monstres a la d'agraïment dels pastors després de la tempesta, en el pròleg, i, en el cos de l'obra, de la dansa guerrera dels Nascuts de la Sembra de l'acte IV a la celebració nupcial del final. Aquest no és un nivell de significació negligible, ni purament retòric, com a simple tòpic literari, tenint en compte la presència del rei a les primeres representacions de l'obra, tant a l'*Académie Royale de Musique* el 1673 com en la reposició als jardins de Versalles l'any següent. Dels versos inicials se'n desprèn que hi ha un ús ben conscient del nou gènere de la *tragédie en musique* sorgit de la confiança en les seves potencialitats de mimesi activa, és a dir, de projecció sobre la realitat exterior, modelant-la i transformant-la, potencialitats que es pretenen aconseguir a través de la combinació de les arts en un conjunt nou i alhora eficaç⁷.

En aquest sentit, la imbricació d'aquesta obra inaugural amb la fundació, per iniciativa reial, de l'*Académie Royale de Musique* té un paper fonamental. Aquesta institució venia a afegir-se a l'*Académie Royale de la Danse*, fundada una dècada abans, el 1661. És ben coneguda la importància que Lluís XIV atribuï a les arts en la seva política d'establiment d'un Estat absolutista rigidament estructurat seguint una jerarquia piramidal que emanava directament d'ell. En l'àmbit de la música, en què Lully era la seva mà dreta, durant els primers anys del regnat tot l'èmfasi havia recaigut sobre la dansa, en forma dels grandiosos *ballets de cour* en què el rei en persona era el principal ballarí. Aquesta col·laboració havia començat el 1653 amb el *Ballet de la Nuit*, complex espectacle de 6 hores de duració on el jove rei de 15 anys dansà en 6 papers i culminà amb el del Sol Naixent, una veritable afirmació de la seva assumpció personal del poder absolut després dels incerts anys de la Regència i la Fronda. A partir de llavors, el *ballet de cour*, un gènere típicament francès, que havia estat definit, com veurem, un segle abans, esdevé ballet reial, en el qual el cos del rei venia a encarnar l'Estat mateix, amb una coreografia que era la imatge mateixa de l'acció de governar, p. ex. incorporant a la dansa, i per tant sotmetent, antics enemics de l'època de la Fronda⁸.

La fundació de l'*Académie Royale de la Danse* el 1661, que comporta l'aparició de ballarins professionals, i la posterior renúncia del rei a ballar ell mateix marquen el declivi del gènere de *ballet de cour*. Després de diversos experiments, com ara el gènere de la *comédie-ballet* desenvolupat per Lully i Molière en obres com *Le bourgeois gentilhomme*, la *tragédie lyrique*, que comença amb *Cadmus et Hermione*, representa la creació d'una òpera a la francesa on la dansa, amb tota la seva força eficaç desenvolupada teòricament i pràctica en les dècades anteriors, ve a integrar-se a l'acció teatral com un component fonamental, precisament aquell que més radicalment separa el nou gènere de l'òpera italiana⁹. En aquest respecte, és interessant observar el contrast de

⁷ Convé evitar aquí que l'escepticisme de la nostra mentalitat moderna ens impedeixi valorar la literalitat d'aquesta intencionalitat. En el context de la monarquia absolutista de Lluís XIV, l'antiga teoria platònica de la influència activa de la música i la dansa en la moral de l'espectador, capaç de canviar els seus afectes i portar-lo d'una disposició pacífica a una altra de bel·licosa i viceversa, adquireix un significat ben literal amb l'assistència del Rei en persona a l'espectacle. El que per a la resta del públic pot ser un divertiment, en el monarca pot suposar una inflexió decisiva de la política del regne.

⁸ Sobre la funció política dels espectacles en general i la dansa en particular sota el regne de Lluís XIV, *uid.* APOSTOLIDÈS (1981), ASTIER (1992). Per al *ballet de cour* en aquest període, *uid.* CHRISTOUT (1967).

⁹ *Vid.* una anàlisi de les danses de *Cadmus et Hermione* a HARRIS-WARRICK (2008), que no aborda,

les danses de *Cadmus et Hermione*, orgànicament integrades a l'obra, amb les danses intercalades, sense relació amb la trama, amb què Lully havia enriquit una dècada abans l'òpera de Cavalli *Ercole amante*, que celebrava les noces de Lluís XIV amb Maria Teresa d'Àustria.

