

esmuc

Treball Fi de grau

*De l'Ésser Suprem a l'Alegria: música, himnes i secularització
en època revolucionària*

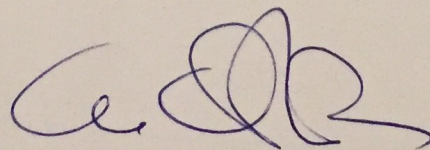
Estudiant: Lluc Solés Carbó

Especialitat/
Àmbit/Modalitat: Musicologia

Director/a: Luca Chiantore

Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball



Aquesta recerca gira al voltant de la identificació del paper que va jugar la música en la construcció de sentit estètic durant la dècada revolucionària francesa (1789-1799). L'atenció va dirigida a obres i escrits musicals especialment rellevants per a la delimitació d'un camí que travessa diverses transformacions de l'experiència musical, vinculables, al seu temps, amb l'experiència sociopolítica en la França de finals de s. XVIII. Sempre de la mà de les arts escèniques, l'estudi que segueix reivindica el lloc de la música en la història de les idees estètiques i es pregunta, finalment, per la rellevància del projecte musical revolucionari a l'hora d'explicar la nova potencialitat idealista de l'art, característica del s. XIX.

Esta investigación discute el papel que jugó la música en la construcción de sentido estético durante la década revolucionaria francesa (1789-1799). La atención se dirige a obras y escritos musicales especialmente relevantes para la delimitación de un camino que atraviesa distintas transformaciones de la experiencia musical, vinculables, a su tiempo, con la experiencia sociopolítica en la Francia de finales de s. XVIII. Siempre de la mano de las artes escénicas, el estudio que sigue reivindica el lugar de la música en la historia de las ideas estéticas y se pregunta, finalmente, por la relevancia del proyecto musical revolucionario a la hora de explicar la nueva potencialidad idealista del arte, característica del s. XIX.

This research explores the role music played in the generation of aesthetic coherence during the French revolutionary decade (1789-1799). Attention is devoted to musical compositions and texts that are considered to be especially relevant for the demarcation of a clear path, which goes through diverse transformations in musical experience —relatable, in due course, with socio-political experience in late eighteenth-century France. Always hand in hand with performing arts, the following investigation asserts the place of music in the history of aesthetic ideas, and finally examines the relevance of the revolutionary musical project at the time of explaining the new idealistic potential of art, characteristic of the nineteenth century.

Als meus pares, per la infinita paciència.

A Luca Chiantore, per la paraula fresca, sàvia i consellera.

*...Wild blasts of music thus did find their way
Into the midst of terrible events*

William Wordsworth, *The Prelude* (1805-6)

Sumari

Introducció	9
1. L'experiència musical durant el període revolucionari francès	17
1.1 Un canvi en la sensibilitat estètica	17
1.2 <i>L'Offrande à la Liberté</i> i la teoria musical revolucionària	23
1.3 Un doble atzucac	32
1.4 El festival de Jean-Jacques Rousseau	37
2. Els festivals i la revolució	47
2.1 <i>L'Offrande à la Liberté</i> i el festival revolucionari	47
2.2 El festival com a eina de periodització històrica de la revolució	64
2.3 Châteauevieux i Simonneau: dues realitats revolucionàries?	73
3. Restaurant la quarta paret: la recepció vuitcentista del projecte estètic revolucionari	92
Conclusions	105
Bibliografia	111

Introducció

Aquest treball vol centrar la seva atenció en el paper que va jugar la música a l'hora de dotar de sentit estètic la Revolució Francesa. Poc atesos, en general, per la musicologia històrica, la música i el pensament musical conreats en relació al projecte revolucionari francès constitueixen una unitat de sentit històric coherent en si mateixa. El s. XVIII musical hi troba un tancament lògic, i el s. XIX una porta d'entrada; els pressupòsits estètics que es vinculen amb la revolució són els que el s. XVIII havia preparat, i els que el s. XIX heretaria i, eventualment, superaria. La idea de categoritzar la música que va sonar durant l'última dècada del set-cents a París com a "música revolucionària", doncs, respon a la constatació que va ser un suport estètic imprescindible per a la gran falla sociopolítica que clouria el segle. Si, a nivell filosòfic, la revolució representa la culminació pràctica dels ideals de la Il·lustració, madurats a les acaballes de l'Antic Règim, la seva banda sonora és fruit, en paral·lel, d'una corrent estètica que enfonsa les arrels en les discussions intel·lectuals al voltant de la música esdevingudes al llarg del s. XVIII.

1789 és una data crucial en la història d'Occident. Malgrat les reticències de Hannah Arendt, que preferia situar-lo en la formació dels EUA¹, la Revolució Francesa continua representant el cisma per excel·lència de l'Europa moderna. L'edat contemporània naixeria d'aquest terratrèmol social, que, a més de fer evident la caducitat ideològica de l'Antic Règim, posaria les bases de tots els sotracs polítics posteriors. Els de la revolució són "dolors de part de la modernitat"²; adquireixen tot el seu sentit si els considerem predecessors de l'establiment definitiu d'una nova classe social, la burgesia, destinada a esdevenir el centre d'un nou estat de coses que regna encara avui dia. La rellevància històrica del moment és, sens dubte, un lloc comú entre les humanitats. No obstant, i potser com és natural en fer història, la Revolució

¹ Hannah Arendt, *Sobre la revolució* (Madrid: Alianza Editorial, 1998).

² *Ibid.*, 140.

Francesa apareix sovint com a detonant gairebé intemporal en si mateix, una mena de *big bang* sociopolític que es justifica històricament com a moment d'inauguració d'una època. La nombrosa historiografia³ que orbita al voltant del fet revolucionari francès ens ensenya a reconsiderar aquesta simplificació. La revolució no es va fer en un sol dia, ni tan sols en un sol any. La presa de la Bastilla, el 14 de juliol de 1789, n'és el símbol, però el període revolucionari francès és cosa de tota una dècada (1789-1799)⁴; la profunditat i complexitat del fenomen és tal, que es fa difícil sancionar quin any hauria de ser assenyalat com a definitiu (1789, 1792, 1793, 1794, 1799?), com a cabdal per a comprendre'l. Potser el que cal, a l'hora d'investigar tant el contingut com les conseqüències històriques de la revolució, és oblidar el concepte habitual de "gir definitiu" o "punt de partida", i començar a pensar directament en un segment històric complex —que coincideix idealment, per altra banda, amb l'última dècada del s. XVIII—.

La Revolució Francesa com a període de xoc és clau per a entendre l'enfoc d'aquest estudi. Des de l'àmbit de la musicologia, volem aproximar-nos a l'experiència revolucionària assumint totes les contrarietats que la defineixen i l'emmarquen històricament en un espai de temps prolongat, amb el seu origen, el seu apogeu i el seu crepuscle. La pràctica musical revolucionària troba igualment el seu espai en la Història si se la considera dins un segment narratiu coherent en si mateix. I també és només a partir d'una perspectiva minuciosa, que obri els ulls a la complexitat cultural del fenomen, com s'entén la capacitat de la música francesa de l'últim set-cents de transcendir el seu moment històric i d'ocupar un lloc en el joc de les influències, més enllà del seu present. En aquest sentit cal remarcar la negligència de la musicologia tradicional, que, atenent a la caducitat del fenomen revolucionari francès (potser massa centrada en les seves conseqüències, i massa poc atenta al seu contingut), ha

³ Des de la magna obra romàntica de Michelet, *Histoire de la Révolution française* (1847), fins a contribucions més modernes i especialitzades, com la de Mona Ozouf, *Festivals and the French Révolution* (1976).

⁴ Mona Ozouf, *Festivals and the French Révolution* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), xv-xviii.

desbancat del cànon les músiques que van dotar-lo de sentit cultural. Si bé és veritat que se'ns expliquen, per exemple, algunes obres de Beethoven en relació amb el llegat revolucionari (fonamentalment la seva tercera simfonia i la seva única òpera en la primera versió, *Leonore*), és difícil trobar en les històries de la música espais considerables dedicats a compositors com Gossec, Lesueur o Grétry, tots ells en actiu a París durant la Revolució Francesa.

L'absència d'aquests noms del repertori canònic de la música occidental és comprensible; les obres produïdes per a la revolució van funcionar en un context cultural molt determinat, i són portadores d'una càrrega política que les lliga fortament a una ideologia i un temps històric concrets. Potser és per això que el cànon, institució conservadora per excel·lència, les ha exclòs —és sabut que les estratègies de canonització d'autors i obres musicals no es porten bé amb conceptes com el de “propaganda”, i ni tan sols amb el d’ “ideologia”—. En qualsevol cas, la musicologia no pot deixar inadvertit l'interès que susciten les obres musicals d'un període de la història tan determinant. De fet, molt sovint la responsabilitat de la poca presència de les músiques revolucionàries dins el *common knowledge* de la música clàssica l'ha tinguda la pròpia disciplina. Jorge d'Urbano, musicòleg argentí i representant ideal de la forma de comprendre la ciència dominant durant bona part del s. XX, escrivia el següent sobre la “música de la revolució” en un article a la Revista Musical Chilena, l'any 1955:

“[...] Siempre será materia de asombro para el observador imparcial advertir que aquellos movimientos destinados a mejorar el inquietante problema de la convivencia humana, esos violentos sismos que se proponen abrir nuevas rutas al entendimiento, esas conmociones que periódicamente sacuden el equilibrio establecido y tienen como objeto la creación de originales y fecundas formas de vida colectiva, se manifiesten en el terreno artístico a través de expresiones conservadoras y hasta regresivas. Siempre resultará una sorpresa que el Arte de la Revolución sea el menos revolucionario de las artes.”⁵

⁵ Jorge d'Urbano, “La música y la revolución francesa”, *Revista musical chilena* (1955): 8.

És evident que Urbano formula, en aquest fragment, un judici de valor. Segons el musicòleg argentí, la música és capaç de manifestar-se en “formes conservadores i fins i tot regressives”, formes que la devaluen com a objecte estètic i també com a objecte d’interès històric. En l’última frase del paràgraf, el caràcter revolucionari de les arts no s’invoca des del punt de vista polític, sinó des dels decimonònics preceptes estètics de la modernitat, de manera que “música revolucionària” s’ha de llegir com a “música que respon al progrés de les societats”, és a dir, “música bona”. La conclusió lògica d’aquesta argumentació és que, en tant que propaganda política, les músiques de la revolució no mereixen una atenció especial perquè no sobreviuen al seu moment històric; no són eternes, com ho han de ser, segons el paradigma musicològic dominant durant el s. XIX i bona part del XX, tots els productes culturals dignes de menció en qualsevol estudi. Aquesta perspectiva deixa fora de joc la majoria de músiques degudes al fet revolucionari francès —moltes de les quals, efectivament, van pensar-se com a eina de propaganda política—.

La història, com a ciència, s’ha encarregat els últims anys de començar a superar aquest biaix. En obres com la de Malcom Boyd (*Music and the French Revolution*), Jean Mongrédién (*Le tambour et la harpe...*) o James H. Johnson (*Listening in Paris: a cultural history*), totes elles aparegudes durant l’última dècada del s. XX en resposta a un rebrot de l’interès historiogràfic per la Revolució Francesa⁶, les músiques que van formar part del programa estètic de la revolució són reivindicades, des de diferents perspectives, en el seu marc de producció i consum, al marge de la fortuna canònica que hagin fet en segles posteriors. Des del punt de vista de la musicologia històrica, aquest pas és imprescindible. El treball que presentem hi respon i vol contribuir a identificar les peculiaritats de l’experiència musical revolucionària, des de la consciència que el sisme sociopolític va ser també, gairebé per definició, un sisme estètic. El valor històric de les músiques de la revolució rau precisament en el seu imprescindible contacte amb els esdeveniments polítics del París de l’última

⁶ Mona Ozouf, *Festivals and the French Révolution* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), ix.

dècada del set-cents. Com veurem, en els canvis en la concepció, recepció i conceptualització de la música com a art que s'esdevenen en concordança amb els giris de la revolució hi ressona aquella vella màxima (per cert, perfectament contemporània) de Schiller, segons la qual “per resoldre en l'experiència un problema polític cal prendre la via estètica”⁷. És des de la perspectiva de la història de les idees estètiques, doncs, des d'on cal reivindicar el lloc de les músiques revolucionàries, i des d'on aquestes es faran explicatives de fenòmens posteriors que, de forma incòmode per a opinions del to de la de Jorge d'Urbano, impliquen una relació estretíssima entre música i idees, música i política.

El present treball no pretén sistematitzar ni classificar els autors o les obres de la revolució, per dos motius principals. El primer és que, en molts casos, l'etiqueta “músic de (o “per a”) la revolució” no caracteritza prou bé els compositors que van treballar a Paris durant la dècada crítica de 1790. J. F. Gossec, per exemple, autor de diversos himnes i de nombroses produccions dramàtiques tastades i aprovades per successius governs revolucionaris, havia nascut l'any 1734. Li va pertocar, per tant, d'haver de desenvolupar-se professionalment en el context revolucionari un cop assolida ja una solvent maduresa compositiva. Compositors com Grétry, Dalryrac o Philidor ja gaudien d'una posició privilegiada com a compositors d'òpera abans de 1789, i d'altres, com Méhul, serien cèlebres durant els primers anys del s. XIX. El model dramàtic que conreaven (Johnson l'anomena *french comic opera*⁸) a la Comédie-Italienne faria fortuna i seria objecte d'una forta controvèrsia sobretot entre 1789 i 1792. En general, i com és lògic, els esdeveniments històrics van caure sobre tota una generació ja establerta de músics francesos —no necessàriament etiquetables com a “revolucionaris”, en molts casos tampoc per convicció política—, que hi van reaccionar de maneres diverses. Algunes

⁷ Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (Barcelona: Anthropos, 1990), 121.

⁸ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1995), 108.

d'aquestes reaccions, en forma o bé de partitura o de teoria estètico-musical, passarien a caracteritzar el mode de fer experiència musical durant la revolució, i per tant són objecte singular d'aquest estudi.

El segon motiu té a veure precisament amb l'ús de l'expressió "experiència musical". I és que si, com és comprovable empíricament, la banda sonora de la revolució va mutar a tants nivells i tan frenèticament, això és perquè la forma de fer experiència musical va canviar també de forma radical. Des d'un pla més general, i enllaçant amb la idea schilleriana que apuntàvem més amunt, podem afirmar que cada esdeveniment polític que va marcar el curs de la revolució portava associat un gir en la forma de fer experiència de l'art; per tant, i en última instància, cada episodi revolucionari podria ser analitzat des de la torsió de pressupòsits estètics que el va fer coherent. Lluny de pretendre encasellar, doncs, les obres produïdes durant la revolució segons les seves característiques purament textuais, el que segueix intenta situar-ne alguns exemples a la llum d'un estudi en profunditat d'aquests canvis generals en les formes de consum artístic. Ja Mona Ozouf, en el seu treball sobre els festivals de la revolució, advertia de l'esterilitat d'una perspectiva que classifiqués simplement cada esdeveniment segons el seu tema aparent⁹. Cal, en aquest sentit, focalitzar l'atenció en l'acomodament problemàtic de les obres i els compositors en cada context de producció i recepció estètica. Les pàgines que segueixen tenen el seu punt de fuga en la idea totalitzadora d'experiència musical que presideix els capítols dedicats a la Revolució Francesa de l'obra de Johnson, *Listening in Paris: a cultural history*. Des d'aquesta perspectiva, les idees sobre la conceptualització de la música i l'acció de l'escolta, més enllà de la facticitat de les obres, es tornen essencials per a l'anàlisi. No només cal tenir en compte, doncs, els encarregats d'imaginar i programar la tempestuosa estètica de la revolució, sinó també els encarregats de consumir-la, d'escoltar-

⁹ "Such a typology [el model durkhemian d'anàlisi del festival] certainly ought to be more fruitful than those, like Dowd's, that classify the festivals according to their apparent object: funerary, religious, military, and so on. Furthermore, it forces us to consider not so much the official program of the festival as the ways in which people went beyond that program and the improvisations that may have occurred". Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 32.

la. Així, haurem d'atendre a determinats fenòmens, com el del festival revolucionari, que no són reductibles ni a una partitura ni al nom d'un autor — tot i que l'enfoc escollit ens hi aproparà des d'aquestes dues categories—. La sistematització i l'etiquetatge de les obres i els compositors queden al marge d'un estudi que vol invocar-los sempre en relació a l'experiència musical. Potser val més no negar l'interès d'un treball que acometés aquesta classificació, però en qualsevol cas queda per a una altra ocasió.

Tot i que amb reserves, J. H. Johnson dibuixa, a *Listening in Paris*, un final per a l'aventura dramàtico-musical revolucionària. Segons aquest autor, el cop d'estat de Thermidor i la conseqüent caiguda de Robespierre marquen un punt d'inflexió a partir del qual l'art s'allibera del jou de la política i recupera una certa autonomia de desenvolupament¹⁰. Des d'aquest punt de vista, la caducitat del terror seria també la d'una manera de concebre el fet artístic, la superació del qual en els anys següents sembla confirmar, efectivament, el tancament d'un cercle. El canvi en la naturalesa textual d'algunes obres a partir de 1795 —la reaparició de models dramàtics i musicals operatius durant l'Antic Règim— justifica aquesta perspectiva, sens dubte, però 1794 continua sent una data massa recent. Si focalitzem l'atenció en el pensament musical i, sobretot, en les formes de fer experiència de la música, la frontera es difumina al llindar del s. XIX. Com apuntàvem en paràgrafs anteriors, l'etapa revolucionària dibuixa una línia històrica que travessa tota una dècada i constitueix una unitat de sentit històric, amb una capacitat de modelatge imprescindible per a entendre el segle que introdueix. La pura dada històrica demostra aquesta hipòtesi: el cop d'estat de Brumaire de 1799 i l'ascens de Napoleó al poder són hereus de la dècada que els precedeix, i la Restauració borbònica inaugurada amb el Congrés de Viena (1814-15) s'entén només des de la consciència que calia frenar l'onada revolucionària, que havia mutat de forma natural, a ulls i orelles dels restauradors, en l'expansió de l'imperi napoleònic. És lògic, doncs, pensar que

¹⁰ "There was a clear sense after Thermidor that the dramatic arts could once again follow their own relatively autonomous path of development, influenced by, but not identical with, politics", James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1995), 152.

en el camp de l'art i de les idees estètiques es va produir una irradiació paral·lela a l'impacte sociopolític revolucionari, a la qual la intel·lectualitat europea va haver de reaccionar. I aquesta idea pren més força encara si insistim en la naturalesa estrictament lligada a l'esdeveniment sociopolític de les arts —i del seu suport ideològic— pensades i conreades en el si de la revolució.

Un cop referida la diferencialitat històrica de les músiques de la revolució, caldria, efectivament, esgrimir si porten associada algun tipus d'irradiació estètica. També aquest vol ser un dels camins a obrir per part de l'estudi que segueix: esbrinar la rellevància i la continuïtat del gir estètic que va propiciar l'experiment revolucionari. La conjectura és fàcil i atractiva; com dèiem, en moltes ocasions s'ha interpretat la música de grans compositors (amb L. van Beethoven a la capçalera) en relació als esdeveniments revolucionaris, i fins i tot en resposta a les seves músiques. La pregunta sobre la legitimitat d'aquests gestos analítics haurà de ser abordada, ja que moltes de les músiques conreades durant la revolució no es van moure de França i, per tant, és segur que no van entrar a formar part de la capçalera musical de compositors com Beethoven. Però potser fem bé de començar anunciant i delimitant un feix estètico-ideològic madurat durant un segment històric concret (1789-1799), que probablement sí que va modelar, almenys en part, el context de recepció de determinats monuments canònics d'èpoques posteriors. La qüestió que ens guia és, en aquest cas, la següent: fins a quin punt les particularitats de l'experiència musical revolucionària ajuden a entendre la concepció de determinades obres posteriors que, a partir de certes analogies formals, semblen referir-s'hi? El cas de la *Novena Simfonia* de Beethoven servirà potser per començar a respondre aquesta pregunta. Abans, però, serà necessari endinsar-se en l'última dècada del segle anterior per detectar, si és possible, on resideix aquesta llavor estètica i ideològica que van sembrar les músiques de la Revolució Francesa.

1. L'experiència musical durant el període revolucionari francès

1.1 Un canvi en la sensibilitat estètica

Al principi va ser la música dramàtica. En efecte, l'òpera i el ballet havien centrat la reflexió al voltant de l'experiència musical a París durant tot el s. XVIII. Bona part de les discussions intel·lectuals sobre música que s'havien esdevingut durant els anys centrals del segle, amb la *Querelle des bouffons* al capdavant, havien dirigit la seva atenció a la problemàtica que presentava la música dramàtica. Tot i la inquietud intel·lectual que generava, però, i com analitza amb atenció J. H. Johnson, l'òpera a França fins a finals de s. XVIII no deixava de ser el lloc de trobada de les classes altes de la societat¹¹. La plasenteria pròpia de l'estil galant dominava en escena; en general, l'espectacle es donava a les llotges, que servien d'aparador social. El contingut escènic comptava ben poc per l'aristocràcia que assistia a les *opera-ballets* de Rameau o Campra¹². Molt més important que la música era, per a aquesta classe social, una arquitectura escènica que permetés observar adequadament el vestit i el comportament de cada personatge de la cort¹³. La música agradava, distreia i fins i tot impactava, però no deixava de constituir un fons decoratiu que en cap

¹¹ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 7.

¹² Amb això no volem donar a entendre que l'espectacle en si no satisfés quelcom essencial per a l'aristocràcia del temps de Lluís XV: la necessitat d'autorrepresentació. De fet, i com veurem, la mirada crítica que llança Rousseau a la "vida en societat" es basa en desemmascarar-la. Com expressa Peres Pissarra, "[...] En société, l'homme pose son existence tournée vers les autres; attentif à l'opinion qu'ils se font de lui, l'homme se rend dépendant des jugements établis mutuellement. Dans ce monde des apparences, chacun a besoin de l'autre pour se regarder, et il n'est possible de se voir soi-même qu'à travers le regard de l'autre. Apparence, fiction, représentation, voilà donc les bases de la vie en société, où tous agissent en obéissant au code des apparences, où le vice se dissimule sous l'aspect de la vertu, où un masque cache le vrai visage de celui qui joue pour lui-même." (Les cursives són nostres). Maria Constança Peres Pissarra, "Jean-Jacques Rousseau, la fête collective et le théâtre", a Frédéric S. Eigeldinger, ed., *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels: Actes du Colloque de Neuchâtel. Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université. Association Jean-Jacques Rousseau, 20-22 septembre 2001* (Ginebra: Droz, 2001), 184-185.

¹³ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 7. Johnson dedica bona part dels capítols primer i segon del seu llibre a il·lustrar la importància de l'arquitectura escènica, identificant teories i fins i tot tractats contemporanis dedicats exclusivament a aquesta qüestió.

cas pretenia captar l'atenció dels espectadors, desacostumats a seure en silenci i atents a l'espectacle operístic. De la música se'n feia una experiència exclusivament sensitiva; tenia a veure, doncs, amb un concepte fonamental per a l'estètica, en aquell moment una ciència naixent: el "gust".

Les classes privilegiades del París de Lluís XV escoltaven música com qui ensuma un perfum o contempla uns focs artificials¹⁴; el model estètic de l'estil galant, dedicat a la sofisticació¹⁵, així ho preveia. Ben entrat el segle, sobreviscut ja l'impacte de la *Querelle* i les insinuacions de Rousseau al voltant de l'òpera bufa italiana, l'arribada d'un nou model dramàtic a París imposaria un canvi radical en la forma de consumir música, imprescindible per a entendre el camí estètic de la revolució. Aquest model dramàtic és el de C. W. Gluck, que va entrar amb força a l'Académie a partir de 1774 (la coincidència amb la publicació del *Werther*, de Goethe, ens sembla reveladora), amb l'estrena a París d'*Iphigénie en Aulide* i, més endavant, de l'exitosa (i ja estrenada a Viena dotze anys abans) *Orfée et Euridice*. A partir d'aquesta data, la naturalesa dels comentaris dels espectadors —que encara assistien a l'òpera, principalment, per a veure i ser vistos— comença a canviar. Les apreciacions sensibles donen pas a la intuïció emocional; l'entusiasme comença a rellevar la indiferència, i el gust, en definitiva, es veu eclipsat pel sentiment¹⁶. Probablement va ser la

¹⁴ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 7.

¹⁵ Robert Gjerdingen pensa en l'estil galant com a "codi de conducta" o "ideal cortesà" característic del s. XVIII: "Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy". Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (New York: Oxford University Press, 2007), 5.

¹⁶ Deixem que sigui Rousseau qui, oportunament citat per Schiller, posi sota sospita el gust com a facultat d'apreciació estètica: "Dado que el gusto sólo presta atención a la forma y hace caso omiso del contenido, acaba imprimiendo en el ánimo la peligrosa tendencia a desatender toda realidad y a sacrificar verdad y moralidad por los encantos de una mera vestimenta". Més endavant és el propi Schiller qui s'atreveix a reformular la sospita contra el gust, dominant en el seu segle, d'aquesta manera: "De este modo veremos no pocas veces, en las llamadas épocas refinadas [sens dubte, el París de Lluís XV n'és un clar exemple], cómo la finura degenera en afeminamiento, la llaneza en superficialidad, la corrección en fórmulas vacías, la liberalidad en arbitrariedad, la ligereza en frivolidad, la serenidad en apatía, y cómo la más despreciable de las caricaturas humanas convive junto a la más excelente de las personas. [...]"

modernitat de la reforma de Gluck la responsable de generar aquesta desviació fonamental, amb la seva desconfiança en el cant ornamentat i en la intercanviabilitat de les àries, pilars del model d'òpera seria de Metastasio. Però és la sola resposta emocional dels espectadors a la complexa unitat dramàtica dels llibrets de Calzabigi, impensable fins al moment, el que ha de fer-nos veure que s'estava produint un canvi essencial en la forma de fer experiència de la música. Les llàgrimes, els desmais i les histèries que s'esdevenien en les representacions de les òperes de Gluck funcionarien com a detonant d'una nova sensibilitat, i, seguint a Johnson, d'una "atenció renovada" a l'espectacle operístic¹⁷.

L'Académie Royale, seu de l'òpera (*tragédie lyrique* o *tragédie-en-musique*) a Paris, viuria una autèntica moda gluckiana durant l'últim quart de segle. De forma estrictament contemporània, el gènere *buffo* també entraria amb força en el panorama francès a través de la Comédie-Italienne. En aquesta sala paral·lela, compositors com Duni, Dalryrac, Philidor o Grétry treballaven sota una evident influència italianitzant. El teatre havia de fer front a una censura molt restrictiva, en favor de l'Académie; aquest fet, però, va acabar beneficiant la Comédie, que va haver de centrar-se en oferir una determinada forma dramàtica: l'*opéra comique*. L'èxit de la versió francesa de l'òpera bufa, la teoria de la qual tenia un punt de referència en la postura de Rousseau durant la *Querelle des bouffons*, va acabar envaint l'Académie, que ja abans de la revolució va començar a introduir temes *buffos*, amb els quals la classe burgesa començava a sentir-se identificada. Si la reforma de Gluck va desembocar en el descobriment del sentiment i de la crítica subjectiva, les innovacions musico-dramàtiques de l'òpera còmica francesa —perfectament

La *belleza enérgica* [permeti-se'ns relacionar aquest concepte, prou problemàtic en Schiller, amb el descobriment de la facultat sentimental] es una necesidad para el hombre sometido a la indulgencia del gusto porque, en el estado de refinamiento cultural, se apresura a menospreciar esa fuerza que proviene de su estado de salvajismo." (Les cursives són nostres). Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (Barcelona: Anthropos, 1990), 185 i 249.

¹⁷ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 53.

reductibles a un principi bàsic: l'apropament de l'espectacle a l'experiència social de l'espectador— van començar a transformar la composició social del teatre. Aquests dos grans passos són imprescindibles i prefiguren en certa manera la naturalesa general de l'experiència musical revolucionària. La Revolució Francesa, que va ser principalment un aixecament de la burgesia, veia en obres com *La Caravane du Caire*, de Grétry (en cartell de 1784 a 1791) una fresca superació dels temes grecollatins, i la consegüent participació del drama del panorama social contemporani. L'aristocràcia va veure perillar la seva raó de ser en societat quan les llàgrimes van començar a inundar l'Académie, destruint perillosament l'efecte d'il·lusió sensitiva i superficial, fins i tot en obres, com les de Gluck, de temàtica inequívocament classicista. La creixent institucionalització de la burgesia com a classe social forta, acompanyada per la popularització de l'*opéra comique*, va produir-se en paral·lel al descobriment d'una forma de fer experiència musical que, consagrant el sentiment, difuminava cada cop més la distància que separava el fet artístic de l'espectador.

L'esclat de la Revolució Francesa es va produir en ple procés de popularització d'aquesta forma de consum de l'art. El gènere operístic hi va tenir, sens dubte, molt a dir. Cap a 1790, l'*opéra comique* havia deixat enrere qualsevol noció de comicitat per a començar a esdevenir un reflex fidel de la realitat revolucionària. El cas de *Les rigneurs du cloître* (Breton, 1790), exemple de la popularitat del “rescat” dramàtic¹⁸, és enormement explicatiu en aquest sentit. L'argument de l'obra es basa en el confinament injust en un convent de la protagonista femenina, que acaba sent rescatada pel protagonista masculí gràcies a una fabulosa intervenció de la vicissitud històrica: l'adveniment de la Revolució Francesa, que portaria associada l'expropiació dels béns de l'Església i, per tant, la felicitat alliberació de la reclusa¹⁹. La realitat penetra en escena de forma

¹⁸ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 114.

¹⁹ David Charlton, “On redefinitions of rescue opera”, a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 179.

no només contextual o ambiental, sinó determinant decisivament l'acció dramàtica. Potser degut a la proliferació d'experiments com el de Breton, l'òpera va convertir-se en objecte i escenari de polèmiques que reflectien l'ambigüïtat sociopolítica del moment. Com apunta Johnson, anar a l'òpera a Paris a partir de 1789 era simplement fer política d'una altra manera²⁰. El descobriment del sentiment havia coincidit amb un moment curull d'idealisme polític, de manera que l'experiència dramàtico-musical començava a despertar passions polítiques. A l'Académie se succeïen els conflictes entre espectadors a l'hora de jutjar el contingut d'uns espectacles que la mentalitat revolucionària no va tardar a condemnar. Aproximadament fins a 1792, els clàssics de Gluck i Piccinni van continuar en cartell a Paris, i la seva íntima relació amb l'univers elitista de l'aristocràcia no va passar desapercibuda per a una audiència cada cop més inflamada per la inestabilitat ambiental dels primers anys de la revolució. Al teatre se succeïen els crits contra la monarquia, gran privilegiada de l'òpera seriosa, i la interrupció de les obres amb cants revolucionaris es va fer normal. Irònicament, cal destacar-ho, tot això va poder passar en bona part gràcies a la contribució d'un músic, Gluck, i d'un model dramàtic, el de la reforma de l'*opera seria*, que es dirigien particularment —no podia ser d'una altra manera, encara en ple Antic Règim— a l'aristocràcia; una aristocràcia que a la dècada de 1790 tremolaria sota els efectes d'un terratrèmol sociopolític, certament, però també sentimental²¹.

²⁰ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 110.

²¹ Jean Baptiste Leclerc explica de forma clara i concisa, al seu *Essai sur la propagation de la musique en France [...] (1797)*, quines van ser les conseqüències immediates de la introducció de la reforma de Gluck a França: "Ce n'est point une erreur de dire que la révolution opérée par Gluck dans la musique auroit dû faire trembler le gouvernement: ses accords vigoureux réveillèrent la générosité françoise; les ames se retremperent, et firent voir une énergie qui éclata bientôt après: les trône fut ébranlé. Les amis de la liberté se servirent à leur tour de la musique; elle employa les accens mâles auxquels le compositeur allemand l'avoit accoutumée. Le Champ-de-Mars fut construit au son des clarinettes, l'Hymne des Marseillois vainquit sur les frontières, les chants civiques apprirent au peuple qu'il avoit une patrie, et l'amour de la liberté devint un sentiment." Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement* (Paris: Impr. de H. J. Jansen, 1797). Font: Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-30474 (7), 17.

Aquest moviment dialèctic entre partidaris i detractors de la representació de l'ordre antic en escena, tot i que progressivament més afí a la violència verbal i física, va poder produir-se amb certa normalitat entre els anys 1789 i 1792 gràcies a l'intricat decurs polític dels primers anys de la revolució. L'explosió de la presa de la Bastilla havia derivat en una successió de cambres governamentals (primer Assambla Constituent, i després de la constitució d'octubre de 1791, Assambla Legislativa), cada cop més polaritzades entre girondins i jacobins, però indiscutiblement reticents, de bon principi, a conceptes com el de "censura". En efecte, la censura —absolutament vigent durant l'Antic Règim— atemptava greument contra els postulats revolucionaris. La *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* d'agost de 1789, emmarcada en l'abolició del feudalisme com a sistema econòmic i social, contemplava la llibertat de premsa, de pensament i de consciència (articles 10-11)²². L'Assambla Nacional aboliria, l'any 1791, la presència de patrulles armades dins els teatres, així com qualsevol tipus de censura governamental del contingut dramàtic de les obres. Altre cop recolzant-nos en Johnson, podem afirmar que l'optimisme idealista del moment impedia la desconfiança dels líders revolucionaris en la programació dels teatres; en un món nou, perfumat de llibertat, la "virtut" —la virtut revolucionària— no es podia corrompre, i per tant era impensable que s'acabessin representant "obres inapropiades"²³. L'existència d'un concepte com el d'obra inapropiada, malgrat tot, demostra ja el direccionisme ideològic dels primers governs revolucionaris, que se cenyien a un projecte polític recolzat en una estratègia estètica coherent i forta. En un primer moment, però, la confiança en una llibertat absoluta que conduís inequívocament el gènere humà pel camí de la llibertat, la igualtat i la fraternitat, va poder ésser sincera. Només així s'entén que, fins a tres anys després del cisma de 1789, els clàssics de Gluck i Piccinni continuessin formant part del

²² Conseil Constitutionnel, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789* [en línia]. Paris: Conseil Constituonnel, abril 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>.

²³ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 112.

repertori²⁴. Els esdeveniments posteriors a la fugida fallida del rei, però, acabarien desemmascarant aquest *laissez-faire*, sobretot després de l'establiment, el setembre de 1792, de la Convenció Nacional, que coincidiria amb el naixement de la Primera República francesa.

1.2 *L'Offrande à la Liberté* i la teoria musical revolucionària

La reimposició de la censura començaria a ser efectiva a partir d'aquesta data, conduint els espectacles operístics per la via d'una relació cada cop més estable amb la contingència històrica. En efecte, i tot i que l'exemple de *Les rigneurs du cloître* —entre d'altres— en sigui un interessant precedent, va ser el 1792 quan l'Opéra es va rendir definitivament a la realitat política contemporània. *L'Offrande à la Liberté*, de J. F. Gossec, seria el primer d'una llarga sèrie d'espectacles patriòtics que es convertirien en la norma durant els anys I i II de la República (1792-1794). Estrenada el 30 de setembre, és a dir, un mes després de l'establiment del govern republicà (encara controlat pel sector de la *gironda*), l'obra era pura commemoració de la llibertat revolucionària, i es referia directament —l'ús de canons i botzines *off-stage* així ho confirma— a una experiència real d'aquesta llibertat, no pas particular de cap ficció dramàtica. Gossec la va pensar com a escenificació sacra de la *Marsellaise*, cançó militar sorgida durant la campanya contra Àustria, batejada com a “himne de la revolució” el 17 d'octubre de 1792²⁵. *L'Offrande* consisteix, de fet, en un recitatiu acompanyat seguit d'unes variacions sobre la cançó per excel·lència de la Revolució Francesa. Va ser pensada dramàticament com a *scène religieuse* o *divertissement patriotique*²⁶: el cor i l'orquestra havien d'interpretar les variacions sobre la *Marseillaise* mentre un seguit de ballarins dansaven al voltant d'una estàtua de la llibertat. Les reaccions dels espectadors

²⁴ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 112.

²⁵ Mona Ozouf, *Festivals and the French Révolution...*, 25.

²⁶ Bibliothèque nationale de France, *Offrande à la Liberté. RH 616a* [en línia]. Paris: Bibliothèque nationale de France, febrer 2019 [abril 2019]. Disponible a https://data.bnf.fr/fr/14817110/francois-joseph_gossec_offrande_a_la_liberte_rh_616a/.

ens parlen d'una “màgica explosió d'entusiasme”²⁷, comunicada amb èxit, en bona part, gràcies al desordre dominant en escena. Aquest “desordre ordenat” —ordenat en quant a escenificat—, símbol de naturalitat i *conditio sine qua non* de la comunió sentimental, es convertiria en un dels puntals de la sensibilitat estètica revolucionària.

Ben mirat, l'èxit de *L'Offrande à la Liberté*, la partitura de la qual va ser arranjada immediatament per a cant i piano i per a banda militar, s'explica només si es té en compte que l'obra responia perfectament a la crida a la comunió sentimental que l'estètica revolucionària començava a posar en joc. Als ulls dels ideòlegs de la revolució —cada cop més responsables del modelatge d'una oferta cultural concreta als teatres de París, fins a la reimposició efectiva de la censura la tardor de 1793²⁸—, remoure l'ànima havia de ser l'objectiu últim de la contemplació estètica. Gluck havia introduït a França, acompanyant a Maria Antonieta alguns anys abans, les estratègies que ho feien possible. Però no n'hi havia prou; tothom havia de sentir-se remogut de la mateixa manera. Havia de produir-se una coincidència natural entre totes les sentimentalitats reunides en cada acte de contemplació estètica. L'espectacle, el context espectacular on s'oferia cada obra d'art, s'havia de convertir, en definitiva, en l'espai on copsar de forma clara la sintonia moral entre els ciutadans. La comunió sentimental que s'esdevenia dins els teatres, lluny de la ingenuïtat i la irrellevància que se li suposava fins llavors, podia ser fonamental a l'hora de garantir l'observació de la unívoca virtut moral i política que proposava el *credo* revolucionari. Sembla lògic pensar que la celebració d'un ideal, absolutament despullada de qualsevol noció de trama o de ficció, era idònia per a produir aquesta necessària comunió sentimental a l'òpera —a la mateixa Académie que, unes dècades abans, encara servia de simple aparador social per a l'aristocràcia—. I precisament això, pura festivitat, és el que oferia un muntatge tan estrany i alhora tan potent com *L'Offrande à la Liberté*.

²⁷ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 113.

²⁸ Ibid.