Aquesta operació de gran envergadura es va fer amb total consciència dels pressupòsits teòrics involucrats, fins al punt de constituir una veritable refundació del gènere operístic que implicava també un retorn al punt de partida, als debats intel·lectuals dels humanistes de la fi del segle anterior. Com a italià de naixement i formació, Lully coneixia perfectament els termes d'aquests debats que en el si de l'*Accademia Fiorentina* havien conduït al naixement de l'òpera, i tant ell com Quinault eren també plenament conscients de la història paral·lela a França d'aquest intent de resurrecció de la tragèdia antiga com a combinació de text, música i *performance* dramàtica. En efecte, com anunciàvem abans, el 1570 la fundació de l'*Académie de la Musique et la Poésie* pel poeta Jean-Antoine de Baïf representà la resposta francesa a aquest debat entorn de la tragèdia, que consistí precisament a desenvolupar el *ballet de cour*, posant l'èmfasi no tant en el cant com en la dansa¹⁰. Un any després de la seva fundació, el 1571, l'*Académie* va organitzar una cerimònia de rebuda al rei, Carles IX, en la seva entrada a París després d'anys de guerra civil i religiosa, amb un programa iconogràfic en el qual tenia un paper central la figura de Cadmus, sota dues formes complementàries. En un arc de triomf provisional erigit per a la seva entrada a la ciutat, Nicolò dell'Abate havia pintat la imatge de Cadmus semblant les dents del drac, com una al·legoria del patronatge reial sobre les arts que havia començat amb Francesc I (desenvolupant una al·legoria humanista de Cadmus que s'atribueix a Erasme). En canvi, per a la recepció privada del seguici reial al saló d'honor de l'ajuntament de París s'havia desplegat un cicle decoratiu centrat en la història de les noces de Cadmus i Harmonia, amb un missatge en aquest cas relatiu tant a les noces reials com al tema de la concòrdia restablerta en el regne. Malgrat el caràcter efímer de l'ocasió, totes dues imatges eren ben conegudes encara un segle després, en temps de Quinault i Lully, no només a través de les descripcions que les relacionaven amb les activitats de l'*Académie* de Baïf, sinó també dels gravats i dibuixos que circulaven tant de l'arc triomfal com del cicle pictòric¹¹.

El fet que un segle més tard, en el moment en què el *ballet de cour* ve a ser substituït per la *tragédie lyrique*, el tema triat per a l'ocasió torni a ser la història de Cadmus sembla constituir per tant una elecció plenament conscient, sobretot tenint en compte que aquest mite, a diferència de la mort de Pitó, no té altres paral·lels en l'art de l'època, almenys a França, tot i ser ben conegut en formar part del veritable *best-seller* que entre els ss. XVI i XVIII van ser les *Metamorfosis*¹². Tot sembla indicar, doncs, que en el moment en què Lully, Quinault i Beauchamp inventen l'òpera francesa, el mite de Cadmus i Harmonia constitueix una tria deliberada que connecta amb una tradició

tanmateix, la funció general de la dansa en aquesta obra iniciadora d'un gènere ni el seu rerefons conceptual i filosòfic.

¹⁰ Per al *ballet de cour* abans de Lluís XIV, *uid.* MCGOWAN (1963).

¹¹ BOHNERT (2008) 40-44.

¹² L'únic tractament operístic conegut del mite anterior a *Cadmus et Hermione* és l'*Ermiona* de P.E. degli Obizzi, amb música (perduda) de G.F. Sances (Padova, 1636), però no sembla haver influït significativament en l'obra de Quinault i Lully; *uid.* BOHNERT (2008) 44-45.

específicament francesa de recuperació de l'obra d'art total dels antics, alternativa a l'òpera italiana, amb la dansa com un component integral i fonamental.