L'absència total de qualsevol tipus d'acció dramàtica conferia, sens dubte, unes propietats especials al nou espectacle. L'avantatge principal que portava associat era que allò que se succeïa en escena no havia de ser interpretat ni com a al·legoria ni com a representació a escala d'un cert estat de coses. Fins al moment, la dramaturgia revolucionària havia confiat cegament en tot un seguit de maniobres hermenèutiques que se pressuposaven a l'espectador com a formes legítimes de consumir el drama. La innovació principal de *L'Offrande à la Liberté* consistia en l'oferiment d'una sèrie d'idees prèviament depurades, despullades de tot revestiment dramàtic, i per tant inconfusibles. El fet que l'obra s'estrenés com a colofó d'una *opera seria*, *Corisande*²⁹, tampoc és anecdòtic. Ens indica que *L'Offrande* servia de confirmació ideològica; assegurava un assentiment col·lectiu que la interpretació crítica d'una escena dramàtica corrent, acte eminentment individual i subjectiu, no podia garantir.

La naturalesa de les variacions sobre la *Marseillaise* que caracteritzen l'obra de Gossec, a part de presentar-nos el propi compositor dins una certa tradició compositiva, ens parla d'una certa mirada a aquesta tradició que respon, en última instància, a la nova funcionalitat ideològica que adquiria el fet musical en el si de la revolució. En tractar-se d'un himne estròfic, la *Marseillaise* convidava a compondre segons l'esquema del tema amb variacions; en efecte, Gossec repeteix el mateix tema sis vegades, i en caracteritza cada reaparició amb un atribut. Les quatre primeres les entona el tenor solista amb acompanyament orquestral, i corresponen a les quatre primeres estrofes de la cançó; la cinquena és purament instrumental (*Larghetto*), amb la melodia a càrrec d'un instrument solista, i en la sisena reapareix la veu solista (*Corifé*³⁰) amb el text de la sisena i última estrofa, però aquest cop acompanyat no només de l'orquestra, sinó també del cor (*Choeur Religieux*), que li fa de coixí harmònic. A

²⁹ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 113.

³⁰ És probable que la figura del corifeu, prototípica de la tragèdia grega, arribés a formar part de l'imaginari estètic dels homes i les dones de la revolució a partir de la recuperació gluckiana del gènere.

continuació sentim l'últim element diferencial que incorpora Gossec: el so de canons i botzines *off-stage*, que condueix a l'última entrada del refrany (*Aux armes, citoyens!*) en un definitiu *tutti*.

L'Offrande no consisteix només en el desenvolupament d'un tema musical amb variacions; l'autor amplia l'abast d'aquesta tècnica compositiva a les possibilitats escèniques que li ofereix el format amb el qual treballa (compta amb solista, cor, orquestra, ballarins i escenografia). El que garanteix el funcionament de l'obra és precisament el caràcter dinàmic que confereix aquest ús determinant, en el si d'una estructura de tema amb variacions, de tots els elements possibles. La posada en joc d'aquesta particularitat estilística, que permetia l'afirmació reiterada i explícita d'una sèrie d'idees radicalment modernes sense menystenir cap dels components del dispositiu musicodramàtic heretat de la tradició, va possibilitar l'obertura d'un filó que acabaria tematitzant i centralitzant el panorama dramàtic del moment. A partir de la tardor de 1792 i fins ben entrat el Directori, més enllà de la mort de Robespierre, el model dramàtic inaugurat per *L'Offrande* es convertiria en l'ideal —l'Òpera de Paris hi respondria amb la programació cada vegada més freqüent d'espectacles que, com a mínim, havien de poder ser interpretats en clau al·legòrica en relació amb la realitat política contemporània—. És potser per aquesta condició de model que l'obra de Gossec, comissionada i concebuda com a eina de propaganda ideològica, dialoga perfectament amb els postulats teòrics que semblen fonamentar la teoria musical gestada durant la dècada revolucionària.

Parlar de “teoria musical revolucionària” com a concepte generalista seria segurament inadequat, però invocar-lo ens ajuda a categoritzar una font indispensable a l'hora de comprendre l'abast i la transcendència de l'experiència musical durant la revolució³¹. Es tracta de la producció teòrica al

³¹ Philippe Vendrix dedica bona part del seu article *Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire* a assenyalar la importància decisiva de la “teoria” o la “literatura musical” en les coordenades musicals de la revolució: “[...] le fait même que ces théoriciens écrivirent des

voltant de la música, a càrrec de tota mena d'intel·lectuals —des dels propis compositors fins a polítics— francesos, en actiu en l'última dècada del s. XVIII. Ens referim, per exemple, a les *Mémoires, ou essai sur la musique*, d'André-Modeste Grétry (1789), l'*Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité (...)*, de Jean François Lesueur (1797) o de l'*Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement*, de Jean Baptiste Leclerc (1797). Aquests escrits contenen sovint una reflexió profunda sobre el paper de l'art en la societat i en relació amb les idees polítiques que governaven el món dels seus autors. Per a comprendre la delicada posició fundacional de *L'Offrande à la Liberté* en relació amb l'imaginari estètico-musical de la revolució, ens ajudarà tractar amb l'obra de Leclerc, intel·lectual i polític revolucionari³², escrita ple Directori (1797), és a dir, cinc anys després de l'estrena de l'obra de Gossec. L'*Essai sur la propagation de la musique en France* consisteix bàsicament en un pla ideològic per a l'educació musical de la nació³³, desenvolupat un cop superat el cop del Terror (1793-1794), però inevitablement hereu de les conviccions ideològiques que havien madurat en el si de la reflexió estètica immediatament anterior als anys de Robespierre. Per a demostrar aquesta connexió només cal citar el primer paràgraf d'aquest text:

compositions appréciées, reflète une tendance des années 1780 à combler cet hiatus entre cet aspect de la théorie et la pratique musicale. Il devient une caractéristique de la période révolutionnaire française. Non que l'inventivité des compositeurs se ralentit pour laisser progresser à grands pas la réflexion théorique. Il ya plutôt une connivence de deux facteurs: l'influence de traités retentissants [...] et l'activité compositionnelle de théoriciens comme Lesueur". Philippe Vendrix, "Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry". *Etudes sur le XVIIIe siècle*, vol. XVII (1990): 129.

³² Segons Peter le Huray i James Day, "he was something of a poet, a novelist and a religious mystic, "théophilanthropique" as he has been described, who believed that the necessary basis of morality was belief in the immortality of the soul, and in a God." Peter Le Huray i James Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 180.

³³ De fet, Leclerc va presentar aquest pla pedagògic al Conseil des cinq-cents repetidament al llarg de la segona meitat de la dècada revolucionària (1796, 97 i 98). Recordem que el Conservatori havia estat inaugurat tot just dos anys enrere. Cynthia M. Gesele, "The Conservatoire de Music and national music education in France, 1795-1801", a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 201.

“[...] quand la gloire du nom françois et l’assurance d’un meilleur sort réveilleront l’enthousiasme national, toutes les âmes, ouvertes aux mêmes impressions, se confondront un moment dans la même ivresse. Qu’un plan vaste soit prêt à être mis à exécution, qu’il profite de cette *explosion nouvelle du sentiment*, qu’il en perpétue les résultats, et crée en quelque sorte *une morale uniforme dans toute l’étendue de la République*.”³⁴ (Les cursives són nostres).

L’explosió, que culmina en la comunió, sentimental, i que per meta final té la creació d’una moral uniforme (és a dir, una única manera de sentir, jutjar i pensar), segueix enormement vigent encara quan falten dos anys pel cop d’estat de Napoleó i per la fi del que hem anomenat aquí “període revolucionari francès”. L’obra de Leclerc, que, més enllà de la seva transcendència real, sobresurt per la seva profunditat teòrica d’entre d’altres textos contemporanis, comença amb aquesta declaració d’intencions –la comunió moral i sentimental és, sens dubte, l’objectiu últim del seu pla pedagògic– i es desenvolupa atenent sempre a quina ha de ser la naturalesa específica de la música que ha de ser ensenyada al recent fundat Conservatori de Paris (1795), i per tant, promoguda per les autoritats. Una de les idees fonamentals del text és la convicció que la música, en tant que art, té i ha tingut sempre una rellevància política indiscutible, i que, per tant, se n’ha de fer un bon ús polític:

“La musique perfectionna ou corrompt les nations, selon que les gouvernans se proposèrent leur liberté ou leur asservissement. Sous le règne des tyrans, elle énerve et fit des esclaves; sous l’empire des moeurs, elle trempa l’ame et fortifia l’amour des vertus et de la patrie”³⁵.

La música, com havien demostrat sobradament vuit anys de revolució, pot servir com a eina política, i pot ser en última instància garant de l’observació de la virtut —aquella unívoca virtut revolucionària, filla de la llibertat— i de l’amor a la pàtria. Si la música està tan evidentment unida a l’univers moral, sembla convenir Leclerc, és lícit que els governs en regulin la naturalesa i l’ús. A través d’aquest fil argumental, Leclerc arriba a proposar dues mesures que sempre

³⁴ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement* (Paris: Impr. de H. J. Jansen, 1797). Font: Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-30474 (7), 9.

³⁵ *Ibid.*, 12.

tenen com a fi una imparable homogeneïtzació de l'experiència musical —això com a premissa, ja que, per a l'autor, “toute institution nationale qui a les mœurs pour objet doit être organisée [...] de manière que son influence soit égale pour tous les individus qui composent le corps social”³⁶—. La primera d'aquestes mesures és la categorització de tota música fidel als ideals revolucionaris (altrament dita, *musique nationale*³⁷) dins el *genre hymnique*. S'ha dit que aquest terme es referia bàsicament a un estil simple, semblant al de les cançons tradicionals³⁸; tot i que aquesta constatació no té res d'inadequada, potser seria més acurat aprofundir-hi assenyalar-ne un parell de característiques, delimitades pel propi Leclerc, que no deixen de parlar-nos d'alguns conceptes teòrics rellevants. En primer lloc, la capacitat de la música d'explicar, d'estar en correlació amb gestos i elements de la realitat. Segons Leclerc, la música revolucionària trobaria el seu model en la que domina en ambients rurals, perquè és en relació amb la naturalesa com s'aconsegueix la necessària “simplicitat” en música —garantia de “sublimitat”³⁹—, a través del que l'autor anomena *rapport harmonique* amb determinats estats anímics o amb la resposta física a aquests estats anímics⁴⁰. D'aquí se segueix, d'alguna manera, la necessitat de reduir la complexitat de la música fins on la “col·lectivitat nacional” —que, en boca de Leclerc, inclou i privilegia els habitants del camp— sigui capaç d'assimilar-la. Tot i això, i com argumenta

³⁶ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement...*, 17.

³⁷ *Ibid.*, 41.

³⁸ Cynthia M. Gesele, “The Conservatoire de Music and national music education in France, 1795-1801”, a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 202.

³⁹ “...la recherche de ce sublime qui ne va point sans la simplicité, de ce vrai beau toujours d'accord avec la morale, et qui n'est malheureusement pour nous encore qu'un beau idéal”. Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 42.

⁴⁰ “[...] peut-être aussi cette apparente tristesse est-elle une convenance indiquée par la nature, un rapport harmonique avec la marche lente, pénible, uniforme, des beufs, et l'effort du cultivateur dont la main dirige laborieusement le soc dans le sein d'une terre épaisse et difficile à déchirer”. *Ibid.*, 25.

Johnson, eren les funcions que havia de fer la música (celebrant i didàctica) les primeres responsables d'aquesta simplificació⁴¹.

La segona mesura és molt més radical i manté una estreta relació amb el progressiu desbancament de l'harmonia com a paràmetre fonamental de la creació musical. La música és l'encarregada privilegiada de conduir-nos, a través del plaer, a la "pràctica de totes les virtuts públiques i particulars"⁴²; l'experiència estètica condueix a l'experiència moral —idea que Schiller conrearia extensament, per cert, de forma estrictament contemporània—, i cal actuar perquè mai s'allunyi d'aquest objectiu. És per això que Leclerc proposa una legislació i un reglament que reguli estrictament la producció i el consum de música a la República; d'aquí a la prohibició de determinats tipus de música hi va ben poc. Efectivament, Leclerc arriba a la conclusió que, per a garantir que la música fagi la seva funció en el si de la societat francesa del moment, cal prohibir (*bannir*) la que no hi respongui —és a dir, la que no sigui directament classificable dins el *genre hymnique*—. Aquest és el paràgraf on Leclerc explica, de la mà de Plató, quin tipus de música hauria de ser exclosa del pla per a una educació musical nacional que acaba de dibuixar:

"Nous en bannirons non-seulement ce qu'elle a de nuisible, mais encore ce qui est oiseux et insignifiant. Afin qu'elle devienne, je ne dirai pas plus expressive ni plus imitative, la musique n'imité qu'imparfaitement et n'exprime que les généralités, mais plus positive, plus inspiratrice, nous la rendrons inséparable de la poésie, sans laquelle elle nache presque toujours dans le vague. Nous excluons, à l'exemple de Platon, la musique purement instrumentale; c'est à dire que nous ne souffrirons point qu'il soit joué de marches à la tête des bataillons de garde nationale, ni d'airs de danses au milieu des fêtes publiques, si ces airs n'ont été originairement composés sur des paroles ayant un objet moral et politique"⁴³.

Per a reforçar el caràcter afirmatiu de la música, sembla dir-nos Leclerc —que en rebutja de primeres la capacitat imitativa i expressiva—, cal acostar

⁴¹ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 151.

⁴² Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 28.

⁴³ *Ibid.*, 29.

indefectiblement la música a la poesia. L'argument és certament platònic: cal desfer-nos de la música instrumental per la seva absoluta vaguetat, per la seva incapacitat de concretar ("la musique [...] n'exprime que les généralités"), per la seva condició, en tant que manifestació artística, d'imitació de segon grau⁴⁴. Els problemes de Leclerc amb la música instrumental són paral·lels als de la discussió platònica, sens dubte, però la vaguetat que obsessiona el teòric francès no té a veure amb una falta epistemològica, sinó política. La música revolucionària ha d'anar estrictament lligada a la poesia perquè és la poesia qui pot convertir-la en instrument afirmatiu d'una ideologia concreta. El brusc salt teòric de Leclerc condueix, en definitiva, a un cul de sac fruit d'una desconfiança primordial en la música instrumental com a objecte estètic — recordem, altra vegada, que les coordenades estètiques en les quals es movia l'autor de l'*Essai sur la propagation de la musique* no concebien l'experiència estètica deslligada de l'experiència política—.

En termes de teoria musical, es desprèn del text de Leclerc un clar viratge en favor de la melodia (dipòsit de la sinceritat i del deix d'expressivitat i d'imperfecta capacitat imitativa que l'autor concedeix a la música) en detriment de la complexitat harmònica, derivat d'una desconfiança ideològica central cap a la música instrumental. La música vocal —entesa com a gènere en contacte obligatori amb la poesia— n'és l'evident privilegiada. Arribats a aquest punt, és ben productiu mirar enrere per a rellegir la singular obra de Gossec, *L'Offrande à la Liberté*, a la llum d'aquestes idees. I és que, com hem anunciat anteriorment, Leclerc escriu el seu *Essai* cinc anys després de l'estrena de *L'Offrande*, però en plena connexió amb la corrent estètico-ideològica que aquesta obra prematura tot just presentava. Amb les variacions sobre la *Marseillaise* que caracteritzen *L'Offrande à la Liberté*, Gossec explicava també, de forma velada, la nova problemàtica que comportava l'ús dels recursos de la música instrumental.

⁴⁴ Eric Alfred Havelock, *Prefacio a Platón* (Madrid: Antonio Machado Libros, 1994), 143.

És evident que *L'Offrande* consisteix en quelcom més que en una ingènua escenificació de la *Marseillaise* dedicada a l'omnipotent *Liberté* revolucionària. El compositor treballa —sota el paraigües, si es vol, del text revolucionari— amb una estructura prou complexa de tema amb variacions; l'ús exhaustiu de tots els recursos espectaculars a l'abast, com explicàvem més amunt, forma part d'aquesta complexitat. En efecte, Gossec no desestima cap sortida innovadora ni pel que fa a l'harmonia ni pel que fa a la textura; la variació sobre la penúltima estrofa és, de fet, purament instrumental, i l'última, amb el doble acompanyament de cor i orquestra, obvia l'ancoratge obligatori al model de la monodia acompanyada. A priori, doncs, la vaguetat que condemna Leclerc, característica de la música instrumental —que allunya l'espectador del seu present—, és de fet la norma de la peça. Però Gossec sembla advertir-nos de la perillositat del viatge que ha proposat fins al moment. Així, després de l'excursió estilística de l'última estrofa, el compositor fa intervenir oportunament aquell últim element diferencial, els canons i les botzines *off-stage*, que es converteixen en senyals inconfusibles de realitat. La seva funció és recol·locar l'espectador al seu lloc natural, és a dir, en alerta davant els esdeveniments revolucionaris. El corifeu i el cor entonen junts l'última tornada, en el gest afirmatiu per antonomàsia que Leclerc consagraria, cinc anys més tard, com a única expressió musical legítima a la França revolucionària.

1.3 Un doble atzucac

La progressiva desconfiança en el fet musical deslligat del text poètic havien conduït, doncs, a la negació teòrica de la música instrumental. El gest de Leclerc és prou significatiu, ja que és explícit, i es produeix en un context totalment vinculant a nivell polític —en el marc del Conseil des Cinq-Cents, una de les dues assemblees legislatives del Directori—. El remarcable esforç de l'autor per a justificar la idoneïtat de les mesures que proposa, font valuosa d'idees i concepcions per a aquella difosa teoria musical revolucionària, va més enllà de la qüestió de la música pura. Leclerc, efectivament, condemna al seu torn els espectacles, per inadequats en relació al seu programa educatiu: “Nous

n'en persistons pas moins à penser que la musique dramatique n'est point celle que nous convient"⁴⁵. Recordem que la macabra aventura del Terror havia culminat amb el projecte que s'iniciava, el 1792, amb *L'Offrande à la Liberté*; la caiguda de Robespierre portaria implícit el rescat d'alguns títols que haurien sigut improgramables entre els anys I i III de la República (1792-1794). La posició de Leclerc, malgrat tot, ha de ser llegida en contrapartida a aquest fet, que, com avançàvem en la introducció, Johnson identifica com a marca d'una certa frenada en plena cursa estètica de la revolució.

Tot i haver estat represaliat durant el Terror per girondí —després d'haver participat com a diputat a l'Assamblea Constituent de 1789 i a la Convenció Nacional de 1792⁴⁶—, Leclerc comparteix amb el Comité de salut publique de Robespierre una desconfiança central en els espectacles d'òpera. La sospita, que desplega algunes de les implicacions teòriques explicades més amunt, té a veure sens dubte amb la vaguetat que convertia la música instrumental en proscriu. Leclerc lamenta, principalment, la negligència del compositor d'òpera pel que fa a la melodia (paràmetre òbviament indispensable a l'hora d'encadenar la música a la poesia):

“Tout l'effort de l'art est confié a l'accessoire, la mélodie est presque dédaignée, et l'organe que la nature nous a donné pour exprimer nos affections est le moyen dont nos musiciens actuels semblent tirer les moins de parti.”⁴⁷

L'ornamentació, característica d'allò que Leclerc anomena *drama lyrique*, és un impediment per a l'observació del dogma estètic revolucionari; i és rebutjada, com ja sabem, en línia directa amb la reforma de Gluck. Però és en la nota al peu que afegeix l'autor al paràgraf precedent on intuïm, a través d'un gest irònic, aquella vella insistència —també herència gluckiana— en l'obligatòria

⁴⁵ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 36.

⁴⁶ Ora Frishberg Saloman, “French Revolutionary perspectives on Chabanon's *De la musique* of 1785”, a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 218.

⁴⁷ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 37-38.

dominació, en el pla expressiu, del vers (concret i precís en la comunicació del missatge) sobre la música (borrosa i incapaç de comunicar cap tipus de missatge):

“Il y a tel opéra dont on pourroit supprimer toute la partie chantante sans en affaiblir l'effet. L'acteur n'auroit qu'à faire les gestes, l'orchestre parleroit suffisamment pour lui.”⁴⁸

Sense deixar de menystenir el gènere del teatre musical en conjunt, Leclerc dedica unes línies a descriure el model de drama ideal que no deixa de tenir en ment, fent gala de la seva mentalitat prescriptiva. És aquí on la ploma del compositor coincideix perfectament, en plena reacció termidoriana⁴⁹, amb els postulats del Comité de salut publique inspirats per la idea germinal de *L'Offrande à la Liberté*:

“[On pût introduire] une sorte de drame dont le but seroit de reproduire à certaines époques les faits les plus mémorables de la révolution, et auxquels la musique et la poésie prêteroient un grand secours. Ces drames, tels que nous les concevons, devroient être exécutés par les citoyens eux-mêmes.”⁵⁰

La primera frase entronca perfectament amb la idea, central durant el període comprès entre 1792 i 1794 —però madurada abans de la revolució gràcies a la popularització de l'*opéra comique*—, que l'espectacle dramàtic només té sentit en consonància perfecta amb la realitat contemporània; bé en forma de presentació de la quotidianitat, bé —com proposa Leclerc, en la línia de Gossec— en forma de commemoració de la gesta revolucionària (“les faits les plus mémorables de la révolution”). La recomanació sobre l'execució de les obres, que hauria d'anar a càrrec, segons Leclerc, dels propis ciutadans, indica un recel cap a la figura de l'actor igualment identificable en la censura duta a

⁴⁸ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 38.

⁴⁹ “Una tercera etapa de la revolució [...] que desmantellà l'obra dels jacobins i significà la recuperació del control del procés revolucionari per part de la burgesia.” Enciclopèdia Catalana, *Revolució Francesa* [en línia]. Barcelona: Enciclopedia.cat, abril 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0055146.xml>.

⁵⁰ Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*, 35.

terme pel Comité de salut publique a partir de 1793. És cèlebre, en aquest sentit, l'anècdota de l'actor Arouch, que a principis de 1794 va ser denunciat i condemnat a la guillotina per haver proferit les paraules "Vive le roi!" dalt de l'escenari, durant una representació de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca⁵¹. La identificació entre espectador i espectacle havia de ser total per a garantir la comunió sentimental al teatre; la lògica revolucionària, obsessionada amb el desemmascarament complet de l'individu —en nom d'aquella famosa *égalité*—, no contemplava la possibilitat d'interpretar diversos papers en una mateixa realitat, fins i tot si es pretenia manipular aquesta realitat a través de la quarta paret, pròpia del drama —una quarta paret que l'estètica revolucionària s'encarregaria de suprimir gairebé definitivament—.

Més endavant discutirem aquestes idees com a herència d'un debat filosòfic engegat al cor de la Il·lustració francesa; ara, però, ens serveixen per a seguir caracteritzant el pensament estètic-musical del període revolucionari, que constitueix un dels puntals de l'experiència musical dels homes i dones de la revolució (principalment per la clara tendència al didactisme del sistema estètic que ens ocupa). La vigència dels principis que regulaven l'actuació censora del Comité durant el Terror en l'*Essai* de Leclerc (1797) permet qüestionar la formulació de Johnson sobre el camí relativament autònom que seguirien, després de Thermidor (juliol de 1794), les arts i la política. Al contrari, l'escrit de Leclerc sembla suggerir una preocupació renovada pel control administratiu del fet musical, hereva sens dubte de l'experiència dels anys anteriors. La necessitat d'exercir aquest control, característic de la dècada revolucionària —ha anat apareixent en diverses formes al llarg d'aquest relat—, neix de l'assimilació progressiva d'un seguit de conclusions sorgides d'un debat estètic al voltant de la naturalesa i funció específiques de la música. Una de les conclusions més radicals va ser, probablement, la doble refutació teòrica de la música instrumental i de la música dramàtica; la primera de forma definitiva, la segona amb algunes reserves.

⁵¹ James H. Johnson, *Listening in Paris. A cultural history...*, 116.

I és que, com ja hem comentat, Leclerc rebutja el model dramàtic dominant a la França divuitesca, però no s'oblida de proposar-ne un de nou. Tot i desconfiar-ne, l'estètica revolucionària no podia obviar —i de fet, no ho havia fet mai— el poder de consagració de l'espectacle com a espai de reunió i comunió ideològica. El temor i la sospita, doncs, no anaven enfocats a l'acte espectacular en si, sinó al contingut que l'omplia i sobretot als agents que el feien possible, dues instàncies en relació directa. El Terror havia condemnat els espectacles de l'Antic Règim per llançar missatges contra-revolucionaris —és a dir, per mostrar l'ordre de coses de l'Antic Règim—, i els havia depurat de forma convenient actuant sistemàticament contra les nocions d' "actor" i "muntatge escènic" heretades de la tradició dramàtica francesa. El trencament de la quarta paret significava la supressió ideal de la distància estètica, principal trava a l'hora de generar la tan desitjada comunió sentimental; i aquesta ruptura significava una equiparació, en termes absoluts, de la realitat que quedava fora de l'escenari amb la que l'escenari construïa. Com hem anat veient al llarg de les pàgines precedents, aquest és un principi fonamental de la teoria estètica revolucionària, i travessa tota la dècada (l'hem resseguit des de les disputes en el si de l'òpera, ja abans de 1792, fins a l'aportació del diputat Leclerc, de 1797). Constitueix, a més, la possibilitat d'una escletxa per a sortir d'aquell segon atzucac, el de la negació de la dramaturgia, amb el qual havia topat la revolució; una escletxa que té un precedent indiscutible en la ploma i les idees de Jean-Jacques Rousseau.

1.4. El festival de Jean-Jacques Rousseau

La Revolució Francesa deu bona part de la seva coherència ideològica al pensament de Jean-Jacques Rousseau. Les seves idees van ser reivindicades com a base de la revolució sociopolítica des del propi present revolucionari⁵² — de la mateixa manera que la música de Gluck s’havia entronitzat com a precedent indispensable per a la revolució estètica—. Els revolucionaris francesos van aprendre en els escrits sobre política de Rousseau (principalment en el famós *Du contrat social*) les bases de la seva lluita; hi llegien, en primer lloc, una justificació del fet revolucionari⁵³, però també un gran esforç teòric per a explicar la fundació d’un nou ordre sociopolític. La contribució rousseauniana és bàsica als ulls dels polítics de la revolució, perquè consisteix en una discussió filosòfica (i per tant, il·luminadora) al voltant de conceptes necessàriament difusos —“llibertat”, “amor propi/amor de si”, “voluntat general”—, sorgits d’una necessitat imperiosa de retraçar i redefinir la problemàtica relació entre individu i societat⁵⁴, entre individu i condicions materials de vida. Però, com és sabut, el filòsof ginebrí no sobresurt només en la seva faceta de pensador polític, sinó que va treballar àmpliament altres àmbits de la filosofia, com l’estètica. El pensament estètic rousseaunià és, des de la nostra perspectiva, imprescindible per a comprendre el gir estètic (i per tant, polític) de la revolució.

La contribució de Rousseau a la reflexió sobre les arts és amplíssima. La seva condició de músic —és autor d’un ballet, *Les muses galantes*, i una òpera, *Le Devin du village*, aquesta última amb prou presència als teatres del Paris

⁵² Així ho testimonia, per exemple, l’obra de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), *De J.-J. Rousseau considéré comme l’un des premiers auteurs de la Révolution* (1791).

⁵³ Mercier identifica perfectament aquesta justificació en l’afany historicista de Rousseau, que es concreta en idees com aquestes: “La variation de chaque siècle, accidentelle et nécessaire, forme l’esprit de chaque siècle. [...] Le monument des loix n’a point de base quand il n’est point conforme à l’opinion ou à la marche des idées”. Louis-Sébastien Mercier, *De J.-J. Rousseau considéré comme l’un des premiers auteurs de la Révolution* (Paris: Buisson, 1791). Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l’homme, 8-LN27-17992 (1), 54.

revolucionari— el va fer sensible a les discussions fonamentals que van marcar el seu segle. És conegut i reivindicat el seu paper en la Querelle des anciens et des modernes, durant la qual va recolzar fervorosament el Quai de la reine, que recomanava la introducció del melodisme italià en la música francesa. De fet, hom el fa responsable ideològic de la introducció del gènere *buffo* a una França blindada, fins al moment, a tota contribució estrangera⁵⁵. La línia estètica que predicava el seu posicionament esdevindria, com hem pogut comprovar, un punt de suport bàsic per a la forja d'una coherència musical revolucionària. Però aquí volem invocar no pas el Rousseau de la *Lettre sur la musique française*⁵⁶ (1753), on ridiculitza la *tragédie lyrique* —gènere nacional per excel·lència—, sinó l'autor d'un assaig que a l'època va passar més desapercbut: es tracta de la *Lettre à D'Alembert* (1758), on Rousseau desenvolupa bona part de les seves idees en relació al concepte d'espectacle.

El text, de fet, neix com a resposta a la publicació de l'article *Genève* (Ginebra) de l'Enciclopèdia Francesa, a càrrec de Jean D'Alembert. Més concretament, Rousseau replica la proposta de creació d'un teatre municipal a la ciutat, la qual cosa es converteix en excusa per a una dissertació amplíssima sobre la conveniència o inconveniència social de tot allò que un ciutadà del set-cents englobava en el concepte d'espectacle. Rousseau qüestiona la funció social de l'espectacle, en un gest de desconfiança característic de la posició il·lustrada davant les arts escèniques. L'il·lustrat desconfia de l'espectacle en general com a potencial corruptor de les costums que regulen la vida en societat, així com de la figura de l'actor, fingidor per excel·lència. Així ho notem, per exemple, a la pròpia *Lettre*:

⁵⁵ Introducció que portava implícit un rebuig de la tradició musical academicista francesa. Diu Rousseau a l'*Essai sur l'origine des langues*: "Burette ayant traduit comme il put en notes de notre Musique certains morceaux de Musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays la Musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois exécuter par tels Musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître." Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (Paris: Gallimard, 1990), 116.

⁵⁶ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), vol. 2, 442.

“Qu’en-ce que le talent du Comédien? L’art de se contrefaire, de faire revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu’on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu’on pense aussi naturellement que si L’on le pensait réellement, et d’oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d’autrui. Qu’est-ce que la profession du Comédien? Un métier par lequel il se donne en représentation pour de L’argent, se soumet à L’ignominie et aux affronts qu’on achète le droit de lui faire, et met publiquement sa personne en vente. J’adjure tout homme sincère de dire s’il ne sent pas au fond de son âme qu’il y a dans ce trafic de soi-même quelque chose de servie et de bas.”⁵⁷

Aquesta desconfiança despietada perdurará en el panorama il·lustrat francès fins ben entrada la dècada revolucionària —recordem la posició de Leclerc en relació a la ficció; com a revolucionari, és hereu d’aquestes idees i les llegeix, molt probablement, massa al peu de la lletra—. N’és un exemple paradigmàtic la *Paradoxe sur le comédien* (1773) de Denis Diderot, company intel·lectual de Rousseau:

“...l’acteur s’est longtemps écouté lui-même; c’est qu’il s’écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. [...] Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d’avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l’acteur garde le souvenir longtemps après l’avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l’exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices que la force du corps.”⁵⁸

L’esperit, per Diderot, no intervé ni es veu afectat en el moment de l’actuació, “per gran alleujament del poeta, de l’espectador i de si mateix”. En aquestes paraules hi ha codificada una relació altament problemàtica amb el fet

⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D’Alembert”. A Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des oeuvres*, vol. 6 [en línia]. Versió Beta. Ginebra: rousseauonline.ch, 7 octubre 2012 [abril 2019]. Disponible a <https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php>.

⁵⁸ Denis Diderot, *Oeuvres Esthétiques* (Paris: Éditions Garnier Frères, 1968), 312-313.

espectacular, i el que es problematitza és principalment la intervenció de l'*esprit* en el consum de l'art. Aquest "mantenir la llibertat d'esperit" en tot moment és garantia, per a Diderot, d'un consum responsable del fet artístic. D'una banda, els caps pensants de la Il·lustració francesa desconfien de l'espectacle perquè s'adonen del potencial moral de l'experiència estètica, i temen una influència perniciosa de les arts escèniques pròpies de l'Antic Règim (amb les produccions operístiques de Rameau a la capçalera) en cadascuna de les individualitats que, sumades, conformen una societat modelable i fràgil. De l'altra, el desemmascarament de la il·lusió al qual condueix aquest consum responsable —o, en última instància, rebuig— els porta a recomanar, en principi, no pas la prohibició del fet espectacular, sinó més aviat una renovació del panorama dramaturgic que privilegiï, en tot moment, la sinceritat i la naturalitat, i que condemni així mateix l'ornament i l'artificiositat, pilars fonamentals de la il·lusió escènica.

Aquesta doble vessant denota un sol descobriment de la crítica il·lustrada: la irresistibilitat de l'experiència estètica, que té un poder molt més gran del que se li havia suposat fins llavors perquè ja no és domini exclusiu del gust, sinó que actua —per bé o per mal— directament sobre la dimensió moral de l'home. El Rousseau de la *Lettre à D'Alembert* respon a aquest model de pensament; la llarga dissertació que desenvolupa té el difícil encaix de l'espectacle en les diverses formes de vida en societat com a centre de gravetat, i hi orbita sempre analitzant els diferents tipus de resposta conductual (positives o negatives) que provocaria l'establiment d'un teatre públic en cadascuna d'aquestes situacions. Aquest enfoc no podria existir sense la convicció bàsica que l'experiència estètica modela la constitució moral de l'individu, i que per tant té una influència decisiva en l'esdevenir social. I aquesta influència serà igualment central, per exemple, per al Leclerc de l'*Essai sur la musique en France*, que de fet

reproduïx i intenta resoldre a la seva manera alguns dels conflictes plantejats a la *Lettre*⁵⁹.

Rousseau posa en relació la idoneïtat dels espectacles amb el tipus de societat que els rep⁶⁰; per al filòsof ginebrí, existeix una relació directament proporcional —tot i que matisada pel propi autor— entre el grau de corrupció d'una societat i el profit eventual de les arts escèniques. En altres paraules, i tot i que en el fragment que incloem evita usar la dicotomia entre els dos conceptes, Rousseau estableix una equació segons la qual serien les societats urbanes, més corrompudes, les veritables beneficiades de l'espectacle, mentre que les societats rurals —més a prop de l'estat natural i, per tant, més a prop de l'ideal— no hi trobarien més que un destorb:

“Ainsi quand il serait vrai que les Spectacles ne sont mauvais en eux-mêmes, on aurait toujours à chercher s'ils ne le deviendraient point à l'égard du Peuple auquel on les destine. En certains lieux, ils seront utiles pour attirer les étrangers; pour augmenter la circulation des espèces; pour exciter les Artistes; pour varier les modes; pour occuper les gens trop riches en aspirant à l'être; pour les rendre moins malfaisants; pour distraire le Peuple de ses misères; pour lui faire oublier ses chefs en voyant ses baladins; pour maintenir de perfectionner le goût quand l'honnêteté est perdue; pour couvrir d'un vernis de procédés la laideur du vice; pour empêcher, en un mot, que les mauvaises mœurs ne dégénèrent en brigandage. En d'autres lieux, ils ne serviraient qu'à détruire l'amour du travail; à décourager l'industrie; à ruiner les particuliers; à leur inspirer le goût de l'oisiveté; à leur faire chercher les moyens de subsister sans rien faire: à rendre un Peuple inactif et lâche; à l'empêcher de voir les objets publics et particuliers dont il doit s'occuper; à tourner la sagesse en ridicule; à substituer un jargon de Théâtre; la pratique des vertus; à mettre toute la morale en métaphysique; à travestir les citoyens en beaux esprits, les mères de famille en Petites- Maîtresses, et les filles en amoureuses de Comédie.”⁶¹

⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D'Alembert”. A Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des oeuvres*, vol. 6 [en línia]. Versió Beta. Ginebra: rousseauonline.ch, 7 octubre 2012 [abril 2019]. Disponible a <https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php>.

⁶⁰ “[...] cal veure les diferències en relació amb l'estat en què es trobi cadascuna [de les societats] abans [de la representació]”. Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D'Alembert”... (traducció pròpia).

⁶¹ Ibid.

Rousseau és sistemàtic en la delimitació dels avantatges i els inconvenients de l'espectacle. Es desprèn d'aquest fragment una estranya condescendència cap a les societats urbanes, aquests “certs llocs” on els espectacles servien, més que res, per a “fer menys malfactors els rics” o per a “distreure el poble de les seves misèries”. En les societats rurals, on s’hi observa una moral edificant i incorrumpuda, la distracció que proporcionen les arts escèniques manaria a una distracció d’aquests principis, i per tant seria indesitjable. En emprendre aquesta anàlisi, Rousseau pensa, evidentment, en un tipus d’espectacle —del qual participen els diversos gèneres de música dramàtica de la França del seu temps— que la seva condició d’il·lustrat l’obliga a rebutjar; aquella il·lusió caduc⁶² que feia sospitar a Diderot és també bàsica en la crítica rousseuniana, que la menysté igualment per insincera i per corruptora. La peculiaritat de la *Lettre à D’Alembert* és que, després de caracteritzar llargament la inconsistència moral d’un tipus d’espectacle, ens ofereix la suggeridora descripció d’un altre tipologia d’esdeveniment, aquest sí, en consonància perfecta amb la moral rousseuniana —fent explícit així aquell doble moviment diferencial de la reflexió il·lustrada entorn a les arts escèniques—.