La tria del mite de Cadmus i Harmonia té també una segona lectura, que s'afegeix a l'anterior. El recurs a les *Metamorfosis* en aquest segon intent de ressuscitar la tragèdia recorda l'elecció del mite d'Orfeu, també en versió ovidiana, que havia estat un veritable leitmotiv de l'aparició de l'òpera a Itàlia, en les obres de Caccini, Peri i Monteverdi, però també en l'*Orfeo* de Luigi Rossi (1647), que havia suposat unes dècades abans un intent fracassat per part de Mazarino d'introduir l'òpera italiana a França. De fet, el mite d'Orfeu havia estat proposat per Racine com a tema del gran espectacle dramàtic i coreogràfic del 1671, que el rei havia encarregat per reutilitzar la impressionant *Salle des machines* del palau de les Tuileries que s'havia construït expressament per al nou experiment fracassat d'aclimatació del model italià que fou l'*Ercole amante* de Cavalli (1662). En aquella ocasió, el rei el va rebutjar explícitament i va triar la història de Psique, proposada per Molière. Dos anys més tard, significativament, és Cadmus i Harmonia el tema triat, no sabem per iniciativa de qui; una nova intervenció reial no es pot excloure. En qualsevol cas, és interessant observar tres aspectes, que semblen apuntar a una tria de Cadmus i Harmonia com a alternativa a Orfeu:

1) L'absència d'Orfeu de l'òpera francesa sembla significativa, si tenim en compte que cap de les catorze *tragédies lyriques* de Lully tractarà d'aquest mite, mentre que sí que recuperarà posteriorment l'altra proposta que s'havia presentat per al que finalment va ser *Psyche* i que el rei no va seleccionar, el rapte de Prosèrpina.

2) La història d'Harmonia comparteix amb la d'Orfeu, en la lectura predominant de l'època (com la que trobem en el cèlebre manual de mitologia de Natale Conti, també traduït al francès), amb una significació al·legòrica sobre el poder de la música, en particular en relació a l'equilibri entre la guerra i la pau, essent Mart i Venus els seus pares, un significat d'altra banda adequat, com hem vist, al context i el missatge de la nova tragèdia¹³.

3) Psique, la protagonista de l'*opéra-ballet* del 1671 i Harmonia, la de la *tragédie lyrique* del 1673, tenen en comú una interpretació platònica que a l'època es posava en relació amb la música còsmica o harmonia de les esferes i el seu poder actiu de caràcter ètic, i en l'àmbit de la França de Lluís XIV més particularment del poder actiu de la dansa, basada en la importància que atorga Plató a la dansa en la ciutat ideal a les *Lleis*¹⁴. En aquest context, la culminació de la tragèdia en el gran ballet de les noces de Cadmus i Harmonia, presentat com un triomf de Cupido i Venus sobre Mart, adquireix una significació alhora política, musical i còsmica, harmonitzant la teoria platonopitagòrica de la música amb la teorització aristotèlica, revisitada i millorada pels moderns, de la tragèdia.

¹³ Dos passatges rellevants de la traducció de Jean de Montlyard (París, 1627); el primer diu textualment: *Harmonie est dicte fille de Mars et de Venus; parce que l'energie de la Musique non seulement redresse les esprits languissants et oppressez d'un monde de calamitez et de misereres, et les abreuve d'une douceur et suavite; mais aussi enflamme les courages virils a la guerre; el segon: ceux qui l'ont faite fille de Jupiter et d'Électre [Diod. 5,48,2], ont estimé qu'elle fust cette consonance et concert que les Pythagoriciens ont cuidé se faire ès mouvemens des spherres et corps celestes. Vid. BOHNERT (2008) 37 s.*

¹⁴ 654a-b, 765a ss., 795d-e, 799a ss., 814d ss.

Tot i així, aquest retorn als inicis es vol també com una síntesi capaç d'incorporar molts dels aspectes que la tradició humanística italiana havia establert, i que en algunes ocasions havien estat abandonats en l'evolució posterior de l'òpera barroca italiana. Així, la importància dels cors, que havien estat les úniques parts musicades en l'*Edipo tirano* de Vicenza del 1589 i que figuraven també en les primeres òperes del tombant de segle, havia anat disminuint fins a gairebé desaparèixer en la segona meitat del s. XVII, mentre que Lully i Quinault els concediran de nou un paper rellevant en cadascun dels actes de *Cadmus et Hermione*¹⁵. El tema del cor, estretament lligat a la pertinència de la música en la tragèdia, havia estat discutit a França en el pla teòric unes dècades abans, amb les posicions enconrades de Corneille, que considera tant els cors com la música distraccions innecessàries d'allò que és per a ell el nucli de la tragèdia, l'acció raonada, i teòrics com d'Aubignac o La Mesnardière, que lamentaven l'absència de tots dos elements del teatre contemporani. Tanmateix, és interessant de remarcar que en aquest programa no hi figurava amb un relleu particular la dansa, essencial per a la proposta escènica de Lully i Quinault. Aquesta pren, doncs, partit en l'afer amb una síntesi original que reprèn la qüestió des dels seus orígens (la tragèdia com a obra d'art total), sense coincidir plenament amb cap de les parts del debat contemporani¹⁶.

D'altra banda, la *Camerata Fiorentina* del comte Bardi s'havia basat en gran part en els estudis de Girolamo Mei sobre la mètrica de la tragèdia grega per arribar a la conclusió que a l'origen era tota cantada, incloses les parts no corals, a partir d'una interpretació d'un dels *Problemes* del pseudo-Aristòtil¹⁷. Lully mantindrà aquesta pràctica, per oposició a altres tradicions contemporànies com la *zarzuela* espanyola, desenvolupada entre d'altres per Calderón, utilitzant uns recitatius adaptats a la prosòdia de la llengua francesa que identifica amb el 'llenguatge ornat', dotat de ritme i harmonia, de què parla Aristòtil com a característic de la tragèdia¹⁸. Els recitatius són, així, expressió genuïna de la declamació tràgica, per oposició a les àries, però sense separar-los radicalment d'aquestes, com estava succeint en l'òpera italiana del seu temps, tornant un cop més a una pràctica més propera al *stile rappresentativo* dels inicis de l'òpera a Itàlia i, en darrer terme, a una reformulació contemporània de l'estructura d'alternança de metres iàmbics declamats i metres lírics corals propis de la tragèdia antiga.

Podem concloure ressaltant un exemple d'aquesta síntesi en la gran xacona amb què culmina l'acte I, primer dansada i després cantada, de gran importància perquè constitueix el primer *divertissement* de l'obra i, per tant, del nou gènere que aquesta inaugura i del qual aquest serà un dels elements definitoris. Lully té en compte aquí la idea que havia estat enunciada en el debat italià sobre la música en el drama, segons la qual la responsió estròfica en els cors de la tragèdia grega justifica la repetició de les melodies en l'òpera moderna¹⁹. El text i la música del final de l'acte I té una forma

¹⁵ GROUT (1963).

¹⁶ DURON (2008, ed.) 52-60.

¹⁷ Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν μέτρων; (Ps. ARIST. *Pro.* 920a).

¹⁸ Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν (ARIST. *Po.* 1449b). *Vid.* Rossow (1983).

¹⁹ Aquest és, p. ex., el sentit que cal donar a les observacions d'Agostino Agazzari en el pròleg al seu drama pastoral *Eumelio* (1606) sobre la conveniència de mantenir sense variacions la repetició

d'estrofa amb refrany que es repeteix tres vegades, i que imita una tríada coral amb responsió, però això es fa seguint l'estructura rítmica de la xacona, que és una forma de dansa, i efectivament és com a dansa dels africans que la veiem i sentim en primer lloc, abans que es repeteixi la música en les veus del cor. El context dramàtic és també rellevant, ja que aquesta dansa, instrumental primer i després coral, correspon a la festa que té lloc en el país de Draco i en ella s'efectua la integració harmoniosa dels Gegants (l'elit governant) amb els Africans (el poble) i marca també l'arribada i acollida dels estrangers visitants, Cadmus i els seus companys (un d'ells, Arbas, cantarà les parts solistes de la xacona, en responsió amb el cor)²⁰, en presència d'Hermíone-Harmonia, en una exhortació general a l'amor, un aspecte que es relaciona amb el missatge polític de tota l'obra, l'exhortació al monarca a posar fi a la guerra exterior, tal com s'expressa en el pròleg de Quinault²¹. En aquest sentit, aquesta primera dansa, que d'una banda està immersa en la peripècia dramàtica (marca també la primera trobada entre Cadmus i la princesa i un missatge codificat del seu amor cap a ella), reprèn la dansa inicial que ha clos el pròleg (himne a la pau restablerta després de la victòria sobre Pitó) i anticipa la dansa final que clourà tota l'obra, on fins i tot els déus olímpics quedaran integrats en la celebració de les noces dels protagonistes, juntament amb els herois i els camperols, els fenicis i els africans. Com en els *ballets de cour* reials, la funció sociopolítica de l'espectacle es vehicula a través de la dansa, però ara en un context més complex, indissolublement lligada amb altres elements com el drama (en la forma de la tragèdia), la música o l'aparell escènic, que tenen un paper igualment important. Així, aquest moment definitori de l'obra constitueix un veritable manifest del nou gènere de la *tragédie en musique*, que ve a reunir i combinar les dues tradicions que s'havien desenvolupat a finals del s. XVI com a intents paral·lels de recuperar el drama antic en la seva integritat artística originària, la *favola in musica* italiana i el *ballet de cour* francès. El resultat d'aquesta síntesi pretén ser, de nou, una versió millorada i moderna de la tragèdia, recuperada com a síntesi perfecta de totes les arts i dotada per tant d'una força mimètica activa que aspira a projectar-se de manera eficaç sobre la realitat contemporània.