El sistematisme característic de la literatura il·lustrada sobresurt, com a tret estilístic, en la totalitat de la *Lettre à D’Alembert*. El copsem en les

⁶² Il·lusió falsa, artificiosa. És important puntualitzar que Rousseau no rebutja la il·lusió escènica en si, sinó que lluita per a substituir l’artificiositat per la verosimilitud; és a dir, que proposa el bandejament de la quarta paret en virtut del domini de la naturalitat en escena —per les raons que ja hem intentat esclarir—. Aquest bandejament suposa encara la prevalença d’una il·lusió fonamental, això és, la que permet la contigüitat amb la realitat extra-teatral. Ja en la seva *Lettre sur la musique française* (1753), document bàsic per a la *Querelle des Bouffons*, Rousseau pensa en aquests termes quan posa en crisi la forma del duet en la música dramàtica: “L’Auteur de la Lettre sur Omphale [Friedrich Melchior Grimm] a déjà marqué que les Duo sont hors de la nature; car rien n’est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s’écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourroit s’admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans la Tragédie, ou cette indécence n’est convenable ni a la dignité des personnages qu’on y fait parler, ni à l’éducation qu’on leur suppose”. Jean-Jacques Rousseau, “Lettre sur la musique française”. A Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des oeuvres*, vol. 8 [en línia]. Versió Beta. Ginebra: [rousseauonline.ch](https://www.rousseauonline.ch), 7 octubre 2012 [abril 2019]. Disponible a <https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-sur-la-musique-française.php>; Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck* (València: Publicacions de la Universitat de València, 2007), 197.

innumerables classificacions i enumeracions que introdueix Rousseau, ja sigui mitjançant el punt i coma —l'últim fragment que hem citat en conté un interessant exemple— o la separació entre paràgrafs. És notori, per exemple, l'establiment de cinc raons per les quals seria del tot nociu introduir el concepte d'espectacle —a través de la creació d'un teatre— en el context d'una societat rural. L'autor desenvolupa cadascuna d'aquestes raons (que anomena, loquaçment, *préjudices*) en un paràgraf diferenciat, el gruix del qual evitem en la següent cita:

“Relâchement de travail: premier préjudice. [...] Augmentation de dépense: deuxième préjudice. [...] Diminutions de débit: troisième préjudice. [...] Établissement d'impôts: quatrième préjudice. [...] Introduction du luxe: cinquième préjudice.”⁶³

La vinculació estretíssima entre experiència estètica —o consum cultural— i ordre social no pot ser més clara; Rousseau converteix el seu text, per moments, en un document que avui en dia vincularíem més directament a l'àmbit de l'administració pública que no pas al de la filosofia política (i molt menys al de l'estètica). En qualsevol cas, és aquest deix taxonòmic el que converteix la *Lettre à D'Alembert* en un testimoni privilegiat de la intricada naturalesa interna de les discussions il·lustrades al voltant del concepte problemàtic d'espectacle. Més enllà del cos principal, però, i com ja han notat alguns estudiosos del camí estètic de la Revolució Francesa en relació amb l'aportació rousseauiana⁶⁴, bona part de la importància de la carta rau en el petit annex que la clou. Aquí l'estil canvia completament per tornar-se eminentment descriptiu: després d'haver demostrat la toxicitat de certes formes d'entreteniment espectacular entre la població de Ginebra, Rousseau advoca per una nova concepció de l'espectacle que l'apropi a la noció que, segons l'imaginari del seu segle, se'n tenia a l'Esparta antiga:

⁶³ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D'Alembert”...

⁶⁴ Entre ells, Ronald P. Bermingham (*Jean-Jacques Rousseau et la Révolution*, 1989) o Rebecca D. Geoffroy-Schwinden (*Rousseau and the Revolutionary Repertoire*, 2014).

“C’est à Sparte que, dans une laborieuse oisiveté, tout était plaisir et Spectacle; c’est-la que les plus rudes travaux paissaient pour des récréations, et que les moindres délassements formaient une instruction publique, c’est-la que les citoyens, continuellement assembles, consacraient la vie entière à des amusements [...] Je donnais les fêtes de Lacédémone pour modèle et celles que je voudrais voir parmi nous. Ce n’est pas seulement par leur objet, mais aussi par leur simplicité que je les trouve recommandables: sans pompe, sans luxe, sans appareil; tout y respirait, avec un charme secret de patriotisme qui les rendait intéressantes, un certain esprit martial convenable à des hommes libres.”⁶⁵

Les directrius proposades per Rousseau van, certament, en la línia del seu pensament, i respon a algunes de les crítiques que ha anat desenvolupant al llarg de la *Lettre*; principalment són l’absència de luxe i la simplicitat les grans beneficiades de la seva proposta. Ho és també un concepte potser més difícil de categoritzar, que té a veure amb una *contradictio in terminis*: “laborieuse oisiveté, tout était plaisir et Spectacle”⁶⁶. És la crida a una ociositat laboriosa que converteixi el ser i l’estar en societat (incloent-hi el treball i la productivitat) en objecte espectacular; és a dir, en última instància, a un natural ensorrament de la ficció i l’artifici com a premisses estètiques, o una coincidència exacta entre espectacle i quotidianitat⁶⁷. La celebració de la naturalitat escènica arriba en Rousseau fins a la introducció del concepte de *fête*, festa o festival que implica el ciutadà corrent i que garanteix així, en tot moment, una veritable instrucció pública. Sembla que el text de la *Lettre à D’Alembert* s’acabi en aquesta evocació d’una forma antiga que, en tot cas, hauria de ser prèviament recuperada; però Rousseau introdueix un peu de pàgina singular, que posa sobre la taula, en forma de record d’una experiència personal, l’existència consolidada d’una forma festiva estranyament propera a l’ideal espartà en la Ginebra contemporània:

⁶⁵ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D’Alembert”...

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ “La vie publique devient théâtre vivant. Il n’y a qu’un seul spectacle: la représentation symbolique de la patrie qui s’inscrit dans la mémoire de chaque citoyen-acteur”. Maria Constança Peres Pissarra, “Jean-Jacques Rousseau, la fête collective et le théâtre”, a Frédéric S. Eigeldinger, ed., *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels: Actes du Colloque de Neuchâtel. Faculté des lettres et sciences humaines de l’Université. Association Jean-Jacques Rousseau, 20-22 septembre 2001* (Ginebra: Droz, 2001), 190-191.

“Je me souviens d’avoir été frappé dans mon enfance d’un spectacle assez simple, et dont pourtant l’impression m’est toujours restée, malgré le temps et la diversité des objets. Le Régiment de St. Gervais avait fait l’exercice, et, selon la coutume, on avait soupé par compagnies; la plupart de ceux qui les composaient se rassemblèrent après le souper dans la place de St. Gervais, et se mirent à danser tous ensemble, officiers et soldats, autour de la fontaine, sur le bassin de laquelle étaient montés les Tambours, les Fifres, et ceux qui portaient les flambeaux. Une danse de gens égayés par un long repas semblerait n’offrir rien de fort intéressant à voir; cependant, l’accord de cinq ou six cents hommes en uniforme, se tenant tous par la main, et formant une longue bande qui serpentait en cadence et sans confusion, avec mille tours et retours, mille espèces d’évolutions figurées, le choix des airs qui les animaient, le bruit des tambours, l’éclat des flambeaux, un certain appareil militaire au sein du plaisir, tout cela formait une sensation très-vive qu’on ne pouvait supporter de sang-froid. Il était tard, les femmes étaient couchées, toutes se relevèrent. Bientôt les fenêtres furent pleines de spectatrices qui donnaient un nouveau zèle aux acteurs; elles ne purent tenir longtemps à leurs fenêtres, elles descendirent; les maîtresses venaient voir leurs maris, les servantes apportaient du vin, les enfants même éveillés par le bruit accoururent demi-vêtus entre les pères et les mères. La danse fut suspendue; ce ne furent qu’embrassements, ris, santés, caresses. Il résulta de tout cela un attendrissement général que je ne saurais peindre, mais que, dans l’allégresse universelle, on éprouve assez naturellement au milieu de tout ce qui nous est cher. [...] On voulut recommencer la danse, il n’y eut plus moyen: on ne savait, plus ce qu’on faisait, toutes les têtes étaient tournées d’une ivresse plus douce que celle du vin. Après avoir resté quelque temps encore à rire et à causer sur la place il fallut se séparer, chacun se retira paisiblement avec sa famille [...] Je sens bien que ce Spectacle dont je fus si touché, serait sans attrait pour mille autres: il faut des yeux faits pour le voir, et un cœur fait pour le sentir. Non, il n’y a de pure joie que la joie publique, et les vrais sentiments de la Nature ne règnent que sur le peuple. Ah! Dignité, fille de l’orgueil et mère de l’ennui, jamais tes tristes esclaves eurent-ils un pareil moment en leur vie!”⁶⁸

En la línia d’altres publicacions, hem decidit incloure aquesta nota al peu en la seva pràctica totalitat, i és que, certament, tot el que té d’accessòria ho té també d’escleridora. Rousseau recorda un esdeveniment que se suposa que havia presenciat de petit, acompanyat del seu pare, i es cuida prou bé de tenyir-lo de patriotisme. Es desprèn d’aquesta relació d’una experiència festiva —suposadament inèdita— la voluntat d’atribuir-li un paper fonamental en l’educació patriòtica de qui va poder formar-ne part; més enllà d’aquesta

⁶⁸ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. D’Alembert”...

condició o, més ben dit, en perfecta consonància amb aquesta condició, Rousseau afirma l'existència passada —i l'adjectiu és important, perquè té a veure amb la fonamentació d'una tradició— d'un espectacle ideal que es nodreix enterament de la participació ciutadana. El filòsof no s'oblida de recordar que cal una determinada manera de veure i de sentir per a apreciar la singularitat d'aquest model, que entronitza la *joie publique* i aquests “veritables sentiments de la Natura”, que regnen exclusivament sobre un concepte fonamental per a la lectura revolucionària de Rousseau: el *peuple*. I és que, tot i que s'ha suggerit que la connexió entre Rousseau i el festival revolucionari és més aviat tènue⁶⁹, és difícil no veure en aquest últim fragment una coincidència entre preocupacions estètico-polítiques. La solidificació del festival com a forma ulterior d'autorepresentació durant la revolució té en la *Lettre à D'Alembert* un precedent ideològic indiscutible. És important destacar, en definitiva, que el somni o record rousseunià proposa una sortida per a aquell segon atzucac davant del qual semblava aturar-se el recorregut teòric de J. B. Leclerc; el festival revolucionari, que centrarà des d'ara l'atenció d'aquest estudi, es construeix sobre la supressió de la quarta paret, que equipara definitivament la realitat escènica a la realitat contemporània. A 1797, Leclerc intuïa bé quina era la direcció que havia pres l'estètica revolucionària al llarg d'aquells primers vuit anys, terriblement convulsos a tots els nivells: la direcció rousseuniana.

⁶⁹ Segons Geoffroy-Schwinden, tant la *Lettre à D'Alembert* com l'*Essai sur l'origine des langues* van passar desaparebudes durant el període revolucionari. Així ho confirma l'obra de Mercier, *De J. -J. Rousseau considérée com l'un des premiers auteurs de la révolution*, que repassa àmpliament la trajectòria intel·lectual del filòsof centrant-se bàsicament en *Du contrat social*, *La nouvelle Héloïse* i l'*Émile*, però sense considerar ni la *Lettre* ni l'*Essai* —menciona, això sí, la famosíssima *Lettre sur la musique française*—. Malgrat això, el títol mateix d'aquesta obra mostra sobradament la veneració dels teòrics de la revolució per la figura de Rousseau (igual que Leclerc, l'escriptor i dramaturg L. S. Mercier va ser membre de la Convenció abans de ser empresonat sota el Terror de Robespierre, per a ser alliberat posteriorment després de Thermidor i tornar a la política sota el Directori). Rebecca D. Geoffroy-Schwinden, “Rousseau and the Revolutionary Repertoire”, *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 43 (2014): 89-110.

2. Els festivals i la revolució

2.1 *L'Offrande à la Liberté* i el festival revolucionari

La centralitat estètica del festival durant el període revolucionari és indiscutible. Tot i que fer-lo néixer íntegrament de la imaginació de Rousseau pot ser arriscat, la història de la Revolució Francesa es pot traçar a partir de la canviant trajectòria d'aquesta forma d'autorepresentació al llarg de l'última dècada del s. XVIII. Tradicionalment, aquesta línia s'ha traçat des del festival de celebració del primer any de la revolució, el 14 de juliol de 1790, que en bona mesura conserva, segons el relat que n'han fet els historiadors⁷⁰, els trets necessaris per a considerar-lo un espectacle a l'ús dins l'ordre social de l'Antic Règim —tot i que ja presenta característiques que l'apropen sospitosament al model de festival rousseunià⁷¹—. Entendre el festival revolucionari com a “espectacle” o com a “art escènica” és, a part de perfectament coherent amb la percepció que se'n tenia a l'època⁷², una bona manera de trencar amb la vaguetat del terme “festival”, que pot remetre, a priori, a una infinitud de formes de celebració. En el context d'aquest treball, però, “festival” és un concepte fortament connotat; l'ús que la revolució en va fer representa la culminació d'un camí estètic prou complex, fruit d'una relació problemàtica amb unes arts escèniques que, inevitablement, hi van dialogar tot al llarg del període revolucionari.

⁷⁰ Jean-Louis Jam, “Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec”, a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 224; Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 51; Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution: aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques* (Paris: Imprimerie Nationale, 1904). Font: Ville De Paris / Bibliothèque historique, BHVP, 2009-234341, 195.

⁷¹ Pensem, sobretot, en els emblemes a favor de la reconciliació patriòtica, el pacte social i la fraternitat. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 39.

⁷² La prosa inflada de Robespierre hi coincideix plenament: “L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature; et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé... Combien il serait facile au peuple français de donner à nos assemblées un objet plus étendu et un plus grand caractère! Un système de fêtes bien entendu serait à la fois le plus doux lien de fraternité et le plus puissant moyen de régénération”. Citat a Ronald P. Birmingham, “Jean-Jacques Rousseau et la Révolution”, a Jean Roy, ed., *Actes du Colloque de Montréal (25-28 mai 1989)* (Ottawa: Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 1991), 213.

El cas de *L'Offrande à la Liberté*, a la qual ja hem fet referència, és paradigmàtic també en aquest sentit. La perdurabilitat d'aquesta obra, que va ser estrenada el 1792 però que va seguir en cartell almenys fins a 1799⁷³, va poder tenir a veure amb la proposta ferma —o, més ben dit, imposició— d'una nova forma d'escolta i d'atenció a l'espectacle escènic que afavoria sensiblement l'observació del credo revolucionari. Aquesta nova forma d'escolta, caracteritzada principalment per l'assoliment d'una certa comunió sentimental, introduïa al teatre d'òpera la celebració laica que començava a singularitzar l'experiència festiva revolucionària als carrers de les ciutats franceses —no només a Paris—. La peculiaritat definitiva d'aquesta comunió sentimental, que en música tenia un precedent obvi, entenem, en els corals protestants de les cantates de tradició alemanya, residia efectivament en la laïcitat del ritual, en la celebració cantada d'una transcendència deslligada, aparentment, del referent religiós. Tot i ser deutora explícita d'aquesta nova forma festiva de fer experiència estètica, l'obra que ens va deixar Gossec és un híbrid que es retroalimenta; l'òpera, l'escena tradicional, també va servir els seus mitjans a la celebració festiva, que al seu torn, com ja hem advertit, s'hauria d'entendre des del punt de vista de les arts escèniques; és a dir, com a espectacle. Una esgarjada anàlisi servirà per a il·luminar aquesta naturalesa híbrida, entre escena dramàtica i festival de celebració col·lectiva, i per a comprendre el seu lloc en un univers estètic que començava a consagrar les seves pròpies formes de representació i afirmació de la col·lectivitat.

⁷³ De fet, segons Julien Tiersot, l'obra s'hauria anat representant "sempre que la nació es trobava en perill": "[...] celle chanson [*Viellons au salut de l'Empire*] a pu, sans qu'on le trouvât déplacé, figurer aux côtés de *la Marseillaise* elle-même dans l'à-propos patriotique: *Offrande à la Liberté*, qui, sur la scène de l'Opéra, à toutes les époques de danger de la patrie, surexcite les courages avec une continuité d'émotion qu'on ne vit jamais se démentir". Segons la Bibliothèque nationale de France, l'obra va seguir representant-se durant tota la dècada revolucionària, fins a 1799; es va reprendre, oportunament, amb els fets de 1848. Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française* (Paris: Hachette, 1908). Font: Bibliothèque nationale de France, département Musique, WECK H-113, 78; Bibliothèque nationale de France, *Offrande à la Liberté. RH 616a* [en línia]. Paris: Bibliothèque nationale de France, febrer 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://data.bnf.fr/fr/14817110/francois-joseph-gossec-offrande-a-la-liberte-rh-616a/>.

L'Offrande à la Liberté és, de fet, un treball de síntesi sobre dos cants revolucionaris: la cançó *Viellons au salut de l'Empire*, al voltant de la qual Gossec compon la primera secció, i la famosa *Marseillaise*, dramatitzada en una segona secció de més durada⁷⁴. L'obra, però, presenta una coherència interna que la desvincula del gènere de la cançó per apropar-la al teatre musical: la primera part recicla la clàssica estructura de recitatiu-ària, i les posteriors variacions sobre la *Marseillaise* també les introdueix un petit recitatiu. L'empremta de la tradició operística francesa és evident en l'ús que fa Gossec d'aquest mecanisme de l'òpera seria: el recitatiu es torna un segment d'una expressivitat indiscutible, i gaudeix en tot moment d'un acompanyament orquestral complex —en línia directa amb l'opció de Lully—. Tot i aquesta evident filiació nacional, l'estructura que conformen els dos parells de recitatius en relació a les àries recorda vagament una disposició melodramàtica característica de l'òpera italiana de principis del s. XIX, que acabaria quallant a mans de Rossini, Donizetti i, posteriorment, Verdi, en allò que es coneix com a *solita forma*⁷⁵:

<i>L'Offrande à la Liberté</i>	<i>Solita forma</i>
Récitatif (dinàmic)	Recitativo/Tempo d'attacco (dinàmic)
Pesant et Marqué - <i>Viellons au salut de l'empire</i> (estàtic)	Cantabile (estàtic)
Maestoso - Récitatif (dinàmic)	Tempo di mezzo (dinàmic)
Poco Maestoso - <i>La Marseillaise</i> (estàtic)	Cabaletta (estàtic)

Taula 1. Incloem les indicacions expressives per a *L'Offrande à la Liberté* segons l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de França, arranament per a cant i piano de L. Jadin

⁷⁴ Annegret Fauser, *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair* (Rochester: University of Rochester Press, 2005), 124.

⁷⁵ Harold S. Powers, "La solita forma" and "The Uses of Convention", *Acta Musicologica*, vol. 59, fasc. 1 (gener-abril 1987): 65-90.

immediatament posterior a l'estrena de l'obra (1792)⁷⁶. Hi hem afegit, en cursiva, els títols de les dues cançons populars revolucionàries que recicla Gossec.

El gràfic anterior ens mostra, efectivament, una coincidència formal entre el model italià de construcció melodramàtica i l'opció de Gossec, que sembla presagiar una “proto-solita forma” des del moment en què escull dues cançons populars de naturalesa diàfanament contrastant, separades per dos fragments de recitatiu. Si l'estratègia rossiniana⁷⁷ superava, en benefici tant de la complexitat psicològica dels personatges com de l'eficàcia narrativa del conjunt, la vella noció metastasiana de l'ària da capo —que contemplava l'exposició i el desenvolupament d'un sol estat anímic—, així mateix el compositor francès juga amb dos caràcters en escena; el 6/8 pastoral de *Viellons au salut de l'Empire* contrasta amb la marxa militar, en estricte compàs binari, de la *Marseillaise*. L'un condueix a l'altre a través d'un segon recitatiu que actua, en relació amb el primer, de forma certament propera al *tempo di mezzo*: traça un camí harmònic més llarg que implica un dinamisme més patent —a l'òpera italiana de principis de s. XIX, aquesta estratègia musical correspondria segurament a un gir narratiu que propiciaria, al seu torn, el canvi d'estat anímic que confirma la *cabaletta*—; hi ha temps per l'aparició del calderó, i penetrem breument al mode menor, amb el canvi de caràcter que això comporta fortament establert. La sortida del mode menor és, naturalment, el centre del patetisme de la secció; la modulació a sol major, dominant de la posterior tonalitat de la *Marseillaise* (do major), es produeix de forma oportuna sobre el vers que caracteritza la famosa *Liberté* com a “seule divinité que le Français révère”. Més enllà d'això, la mètrica, el tempo i la dinàmica també fluctuen en aquest segon recitatiu.

⁷⁶ François-Joseph Gossec, *Offrande à la Liberté...*, *arrangée pour clavecin ou piano forte par L. Jadin* [música impresa]. Paris: Imbault, 1792. Font: Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-7112.

⁷⁷ Rossini és, probablement, el primer que utilitza la *solita forma* de manera sistemàtica.



Figura 1. Compassos 66-72 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). Apareix un calderó al mi bemoll 4 del compàs 70, just abans del tetracord descendent que trasllada el recitatiu al la natural característic de la següent tonalitat, fa major.

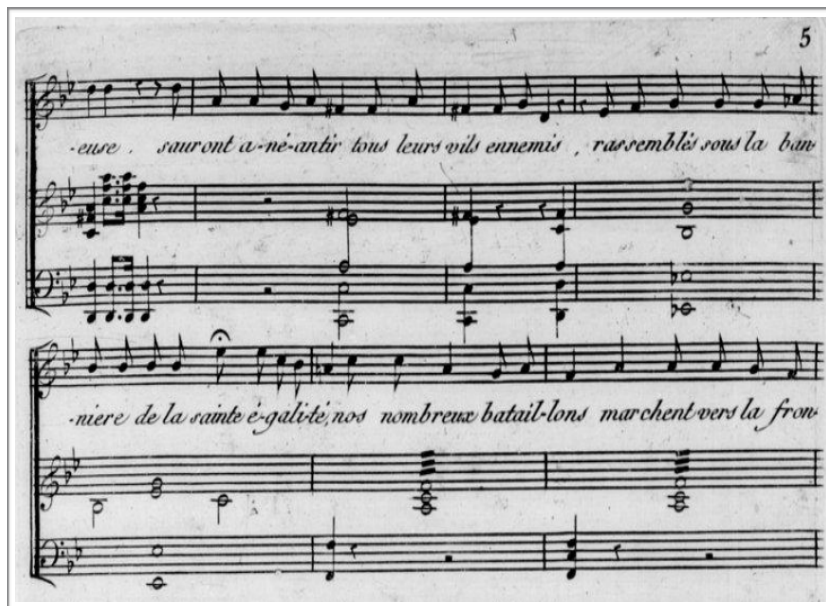


Figura 2. Compassos 71-86 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). La indicació d'*Andantino* del compàs 72 coincideix amb un petit interludi instrumental, en forma d'arpegi, que confirma la tonalitat de la menor. A continuació, la indicació *Mesuré* acompanya un fragment en 3/4, en piano. El 4/4 reapareix al compàs 77, per tornar a canviar a subdivisió a la blanca a partir de la confirmació del do major de la *Marseillaise*, al *fortissimo* del compàs 81.

En compondre *L'Offrande*, Gossec és plenament conscient de la responsabilitat dramàtica de la música. Tot i que és ben cert que el projecte ni tan sols contempla les nocions de trama o acció, la construcció de l'obra respon a un determinat context —recordem que va ser pensada per a l'escena d'un teatre d'òpera— i també a una singularitat absoluta en la concepció: és lògic, fins a cert punt, que en rebre l'encàrrec d'una obra per a cor, solista i orquestra, celebrativa d'una sèrie d'ideals laics, Gossec girés la mirada cap al teatre musical com a model —només a l'òpera, sinó també al ballet—. Durant la revolució, qui s'encarregaria de portar a escena aquest famós exemple d'himne revolucionari en versió dramàtica seria Gardel, *maître* dels ballets de l'Opéra⁷⁸; és probable, per tant, que una obra d'aquesta naturalesa fos entesa pels seus espectadors més com a ballet que no pas com a escena d'òpera. Així ho dona per suposat, per exemple, el testimoni de Wolfe Tone (1763-1798), republicà irlandès que anà a París l'any 1796 per demanar ajuda al govern revolucionari francès davant l'amenaça d'una invasió anglesa d'Irlanda. Durant la seva estada va poder assistir a una representació d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, seguida de *L'Offrande à la Liberté*, al Théâtre des Arts. A les seves memòries en diu el següent:

“The French cannot sing like the Italians. Agamemnon excellent. Clytemnestra still better. Achilles abominable, yet more applauded than either of them. Sang in the old French style, which is most detestable [...] The ballet, *L'Offrande à la Liberté* most superb.”⁷⁹

Malgrat tot, sembla evident que el compositor pensa *L'Offrande* des d'una mentalitat operística, encara que l'haguem de cercar enterrada sota el text de Chénier. La maniobra de Gossec, que es mou entre aquesta mentalitat i

⁷⁸ Gérard Gefen, *Revolution Française, musiciens européens* (Paris: Fondation Société générale pour la musique, 1989). Programa del concert de William Christie i *Les Arts Florissants* per al bicentenari de la Revolució Francesa, l'octubre de 1989.

⁷⁹ Wolfe Tone, *Memoirs of Theobald Wolfe Tone, written by himself; comprising a complete journal of his negotiations to procure the aid of the French for the liberation of Ireland, with selections from his diary whilst agent to the Irish Catholics* (Londres: Colburn, 1827), vol. 1, 212-215.

l'obligació de ser fidel a la celebració diàfana d'una sèrie d'ideals molt determinada, és prou interessant: sigui qui sigui el subjecte d'enunciació (se suposa, segons la transcripció de Jadin, que es tracta d'un diàleg entre el corifeu (*Coriphée*) i el cor (*Choeur Religieux*), intuïm a nivell general quatre parts diferenciades que funcionen per contraposició. Ara bé, el compositor francès no pot confiar, com l'italià, en un text que recolzi i que justifiqui aquesta contraposició, aquesta singularitat narrativa que converteix cada secció, sigui dinàmica o estàtica, sigui ària o recitatiu, en imprescindible per a entendre la següent; el text amb el qual treballa Gossec consisteix en dues invocacions seguides de dues respostes, absolutament alienes, en principi, a qualsevol idea de linealitat narrativa:

Un citoyen

Citoyens suspendez vos jeux
De nombreux ennemis menacent la patrie
Contre la Liberté d'un peuple généreux
Aux tyrans de la Germanie
Les tyrans de l'Europe
Enfin sont réunis.
Ils veulent nous courber
Sous les chaînes honteuses
Dont nos bras se sont affranchis.

Couplet

Veillons au salut de l'Empire
Veillons au maintien de nos loix
Si de le despotisme conspire
Conspirons la perte des rois
Liberté, liberté que tout mortel te rende hommage
Tyrans, tremblez, vous allez expier vos forfaits,
Plutôt la mort que l'esclavage,
C'est la devise des Français.

Choeur

Liberté, liberté, que tout mortel te rende hommage
Tyrans, tremblez, vous allez expier vos forfaits,

Plûtôt la mort que l'esclavage,
C'est la devise des Français.

Recitativo

Les armes des Français partout victorieuses,
Sauront anéantir tous leurs vils ennemis,
Rassemblez sous la bannière de la sainte égalité,
Nos nombreux bataillons marchent vers la frontière
Pour défendre la liberté,
Seule Divinité que le Français révère.

Un autre

Vous en voyez encor qui sont prêts à s'armer,
Chaque jour par nos chants il faut les enflammer.
Allons enfans de la patrie
Le jour de gloire est arrivé
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé.
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats,
Ils viennent jusques dans vos bras
Egorger vos fils et vos compagnes.
Aux armes, Citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchez, marchez
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons

Choeur

Aux armes, Citoyens, etc.

Couplet

Que veut cette horde d'esclaves,
De traitres, de rois conjurés,
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés,
Français pour nous ah quel outrage,
Quels transports il doit exciter,
C'est nous qu'on ose méditer,

De rendre à l'antique esclavage.

Choeur

Aux armes Citoyens, etc.

Couplet

Quoi des Cohortes étrangères,
Feroient la loi dans nos foyers,
Quoi ces phalanges mercenaires,
Terrasseraient nos fiers guerriers.
Grand Dieu par des mains enchainées,
Nos fronts sous le joug se ploieraient,
De vils despotes deviendraient
Les Maîtres de nos destinées.

Choeur

Aux armes, Citoyens, etc.

Les Adorateurs de la Liberté, des Enfants des deux Sexes vêtus de Blanc apportent des Parfums pour brûler autour de la Statue de la Liberté pendant le 6^a Couplet.

(Danse religieuse)

Couplet

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras Vengeurs,
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs,
Sous nos drapeaux que la Victoire,
Accoure à tes mâles accens.
Que les ennemis expirans
Soient ton triomphe et notre gloire.

(Tocsin, Canon, Après 3 coups de Canon)

Pendant le point d'orgue on sonne le Tocsin, on bat la Générale, on tire le Canon d'allarme et après les 3 coups le Choeur prend avec la plus grande force et

Allegro

Choeur

Aux armes, Citoyens, etc.⁸⁰

⁸⁰ Extret de Gérard Gefen, *Revolution Française, musiciens européens* (Paris: Fondation Société générale pour la musique, 1989).

De fet no és del tot just titllar aquest text de completament aliè a la dimensió narrativa; el primer recitatiu avisa, en certa manera, del perill que corre la pàtria en el si de l'Europa contemporània de la revolució. En un gest característic del gènere hímic⁸¹, posa en guàrdia els ciutadans francesos davant les nacions estrangeres, enemigues de la Llibertat revolucionària (*citoyens, suspendez vos jeux*). La primera cançó-ària respon a aquesta necessitat d'estar alerta des del primer vers (*Viellons au salut de l'Empire*); el segon recitatiu supera, per dir-ho així, l'estadi d'avís per a situar-se en unes altres coordenades, molt més agressives; s'invoca aquí als soldats que ja lluiten per la causa revolucionària i, als dos últims versos abans de la irrupció de l'himne militar per excel·lència, el llibretista no s'està de fer, directament, una crida a la lluita armada, a la participació directa als diversos fronts per on sagnava la França del moment (*vous en voyez encore qui sont prêts a s'armer, / chaque jour pour nos chants, il faut les enflammer*)⁸². El pretext narratiu no és, així doncs, del tot inexistent; es dona, efectivament, un cert canvi en l'ànim del corifeu que invoca els ciutadans francesos primer a l'estat d'alerta, i després específicament a la lluita armada. D'alguna manera, Gossec aprofita el feble deix de desenvolupament dramàtic que impregna el text per a compondre segons un esquema compositiu, el de la contraposició entre seccions dinàmiques i seccions estàtiques, que funciona a la perfecció per a la música escènica.

Si dinamisme i estatisme, malgrat tot, resulten massa estranys —entesos com a extrems polaritzats— a una descripció acurada de les diferents seccions de *L'Offrande à la Liberté*, podríem fins i tot parlar de l'oposició entre agitació expositiva i solemnitat afirmativa. Havent caracteritzat ja la primera, seria

⁸¹ Només cal pensar en *Els segadors* per detectar-lo, ràpidament, expressat en un altre context històric i en una altra llengua.

⁸² La guerra i l'amenaça exterior són, segons J. L. Jam, els temes per excel·lència de la majoria d'himnes revolucionaris compostos durant la segona etapa de la revolució (octubre de 1792 - juliol de 1794). *L'Offrande à la Liberté* podria ésser considerada, en aquest sentit, pionera de la nova "moda lèxica" que identifica Jam en els himnes posteriors al naixement de la República. Jean-Louis Jam, "Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec", a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 234.

interessant fixar-nos en el comportament de la segona. La solemnitat impregna les dues cançons-àries de forma diferencial, i les transforma en dos moments independents de manifestació dels dos caràcters que es contraposen en l'obra —amb l'èxit estructural que, com hem vist, aquesta contraposició comporta—. La primera d'elles, *Viellons au salut de l'Empire*, introdueix una mètrica que no és ni de bon tros innocent. El 6/8, compàs característic del gènere pastoral, governa aquesta primera secció igual que ho farà, per exemple, a l'*Hymne à l'Être supreme* (1794), obra del mateix Gossec. El símbol estètic-musical de la ruralitat per antonomàsia penetra en una obra culta, representada dalt d'un dels escenaris de la gran ciutat, i posa les classes populars al centre d'atenció⁸³. Però el compositor no s'escuda solament en la mètrica per fer evident el canvi de paradigma que va modelar la realitat revolucionària des de bon principi, sinó que recorre a una especial tergiversació del subjecte d'enunciació, que es mou sobtadament d'un "jo" a un "nosaltres": efectivament, el cor irromp en la recapitulació de la cançó-ària, sobre la paraula *Liberté*. Sorpren la naturalitat del gest, completament coherent amb el caràcter afirmatiu de la cançó revolucionària; l'ària ha deixat de tenir sentit com a elaboració sentimental de l'individu, per a convertir-se en espai d'afirmació ideològica de la col·lectivitat.



Figura 3. Compassos 22-25 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). La indicació *Pesant et Marqué* introdueix la primera cançó-ària, *Viellons au salut de l'empire* (la primera síl·laba, en l'anacrusa, queda a la pàgina dos i no és visible en aquesta captura), en 6/8.

⁸³ De fet, aquí hi veiem un doble gest; les classes populars entren en joc al costat de la naturalitat i la sinceritat dels ambients rurals, tal i com els imaginava Rousseau, com a peces fonamentals d'un ideal ètic-polític.



Figura 4. Compassos 45-61 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). Altre cop, l'anacrusa (i la indicació *Choeur*) queda a la pàgina tres, i per tant no és visible en aquesta captura. El cor irromp sobre les paraules *Liberté, Liberté* i clou l'ària amb la resta del refrany. Els números que s'entreveuen a sota (2e, 3e) es refereixen a la segona i la tercera estrofa de la cançó, el text de les quals apareix transcrit a continuació en la versió de L. Jadin.

La col·lectivitat es converteix en la protagonista tan bon punt identifica els seus símbols —en aquest cas, cançons— al centre de la representació; la veu de la voluntat general canta a l'uníson al centre simbòlic de l'espectacle⁸⁴. Caldria, fins i tot, deixar de llegir l'emergència del cor en les dues parts de l'obra (ja que també és un dels protagonistes indiscutibles de les variacions sobre la *Marseillaise*) com a metàfora, per a pensar-hi, simplement, com una invitació a la participació ciutadana. En el context espectacular determinat de *L'Offrande à la Liberté*, i per la pròpia naturalesa de l'obra, res fa preveure una actitud d'escolta passiva per part dels espectadors. Si és difícil categoritzar *L'Offrande*, això és precisament pel seu frec a frec amb les difuses característiques d'allò que, des de l'inici però sobretot a partir d'aquell any 1792, s'havia anat configurant com a festival revolucionari. L'estructura dramàtico-musical de

⁸⁴ Ronald P. Bermingham, "Jean-Jacques Rousseau et la Révolution", a Jean Roy, ed., *Actes du Colloque de Montréal (25-28 mai 1989)* (Ottawa: Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 1991), 213.

l'obra respon a aquest contacte; el text, al seu temps, posa de manifest l'entrada irrefrenable de la realitat revolucionària en escena. I és que el París de finals de setembre de 1792 ha viscut ja un parell d'episodis veritablement sanguinaris —amb l'establiment de la Comuna de París el 10 d'agost i les massacres del 2 de setembre—; el país fa mesos que està en guerra amb Àustria i Holanda, i la famosa victòria a la batalla de Valmy acaba d'impedir, el 20 de setembre, el desmantellament del projecte revolucionari. No és d'estranyar, doncs, que *L'Offrande à la Liberté* acusi un marcat caràcter militar: les variacions sobre la *Marseillaise*, a part de contenir, com hem vist en capítols anteriors, una bona dosi d'ironia al voltant d'alguns dels conceptes de la teoria musical revolucionària, són una prova de la presència social i topificació de la guerra com a mecanisme de defensa de la Llibertat. També podem entendre aquesta presència de l'element militar, tant en el propi text com en el ritme de marxa de la *Marseillaise*, com una de les pedres de toc de la construcció del festival. Com expressa Mona Ozouf en el seu *Festivals and the French Revolution*, la serenitat i disciplina que caracteritzen la desfilada o la marxa militar no entren en contradicció amb la necessitat de representar, en el si del festival, un estat nacional d'emergència. Efectivament, la guerra que assetjava Europa cap a 1792 era vista des de França, sola en un conflicte a múltiples bandes, com una guerra sublim, una guerra per la pau i per l'ordre⁸⁵.

Noti's que, a aquestes altures, utilitzem el terme "festival" per referir-nos a *L'Offrande* amb una lleugeresa discutible; ho fem de forma conscient, volent posar de manifest l'ambigüitat genèrica d'aquesta obra que elimina la quarta paret de forma gairebé definitiva, que es mou entre el teatre i els carrers de París. La relació bidireccional que s'estableix entre festival i espectacle operístic en el si de *L'Offrande* va empènyer Gossec a la utilització de recursos dramàtico-musicals estranys a cadascun dels dos gèneres. La famosa orquestració de la *Marseillaise*, sobre la qual hem parlat en pàgines anteriors, situa el compositor en un camí encara per obrir; des d'aquesta posició, Gossec

⁸⁵ Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...* 17.

s'atreveix a desafiar els marges estilístics dels gèneres musicals que el s. XVIII havia canonitzat. Una de les mostres més patents d'aquesta hibridació productiva la trobem en l'última variació.

Gossec proposa fins a cinc variacions sobre la *Marseillaise*⁸⁶, amb les seves respectives peculiaritats harmòniques, però sobretot texturals i ornamentals. L'ornamentació és bàsica, per exemple, en la cinquena variació, *Larghetto*, on un instrument solista substitueix la veu. Malauradament, no podem confirmar amb certesa la naturalesa d'aquest instrument solista: segons el propi testimoni de Gossec, tot el material original de l'obra es va perdre després d'una gira per Bèlgica, entre desembre de 1792 i gener de 1793. L'únic que es conserva d'aquesta gira, immediatament posterior a l'estrena de l'obra, és la partitura de Mr. Méon, director del cor⁸⁷. Tant en la interpretació de *L'Offrande* per part de Herbert Handt amb el cor i orquestra de la RTSI (2004), com en la de William Christie amb Les Arts Florissants (1989), el clarinet és qui s'emporta el protagonisme, però el cert és que en la versió que fem servir en aquest estudi, transcripció per a cant i piano que la pròpia Bibliothèque nationale de France data de 1792 —és a dir, estrictament contemporània a la composició de l'obra—, no hi apareix cap indicació que es refereixi explícitament al clarinet com a instrument solista.

El cas és que, després d'aquest interludi exclusivament instrumental, el compositor reintrodueix en l'última variació un element diferencial: el cor. El cor havia intervingut, fins ara —i en la línia del seu paper en la primera cançó, *Viellons au salut de l'Empire*—, només en la tornada. Però per a l'última variació, el compositor prepara una distribució ben diferent: el cor acompanya dolçament, amb l'orquestra —que passa de proposar una construcció motívica interessant, en les variacions anteriors, a construir un simple esquema

⁸⁶ Sempre segons la transcripció per a cant i piano de L. Jadin.