ANNEX

Aquest és el refrany, cantat per Arbas, i la primera de les estrofes, cantades respectivament pel primer i el segon africà, les dues primeres, i tots tres junts (Arbas i els africans), la darrera, una distribució que recorda, en un altre nivell, l'estructura estrofa-antístrofa-epode dels cors antics:

ARBAS (*chante avec les deux Afriquains*)
 Suivons, suivons l'Amour, laissons-nous enflammer (*bis*),
 Ah! Ah! Ah! qu'il est doux d'aimer! (*bis*)

PREMIER AFRIQUAIN

Quand l'Amour vous l'ordonne,
 Souffrons les rigueurs,

melòdica dins d'una mateixa ària, que justifica dient: "non credo che gl'antichi musici nelle comedie e tragedie loro facesser questo".

²⁰ Aquesta és l'acotació escènica que detalla els participants: *Hermione, Charite, Aglante, Le Nourrice, Cadmus, 2 princes tiriens, 13 Afriquains dansants et jouants de la guitare. Un des Afriquains plante un grand Palmier au milieu du Théâtre: cet arbre est orné de plusieurs festons et guirlandes: les quatres géants se mêlent avec les Afriquains, et forment ensemble une danse mêlée de chansons.*

²¹ *Vid. infra* Annex.

Chérissons les langueurs,
 Il n'exempte personne
 De ses traits vainqueurs;
 Quel péril nous étonne?
 Laissons trembler les faibles coeurs.

ARBAS ET LES DEUX AFRIQUAINS

Suivons, suivons l'Amour, laissons-nous enflammer (*bis*),
 Ah! Ah! Ah! qu'il est doux d'aimer! (*bis*).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABERT, A.A.; PFANNKUCH, W. (1963, edd.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel, Bärenreiter.
- ANTHONY, J.R. (1997), *French Baroque Music, from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Amadeus Press.
- APOSTOLIDÈS, J.-M. (1981), *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit.
- ASTIER, R. (1992), "Louis XIV, 'Premier Danseur'" a D.L. RUBIN (1992, ed.), 73-102.
- BOHNERT, C. (2008), "Cadmus, Hermione et Apollon: une synthèse fabuleuse pour la gloire du roi et des arts" a J. DURON (2008, ed.), 29-46.
- CHRISTOUT, M.-F. (1967), *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris, Picard.
- COUVREUR, M. (1992), *Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du Prince*. Brussel-les, M. Vokar.
- DURON, J. (2008, ed.), 'Cadmus et Hermione' (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. Wavre, Mardaga.
- GROUT, D.J. (1963), "The Chorus in Early Opera" a A.A. ABERT; W. PFANNKUCH (1963, edd.), 151-161.
- HARRIS-WARRICK, R. (2008), "La danse dans Cadmus et Hermione" a J. DURON (2008, ed.), 230-250.
- HOBY, B. (2005), "The doleful airs of Euripides: The origins of opera and the spirit of tragedy reconsidered", *Cambridge Opera Journal*, 17/3, 253-269.
- KATZ, R. (1994), *The Powers of Music: Aesthetic Theory and the Invention of Opera*. New Brunswick, Transaction Publishers.
- LA GORCE, J. DE (2002), *Jean-Baptiste Lully*. Paris, Fayard.
- MCGOWAN, M.M. (1963), *L'art du Ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris, CNRS.
- PALISCA, C.V. (1989), *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven-Londres, Yale University Press.
- PIRROTTA, N. (1982), *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge, Cambridge University Press [trad. angl. de l'original N. PIRROTTA, *I due Orfei*. Torí, Einaudi, 1975].
- ROSOW, L. (1983), "French Baroque Recitative as an expression of tragic declamation", *Early Music* 11, 468-479.
- RUBIN, D.L. (1992, ed.), *Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*. Londres-Toronto, Associated Universities Press.
- SABATIER, G. (2008), "Point n'avez occis le dragon?" a J. DURON (2008, ed.), 1-28.