⁸⁷ Bibliothèque nationale de France, *Offrande à la Liberté. RH 616a* [en línia]. Paris: Bibliothèque nationale de France, febrer 2019 [abril 2019]. Disponible a https://data.bnf.fr/fr/14817110/francois-joseph_gossec_offrande_a_la_liberte_rh_616a/.

harmònic només puntejat per alguns arpegis—, una última estrofa que comença amb el vers “Amour sacré de la patrie...”. És només aquí que, en la partitura transcrita per L. Jadin, apareixen els conceptes de *Coriphé* (corifeu; la veu solista) i *Choeur Religieux*, absents en la transcripció del text que hem escollit, a càrrec de Gérard Gefen. Un paper de corifeu que, en aquesta transcripció, passa de baríton a tenor, molt probablement per una qüestió de registre —efectivament, la indicació *Un autre* situa aquest canvi de solista al bell mig del recitatiu que separa les dues àries-cançons—. Però en la versió original, com s’aprecia perfectament a la figura 1, no hi ha cap indicació de canvi de solista; l’anomenat corifeu al final de la peça seria el mateix celebrant que entonava, al principi, aquell vers seriós: “Citoyens, suspendez vos jeux...”.



Figura 5. Compassos 214 a 227 de *L’Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l’arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). Es tracta de l’inici de la cinquena variació, per a orquestra i instrument solista. L’ornamentació és bàsica per a entendre aquesta variació, que juga amb el trino (compassos 217, 219) i amb l’arpegi (compàs 222), però també amb el propi perfil melòdic (compàs 214).

12
Coriphé Chœur Religieux
 amour sacré de la pa-tri-e, conduits soutiens nos bras vengeurs, li-ber
 Dessus
 H.C. PP soutiens nos bras sou-tiens nos bras-vengeurs
 Tailles soutiens nos bras-vengeurs
 Basse soutiens nos bras nos bras vengeurs
 soutiens nos bras sou-tiens nos bras vengeurs
 Lent PP

Figura 6. Compassos 242 a 245 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). Els conceptes *Coriphé* i *Chœur Religieux* apareixen per primera vegada encapçalant aquesta variació. La indicació *Lent* introdueix la nova textura orquestral, que, en un *pianissimo* compartit, construeix un coixí harmònic amb el cor.

I és que en l'última variació s'estableix, explícitament, un diàleg entre aquesta figura guia, no en va *única*, i un seguit de veus que li fan d'eco o que preparen la seva intervenció —efectivament, el cor canta els mateixos versos que el solista, però de forma desplaçada; ho apreciem perfectament, per exemple, entre els compassos 256 i 262—, de manera que cor i corifeu acaben conformant la unitat ambigua dels pàrodes de la tragèdia grega, profundament arrelada en l'imaginari francès de finals de segle XVIII, cal recordar-ho, gràcies sobretot a la irrupció de la moda gluckiana. La commemoració s'ha convertit en consagració espiritual de l'amor a la pàtria, i per a l'ocasió Gossec adopta, sense problemes, el llenguatge de l'himne religiós, basat en una superposició de veus que eviten, de fet, aquell uníson tan reivindicat per la teoria musical revolucionària, i es condueixen estrictament segons la senda pautaada per la tradició del contrapunt harmònic.



Figura 7. Compassos 256 a 262 de *L'Offrande à la Liberté*, de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano de L. Jadin (1792). És el cor qui entona primer els versos "que tes ennemis expirans / soient ton triomphe et notre gloire..." (en la imatge no s'aprecien les paraules "que tes [en]...", que queden a la línia superior i que no hem inclòs per comoditat), i ho fa al compàs 255; al 256 s'afegeix el solista o corifeu, que acaba aquests versos anteriors a la tornada abans que el cor religiós, com s'observa als compassos 261-262.

Aquesta deriva no és gratuïta: recordem que, just després de la semicadència que clou aquesta última variació, és el torn dels canons i les botzines fora escenari, que retornen oportunament l'espectador a la realitat revolucionària, introduint una última tornada de comunió obligada. Ja hem apuntat el possible caràcter irònic del gest, que desafia, sens dubte, un precepte fonamental de l'estètica revolucionària. Però el contingut espiritual del fragment continua despuntant entre el caràcter plenament laic de l'obra. En realitat, aquesta última variació podria llegir-se com a simple recurs a un gènere, el de la música religiosa, tradicionalment vinculat a la celebració, i per tant lògicament operatiu a l'hora de simbolitzar una commemoració que, ja abans del naixement de la Primera República (l'octubre de 1792), havia començat a constituir el centre del festival revolucionari. Tant el teatre musical com la música religiosa apareixen a *L'Offrande* en forma de recurs perfectament atribuïble a la mentalitat compositiva d'un autor com Gossec, que, des d'un bagatge ampli, s'enfrontava a una tipologia d'espectacle segurament inaudita a la França del moment. Un

espectacle difícilment encasellable a nivell estètic, però perfectament reductible a un principi ètic fonamental per a la comprensió del fenomen del festival, amb el qual dialoga, queda clar, de forma sincera: la celebració de la Llibertat com a ideal central de la revolució.

2.2 El festival com a eina de periodització històrica de la revolució

La Llibertat es comptava, de fet, entre les molt diverses idees que la revolució pretenia servir a la població a través del fenomen del festival. Hem d'entendre el festival revolucionari com a esdeveniment construït, almenys en part, a partir de la participació ciutadana⁸⁸, dedicat a la celebració d'una idea d'entre un rang conceptual extremadament ampli, que inclou des de l'Amor Maternal fins al famós Ésser Suprem robespierrès⁸⁹. Apropar-nos-hi, però, a partir de la referència a aquest cos estrany que és *L'Offrande à la Liberté*, entre escena d'òpera i escena sacra, ens permet ordenar de certa forma la quantitat inabastable de festivals que van omplir la França revolucionària. Això és així perquè podem entendre, des d'aquesta perspectiva, una de les problemàtiques transversals que van definir el fenomen, almenys durant la primera època (1790-1794, és a dir, fins a la mort de Robespierre); ens referim a la gestió del referent dramàtic. És Mona Ozouf qui, en cert punt de la seva peculiar proposta d'estudi del festival revolucionari, diu el següent:

“The earliest festivals rejected the theater, sometimes going so far as to prohibit any form of representation; the later festivals accepted a primitive form of theater using carnivalesque techniques. We have, then, two types of festival, very different in form and efficaciousness, but both ultimately having the same purpose.”⁹⁰

⁸⁸ I això des de bon principi: ja el festival de la Federació de juliol de 1790 va incloure, entre totes les seves contradiccions, la participació ciutadana espontània. El civisme és clau per a entendre aquest fenomen; amb Mona Ozouf, ens decantem per pensar en el festival, abans que res, com a “ritual cívic”. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 65.

⁸⁹ Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 110.

⁹⁰ *Ibid.*, 104.

Es desprèn d'aquest fragment una certa idea de periodització històrica en relació amb la gestió del referent dramàtic en el si del festival. Ozouf pensa en aquests termes en un capítol anomenat *Mockery and Revolution*, dedicat a la discussió, més específica, de la presència de l'element carnavalesc en relació amb la gestió de la violència, funcionalitat que l'autora identifica com una de les pedres de toc de l'experiència festiva. Més enllà d'aquesta qüestió, però, el drama, i per tant, l'espectacle apareix en primer terme com a element problemàtic. I l'apunt que fa Ozouf no ens hauria de semblar del tot llunyà, ja que hem dedicat un bon segment d'aquest treball a la delimitació d'una disputa intel·lectual al voltant de la pertinència del fenomen dramàtic. El festival, en quant a forma singular d'autorepresentació, no va ser aliè a aquesta querella. La desconfiança en la forma dramàtica, que seria fonamental durant tota la dècada revolucionària (només cal pensar en les reserves del polític Leclerc respecte a l'òpera, en una data tan avançada com 1797), impregnaria també un fenomen que, tot i ser el seu propi botxí, no deixava d'emmirallar-s'hi parcialment. El primer festival de la Federació⁹¹, que de fet va tenir encara molt de cerimònia religiosa —el *Te Deum* de Gossec, compost per a l'ocasió, ho confirma— havia significat un descobriment rellevant en aquest sentit. Ozouf posa el focus, per a il·lustrar-ho, en el comentari de certs testimonis que van assistir a aquest primer experiment revolucionari (incloem aquí el fragment en la seva traducció a l'anglès; l'original és, evidentment, en francès): "...We were too small for the spectacle or the spectacle was too great for us. The due proportion between spectacle and spectators was broken"⁹². El fenomen del festival neix, en bona part, de la posada en crisi del model espectacular tradicional. És prou clar que aquesta posada en crisi sorgia de la necessitat imperiosa d'autorepresentar-se d'una manera innovadora, de fer-se amb un model capaç de contenir les peculiaritats de l'experiència revolucionària.

⁹¹ El festival de la Federació va commemorar, des de 1790, l'aniversari de la presa de la Bastilla. La paraula "federació" s'ha d'entendre sempre com a sinònim d' "unió" o "reconciliació". Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 39.

⁹² *Ibid.*, 49.

L'èmfasi en el festival de la Federació de 1790 és obligat, ja que historiogràficament ha estat entès sempre com a embrió d'allò que més tard esdevindria el festival revolucionari. Malgrat els primers símptomes de l'ús insòlit de l'espai públic en relació amb el fenomen espectacular, però, cal dir que va ser un embrió més aviat poc desenvolupat; 1790 és una data encara molt recent en la cronologia revolucionària. Les grades, i per tant encara un residu de quarta paret, van romandre en peu, i el que és segurament més important: la presència del rei dificultava en bona mesura el triomf de qualsevol element disruptiu sobre l'escenari improvisat dels Champs de Mars. En tot cas, el que és evident és que el festival, com a forma d'autorepresentació, segueix després d'aquest origen un camí històric en perfecta consonància amb els esdeveniments polítics; igual que ho feien, cal recordar-ho, la música en general i la música dramàtica en particular. De fet, seria potser més acurat analitzar la irrupció del festival com a conseqüència d'una certa manipulació del referent dramàtic i musical al llarg de l'última dècada del s. XVIII a França i, en concret, a la ciutat de Paris, per part de la classe política i intel·lectual dominant⁹³.

Amb tota la seva complexitat interna, el festival representa una de les conclusions operatives a les quals va arribar la reflexió estètico-política revolucionària. És natural, doncs, que n'identifiquem l'auge en la imposició del Terror robespierrí, a cavall dels anys 1793 i 1794 (any II de la Primera República Francesa). Abans d'aquestes dates hem de parlar d'un període embrionari indispensable (1790-1792), des de la nostra perspectiva, tant per a la configuració del festival com del propi nucli de la teoria estètica revolucionària, estretament relacionats —a l'apartat anterior ens hem endinsat en un flagrant exemple d'aquesta inquietud inicial; més endavant ens aturarem a comentar-ne un altre—. Va ser el Terror qui va entronitzar el festival com a

⁹³ Mona Ozouf dedica el fragment final del capítol dedicat al Festival de la Federació (*The festival of all the French?*) a explicar l'exclusió de dues grans masses socials de la celebració d'aquest primer aniversari de la revolució: l'aristocràcia i el poble. Aquest gest ens sembla una adequada reedició i matis de la famosa màxima segons la qual la revolució va ser un episodi històric capitanejat per la burgesia —i per tant, també per la classe intel·lectual— i no pas pels estrats inferiors de l'escala social. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 54-60.

ideal d'autorepresentació, al costat d'aquella famosa incorporació de la realitat revolucionària a les produccions operístiques que, severament censurades pel Comité du Salut Publique, encara sobreviuen als teatres de Paris. I si l'havíem vist néixer, tímidament, el 14 de juny del 1790, són moltes les perspectives que afirmen, a posteriori, que el fenomen va concloure el 8 de juny de 1794, amb la celebració del Festival de l'Ésser Suprem, culminació de l'estratègia política, intel·lectual i religiosa de Robespierre. Sigui com sigui, i malgrat que en el si d'aquest estudi el llindar de 1794 ha estat i serà discutit, és indubtable que resulta molt productiu entendre la història del festival revolucionari com un recorregut cap a la sistematització del fenomen que es produeix a cavall dels anys 1794 i 1795. Es dona el cas que un dels símptomes més evidents d'aquesta sistematització té a veure amb la música: el *Magasin de musique*, publicació periòdica apareguda l'hivern de 1794 i dedicada a fer arribar cada mes, i a tots els departaments de França, una entrega amb música impresa per a festivals, constitueix una prova documental prou fiable de la voluntat de regularitzar i legislar, per fi, sobre aquella nova forma espectacular que se suposava específica de la Revolució Francesa.

L'aparició del *Magasin de musique* el 1794 (el recorregut del qual, igual que el del Conservatori de Paris, va transcendir la pròpia revolució) és el resultat de la completa institucionalització de la música (i, més enllà, de l'estètica) revolucionària. Al seu torn, és també una prova digna de tenir en consideració de la voluntat de prescripció d'un model espectacular molt determinat i, en fi, de control polític sobre tota producció cultural. En definitiva, el *Magasin* no deixava de ser una reedició del privilegi d'impressió que ja era vigent a França almenys des de temps de Lluís XIV. S'assegurava el monopoli de publicació d'unes obres que havien d'arribar intactes i iguals a tots els departaments del país, de manera que es mantingués una unanimitat ideològica central per al projecte revolucionari. Com a *imprimerie*, la seva història és prou àmplia i complicada; es interessa aquí, però, el seu efímer període de vinculació exclusiva amb el fenomen del festival. El *Magasin* és fruit, igual que el Conservatori (fundat el 1795) de l'establiment de l'Institut national de musique, al càrrec del qual

Sarrette i Gossec van continuar amb el projecte pedagògic iniciat el 1792, any de la Primera República, sota el nom d'École de musique de la Garde nationale. Va ser el propi Sarrette qui, l'hivern de 1794, va proposar al Comité du Salut Public la fundació del *Magasin*. El seu objectiu, com bé exposa Bermingham, era doble: s'havia de fer càrrec, en primer lloc, de la publicació de música destinada a "cerimònies públiques" (sinònim de "festivals"), però sobretot havia de garantir la selecció i distribució d'aquesta música a tota França, convertint-la, així, en la tan necessària banda sonora oficial de la revolució⁹⁴. El festival, com a fenomen, es va beneficiar enormement d'aquesta singular iniciativa musical que tenia un impacte tan directe en la promoció dels ideals republicans. I tot i que, per qüestions econòmiques, la restricció funcional del *Magasin* va ser d'un any (és a dir, que es van arribar a fer dotze entregues), fou segurament aquesta la via a través de la qual Gossec (música), Chénier (lletra) i David (planificació escenogràfica) van convertir-se en les tres personalitats més fàcilment associables a la preparació i execució del festival revolucionari.

El 1795, les edicions periòdiques del *Magasin* van ser suspeses, i un any més tard la revista publicaria la primera obra no específicament propagandística (*Les romances anacrèontiques*, col·lecció de cançons de compositors diversos, entre els quals Cherubini, Grétry i Méhul⁹⁵). Abans, però, Paris havia sigut testimoni de la culminació del projecte estètic robesperrià, que havia trobat en el festival, com ja hem apuntat, la seva forma ideal; el Festival de l'Ésser Suprem, celebrat el 8 de juny de 1794 a Paris i arreu de França, és l'exemple per antonomàsia de l'oficialització del festival revolucionari (amb les repercussions negatives que això va tenir, és evident, sobre la pretesa "improvisació" i "espontaneïtat" claus per a la configuració teòrica del

⁹⁴ Ronald P. Bermingham, "Jean-Jacques Rousseau et la Révolution"..., 215.

⁹⁵ Aquí hem de recordar el llinar que molts autors, amb James H. Johnson a la capçalera, situen a 1794; tot i que discutible, explica certament circumstàncies com aquesta.

fenomen⁹⁶), i l'última cerimònia orquestrada amb èxit per la tríada mencionada més amunt. Uns dos mesos més tard, el 9 de Thermidor de l'any II (29 de juliol de 1794), Robespierre seria guillotinat, i amb ell la voràgine estètica del Terror, que hem intentat il·lustrar en apartats anteriors. Mona Ozouf, amb un to irònic, enceta el seu capítol sobre el festival durant la segona part de la dècada revolucionària amb les paraules següents: "From Germinal, Year II, onwards one might be forgiven for thinking that it was all over"⁹⁷. Si movem Germinal (març-abril) a Messidor (juny-juliol, de manera que establím el llindar en la celebració culminant del Festival de l'Ésser Suprem), aquesta constatació cobra encara més sentit.

1789	<p><i>Juliol</i> - Presa de la Bastilla i esclat de la Revolució Francesa.</p> <p><i>Agost</i> - Declaració dels drets de l'home.</p>	
1790		<p><i>Juny</i> - <i>Les rigueurs du cloître</i>, Berton. La realitat revolucionària penetra a l'òpera.</p> <p><i>Juliol</i> - Primer festival de la Federació. <i>Te Deum</i>, Gossec.</p> <p><i>Setembre</i> - Cerimònia cívica en memòria dels ciutadans morts en l'Affair de Nancy. <i>Marche Lugubre</i>, Gossec.</p>
1791	<p><i>Juny</i> - Lluís XVI intenta fugir de França però és interceptat a Varennes.</p> <p><i>Octubre</i> - La nova constitució instaura una Assamblea Legislativa.</p>	<p>L'Assamblea Nacional aboleix la presència de patrulles armades dins els teatres, en nom de la llibertat d'expressió. Es continuen representant a l'Opéra els clàssics de Gluck i Piccini.</p>

⁹⁶ Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 111.

⁹⁷ *Ibid.*, 106.

<p>1792</p>	<p><i>Abril</i> - França entra en guerra amb Àustria i Prússia.</p> <p><i>Agost</i> - Cop d'estat de la Comuna de Paris.</p> <p><i>Setembre/octubre</i> - Establiment de la Convenció Nacional; naixement de la Primera República Francesa.</p>	<p><i>Abril</i> - Festival en honor dels suïssos de Châteaueux. <i>Choeur à la liberté</i>, Gossec; Rouget de Lisle compon la <i>Marseillaise</i>.</p> <p><i>Juny</i> - Festival en honor de Simonneau, alcalde d'Etampes. <i>Le triomphe de la loi</i>, Gossec.</p> <p><i>Setembre</i> - <i>L'Offrande à la Liberté</i>, Gossec.</p> <p><i>Tardor</i> - Sarrette i Gossec funden l'École de musique de la Garde national.</p>
<p>1793</p>	<p><i>Gener</i> - Lluís XVI és decapitat.</p> <p><i>Abril</i> - La Convenció Nacional estableix un nou òrgan de govern revolucionari, el Comité du Salut Publique.</p> <p><i>Maig</i> - Aixecament popular contra els membres girondins de la Convenció Nacional.</p> <p><i>Juny</i> - Després de diverses jornades revolucionàries, els jacobins assoleixen el poder.</p> <p><i>Setembre/octubre</i> - Institucionalització del Terror i instauració del calendari revolucionari.</p>	<p><i>Gener</i> - Primera representació de <i>Le triomphe de la république</i>, òpera patriòtica de Gossec.</p> <p><i>Agost</i> - La Convenció reimposa la censura efectiva.</p>

1794		<p><i>Gener</i> - L'actor Arouch és decapitat per haver pronunciat les paraules "vive le roi!" durant una representació de <i>La vida es sueño</i>, de Calderón de la Barca.</p> <p><i>Febrer</i> - Primer llançament del <i>Magasin de musique</i>.</p> <p><i>Abril</i> - Discursos de Prairal de Robespierre sobre el fenomen del festival.</p> <p><i>Juny</i> - Festival de l'Ésser Suprem. <i>Hymne à l'Être Supreme</i>, Gossec.</p>
	<i>Juliol</i> - el cop d'estat de Thermidor acaba amb la decapitació de Robespierre. Fi del Terror.	
1795		<p><i>Agost</i> - Fundació del Conservatori Nacional de Paris.</p> <p><i>Octubre</i> - Llei del 3 de Brumaire sobre una reestructuració del fenomen del festival.</p>
	<i>Octubre</i> - La Convenció thermidoriana redacta una nova constitució que fa efectiu el Directori com a nou òrgan de govern.	
1796		El <i>Magasin de musique</i> fa la primera publicació no directament relacionada amb la propaganda política (<i>Les romances anacréontiques</i> , diversos compositors).
1797		<i>Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement</i> - J. B. Leclerc.

Taula 2. En aquesta taula hi apareixen, ordenades de forma cronològica, algunes de les obres essencials per a una comprensió diacrònica de les arts escèniques i la música durant la dècada revolucionària (columna de la dreta), en relació amb les efemèrides històriques més significatives (columna central)⁹⁸.

⁹⁸ Ronald P. Bermingham, "Jean-Jacques Rousseau et la Révolution"...; Enciclopèdia Catalana, *Revolució Francesa* [en línia]. Barcelona: Enciclopedia.cat, abril 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0055146.xml>; James H. Johnson, *Listening in Paris...*; Jean Baptiste Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France...*; Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*

Malgrat tot, Ozouf discuteix l'existència real d'un trencament amb la tradició festiva després del cop de Thermidor; i és que el Directori va seguir legislant sobre la constitució i naturalesa del festival. De fet, no és fins la llei del 25 d'octubre de 1795 (3 de Brumaire, any IV) que identifiquem inequívocament, en la política legislativa revolucionària, una veritable voluntat d'organització d'una sèrie coherent de festivals que respongués a un ordre concret, a una coherència determinada. En general, la nova política festiva pretenia minimitzar el nombre de celebracions, reduir-les a un nombre assimilable per a la població que hi havia de participar. La sèrie de festivals proposada substituïa l'estructura organitzada al voltant de les *fêtes décadaires* (23 en total: una cada deu dies, més quatre festivitats complementàries repartides al llarg de l'any), que havia dissenyat l'òrbita de Robespierre, per només set festivals en tot el cicle anual⁹⁹. En definitiva, el gest emana del mateix somni d'unanimitat que justificava la creació del *Magasin de musique*, i que Leclerc reeditaria en el seu advertiment sobre l'educació en la consciència estètica del ciutadà francès, el 1797. Ben mirat, no és descabellat afirmar que aquella univocitat estètico-ideològica imprescindible per a la presa de sentit històric del període revolucionari es veu diàfanament reflectida en el festival com a manifestació cultural¹⁰⁰. El sistema robespierrí i el dissenyat després de Thermidor es recolzaven igualment, de fet, en la idea bàsica de la unanimitat a tots els nivells de l'experiència humana. Com resumeix Ozouf de forma brillant, també a través del festival i en el si del festival calia alterar la substància humana de manera que l'individu s'identifiqués amb la forma de govern —la famosa subjecció voluntària a la llei, idea clau de la filosofia rousseauiana— i, alhora, fes de l'amor a la llibertat la seva passió última¹⁰¹.

⁹⁹ Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 119.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 215.

¹⁰¹ *Ibid.*, 213. També Guillaume Mazeau: “Les fêtes sont ainsi considérées comme des institutions civiles visant à faire aimer la Révolution à l'aide d'une politique des affects et de la raison sensible, participant de la construction d'une nouvelle faculté de juger”. Guillaume Mazeau, “La Révolution, les fêtes et leurs images. Spectacles publics et représentation politique (Paris, 1789-1799)”. *Images Re-vues*, sèrie 6 [en línia]. OpenEdition Journals, juliol 2018 [abril 2019]. Disponible a <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4390#ftn141>.

2.3 Châteauevieux i Simonneau: dues realitats revolucionàries?

Si bé és cert que fins a 1794-95 no va dissenyar-se una sèrie oficial de festivals amb una naturalesa i entitat determinades, no hem de cercar l'arrel de la rellevància, o ús polític del fenomen, en l'establiment del Directori o en els últims crits de Robespierre. El *Magasin de musique* ens parla, des de començaments de 1794, d'una necessitat de sistematització que havia anat incubant a les ments dels teòrics de la revolució des de bon principi. I és que els discursos de Floréal (1794) de Robespierre¹⁰², en els quals dibuixa el contorn del que acabaria esdevenint el festival per antonomàsia de la revolució—el Festival de l'Être Supreme—, i que entronquen perfectament amb el llançament del *Magasin*, s'han d'inscriure en una tradició de discussió al voltant del festival que data d'abans del Terror. Molt probablement, i seguint altra vegada el brillant assaig de Mona Ozouf, el primer diàleg polític productiu entre models va produir-se durant la primavera de 1792. Abans d'aquesta data, anterior a l'establiment de la República (octubre de 1792), l'experiència de la revolució amb el festival es reduïa, principalment, a dues festes de la Federació (1790 i 1791). Personatges de la talla política de Mirabeau o Talleyrand havien reflexionat ja sobre la necessitat d'estudiar el fenomen per a emmarcar-lo i sistematitzar-lo, sempre en nom de l'ordre; la doctrina festiva que proposaven aquests teòrics i polítics, efectivament, tenia a veure amb la “domesticació” de la revolució, amb l'intent d'evitar a tota costa un motí semblant al de 1789, i per tant ja podria entendre's com a interpretació política del festival. La polarització cada vegada més evident entre *feuillants* i *jacobins*, així com l'escalada de tensió a tota una Europa en guerra amb la França revolucionària, posarien terme a la precaució que Mirabeau havia entès com a reguladora del festival. Entre abril i juny de 1792, el fenomen acabaria de guanyar del tot la importància político-estètica que li suposem a posteriori, a través d'un curiós enfrontament entre dos models: el del Festival de la Llibertat i el del Festival de la Llei.

¹⁰² Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 109.

Dos festivals per a dues faccions ideològiques, la polaritat contrastant de les quals serà convenientment posada en dubte. Dos esdeveniments que, a més, permeten explorar amb certa consistència el paper de la música en el si del festival, altra vegada de la mà de Gossec, que experimenta amb els primers encàrrecs d'aquesta naturalesa —només li podem atribuir, fins al moment, el famós *Te Deum* per la primera Federació i la *Marche Lugubre*—. Ens referim, d'una banda, al Festival de la Llibertat celebrat el 15 d'abril de 1792 a Paris en honor dels soldats del regiment de Châteauevieux, i de l'altra, al Festival de la Llei celebrat el 3 de juny del mateix any, també a Paris, en honor de Simonneau. Cal un aclariment sobre aquests dos noms. El regiment dels suïssos de Châteauevieux va amotinar-se l'agost de 1790, en el que es coneix com l'Affair de Nancy. Posteriorment van ser rescatats de les galeres a les quals havien estat condemnats; és fàcil de considerar un festival en honor seu, doncs, com a rehabilitació o glorificació de la revolta¹⁰³. Simonneau va ser alcalde del poble d'Étampes, assassinat el 1791 en un aixecament popular contra el seu intent de gestionar legalment el racionament; tot al contrari, doncs, que el festival d'abril, és natural considerar aquest segon homenatge com a celebració de la Llei i l'ordre. Per alimentar encara més aquesta oposició, només cal puntualitzar que el primer va ser iniciativa del club jacobí, mentre que el segon va ser promogut oficialment per les autoritats¹⁰⁴. Seguint l'estratègia d'Ozouf, acceptarem aquesta contradicció ideològica entre els dos festivals abans de posar-la en dubte; si ho fem, ens sorprendrà de bon principi la flexibilitat d'un Gossec que, en un interval relativament curt, compon música per a dues ocasions que suposem ideològicament contraposades.

Flexibilitat, o simplement predisposició d'un actor que estava al servei de la revolució com a nou sistema de valors. Almenys durant els primers anys, sens dubte els més convulsos, el paper de Gossec es pot entendre com el de

¹⁰³ Segons paraules del propi Robespierre, un dels organitzadors de l'acte, el festival va ser una "manifestació patriòtica, declaració de desconfiança envers un govern [el de l'Assamblea Legislativa] incapaç de fer complir la constitució [de 1791]". Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 72.

¹⁰⁴ Ibid., 66.

l'encarregat de carregar el projecte polític revolucionari de sentit musical. Aquest compositor consolidat, de qui ja era coneguda la destresa a l'hora de gestionar la composició religiosa per a grans ensembles vocals en dates anteriors a 1789, va compondre més obres per a festivals (segons Constant Pierre, 33; Jean-Louis Jam parla d'un total de 42 partitures¹⁰⁵) que qualsevol altre autor de l'època, i va fer durar un monopoli sobre aquest tipus d'encàrrecs fins el 1794 —l'*Hymne à l'Être Supreme* és l'última obra emblemàtica que hom li atribueix—. Les raons de la predilecció dels teòrics de la revolució per Gossec —recordem que totes aquestes obres van ser encàrrecs— són incertes, però, com apunta Claude Role¹⁰⁶, podrien deure's a la disponibilitat d'un compositor madur, deslligat al final de la seva vida del Concert Spirituel i dels teatres d'òpera (*L'Offrande à la Liberté* representa aquí una gloriosa excepció) gràcies a la plaça de "funcionari de l'educació" que regentava¹⁰⁷, i que l'havia convertit, als albors de la revolució, en l'únic músic de l'*establishment* no directament vinculat amb la noblesa o l'Església¹⁰⁸. No ens ha d'estranyar, doncs, que els organitzadors dels dos festivals pensessin en un mateix compositor, que per altra banda podia molt ben ser completament aliè a l'enfrontament polític que musicava.

De fet, els dos festivals van ser força coincidents a nivell formal. Com seria costum al llarg de tota la dècada revolucionària, es basaven en una processó

¹⁰⁵ Jean-Louis Jam, "Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec"..., 221.

¹⁰⁶ Claude Role, "François-Joseph Gossec: musique de la Révolution" (Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles, Cahiers PHILIDOR 29, 2004), 2.

¹⁰⁷ En efecte, el paper de Gossec durant la Revolució Francesa s'associa sovint a la creació del Conservatori de Paris (1795), i al recorregut pedagògic que hi va conduir, que comença amb l'acceptació, per part de Gossec, de la plaça de director de l'Ecole Royale de Chant et de Déclamation (1784) després de la negativa de Piccini. Bermingham ofereix un gràfic explicatiu en aquest sentit, relacionant aquesta peculiar carrera acadèmica amb les publicacions del *Magasin de musique* al seu article *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution* (1991). Ronald P. Bermingham, "Jean-Jacques Rousseau et la Révolution"..., 214.

¹⁰⁸ Jean-Louis Jam, "Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec"..., 225.

amb diverses parades al llarg de París¹⁰⁹ (la més important de les quals, davant l'Altar de la Nació) fins arribar als Champs de Mars, on conclouïa el festival amb una celebració ritual davant l'acumulació de tots els símbols que s'havien exhibit durant la processó. També servint de precedent, tant el festival de Châteauevieux com el de Simonneau centraven la seva potència simbòlica en la presència d'una gran figura femenina transportada sobre una pintoresca carrossa, decorada, en el cas de Châteauevieux, amb les pintures de David, artista plàstic que la historiografia ha considerat un dels més grans escenògrafs de la revolució —i organitzador del festival en qüestió—. Aquesta gran figura estatuària va voler representar la Llibertat el 15 d'abril, mentre que el tres de juny se suposava que encarnava la Llei. Existeixen dos notícies interessantíssimes del diari *Révolutions de Paris*, citades a l'obra d'Ozouf i que descriuen amb meticulosa atenció el transcórrer d'aquests festivals. Una atenció clarament esbiaixada, però, cap al primer dels dos. Segons les paraules del redactor de la ressenya, el festival en honor de Simonneau havia pecat d'una falta bàsica en relació al de Châteauevieux: s'havia convertit en un espectacle a l'ús, sense deixar espai al poble perquè en formés part —tot i que, ja ho hem dit, la naturalesa formal dels dos festivals era sospitosament semblant—. La presència de símbols fàcilment vinculables a la religió catòlica, en consonància amb una certa preponderància del sentit al·legòric, tampoc va plaure al redactor de *Révolutions de Paris*, que probablement hi va a trobar a faltar el signe realista. El que és segur és que a l'època va produir-se un xoc entre dues opinions contraposades, i que tant des de la premsa local com des de particulars —com el propi Robespierre— va criticar-se durament l'opció estètica de de Quincy, homòleg de David en el festival del tres de juny, per massa dialogant amb allò que hem anomenat, en aquest estudi, l'ordre de coses de l'Antic Règim¹¹⁰.

¹⁰⁹ És interessant el “gust pel fris” que apunta Ozouf en la seva caracterització dels dos mestres de cerimònies dels actes de Châteauevieux i Simonneau: el famós David, en una banda, i Quatremère de Quincy en l'altra. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 77.

¹¹⁰ *Révolutions de Paris*, citat a Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 71-72.

Malgrat tot, el discurs de Mona Ozouf al respecte arriba a la conclusió que, de fet, l'antagonisme entre els dos festivals va ser eminentment superficial. És cert que, en realitat, al·legoria (Simonneau) i realisme (Châteauvieux) no són mútuament excloents i que el mite que s'exaltava i es celebrava en ambdós casos era essencialment el mateix: el de la unanimitat¹¹¹. Acceptem, de moment, la idea segons la qual els dos festivals s'havien ideat i construït sobre els mateixos fonaments, i per tant poden ser considerats, en última instància, dues cares de la mateixa moneda —sempre tenint en compte que aquesta constatació no va en detriment de la potència política de l'enfrontament, que sí que va produir-se i que representa un punt de fuga respecte al qual es construiria, a partir de llavors, la rellevància estètico-política del festival com a fenomen d'autorepresentació—. Però hem de posar en tensió una de les proves que Mona Ozouf, en el capítol dedicat a aquest episodi, ofereix en evidència d'aquesta unitat formal i ideològica. Ens referim, evidentment, a la qüestió de la música. Segons l'autora francesa, als dos festivals va sonar la mateixa música de Gossec¹¹². Cal reformular, entenem, aquesta frase: als dos festivals van sonar obres de Gossec, però van ser almenys quatre músiques diferents¹¹³, i prou especials individualment com per merèixer l'atenció d'una anàlisi que les situï degudament en context.

El festival en honor dels suïssos de Châteauvieux, celebrat el 15 d'abril de 1792, va ser autèntic ritual cívic que la premsa de l'època va etiquetar com un dels primers exemples de festival¹¹⁴. Gossec hi va contribuir amb la composició

¹¹¹ “[...] Whether the festival on which they [David i De Quincy] were working was organized by the moderates or by the sans-culottes, they were incapable of imagining anything other than the deployment of neoclassical symbolism in the service of the myth of unanimity.” Ibid., 79.

¹¹² Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 77.

¹¹³ Seguim aquí les observacions de Claude Role al respecte. Claude Role, “François-Joseph Gossec: musique de la Révolution” (Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles, Cahiers PHILIDOR 29, 2004), 10-11.

¹¹⁴ *Révolutions de Paris*, citat a Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 67. Sobretot per la confusió entre actors i espectadors, categories clarament desdibuixades ja en aquestes ressenyes contemporànies.

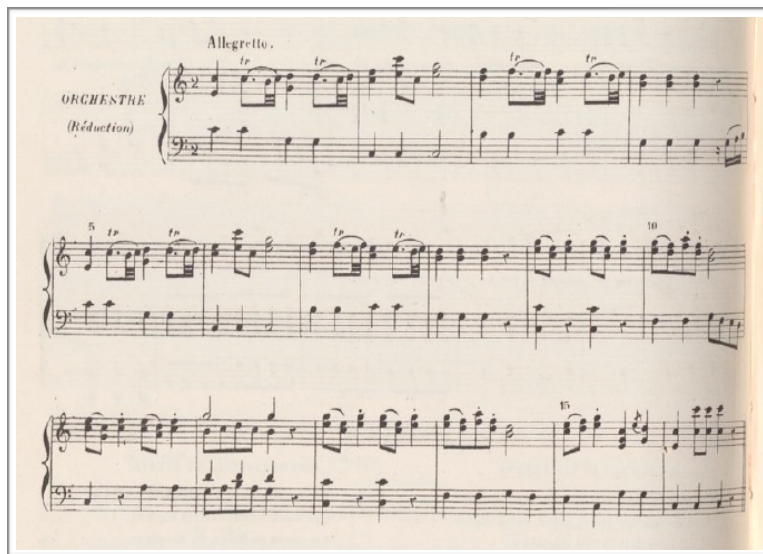
de dues peces de circumstància que no podem considerar de forma aïllada; des de la nostra perspectiva, cal veure-les com dos dels elements que formaven part de l'entramat simbòlic que constituïa el nucli de la festivitat. El fonocentrisme de la revolució ha estat apuntat per estudiosos com Laura Mason o Peter Mondelli¹¹⁵; és indubtable que festivals com el que estudiem van disposar en el so bona part de la seva potència simbòlica i ideològica, més enllà del text i fins i tot de la paraula o el concepte, a priori fonamental en la justificació estètico-ideològica del fenomen (recordem que el de Châteauevieux va ser, abans que res, un “festival de la Llibertat”). Hem de convenir aquí que la música —i podríem afegir ja, recordant les conseqüències teòriques que tindria l'experiència del festival: la música vocal— tenia en aquest context almenys un rol paral·lel al dels estàndards coronats amb els busts dels ídols de la revolució, com Voltaire, Sydney o Franklin¹¹⁶: assegurava l'assentiment col·lectiu davant el dogma revolucionari, proveïa el participant amb referents als quals aferrar-se a l'hora de construir la seva ciutadania, la seva nova identitat social. El símbol sonor, a més, era tractat de forma estrictament propera al símbol visual. Les naturaleses contrastants de les dues obres que conservem, de la ploma de Gossec, per al festival de Châteauevieux, ens parlen en primer lloc de dos usos diferenciats de la música: una *Ronde Nationale* relativament curta, cantable i “transportable” (igual que els busts ja anomenats) que sonava a cada parada de la processó pels carrers de París; i un *Choeur à la Liberté* més extens i solemne que, al costat de l'estàtua de la Llibertat, va sonar en la característica ofrena final als Champs de Mars¹¹⁷.

¹¹⁵ Laura Mason, *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799* (Ithaca: Cornell University Press, 1996); Peter Mondelli, “The Phonocentric Politics of the French Revolution”, *Acta Musicologica*, vol. 88, num. 2 (2016): 143-164.

¹¹⁶ Des d'aquí, seguint a Mondelli, discutim la centralitat que atribueix Bermingham al símbol visual: “[...] in fête, music became arbitrarily associated with image. [...] It is visual imagery whose truth is transparent, whose meaning can be seized at a single glance”. Ronald P. Bermingham, “Jean-Jacques Rousseau et la Révolution”..., 211-212.

¹¹⁷ Claude Role, “François-Joseph Gossec: musique de la Révolution”..., 10.

Gossec té en ment aquests dos usos a l'hora de complir amb el seu encàrrec. La *Ronde* (o *rondo*, tot i que, estructuralment, no té temps d'esdevenir un rondó) *Nationale* que compon és, en benefici de la seva espontaneïtat — recordem que havia d'ésser transportable i, per tant, de muntatge àgil—, el paradigma de la simplicitat: escassos 35 compassos —exceptuant la introducció orquestral¹¹⁸— a la blanca, dividits en una clàssica estructura A - B - A. Amb prou feines hi observem un sisè grau de color a la secció A (compàs onze), i una dominant secundària a la secció B (compàs 39); la resta d'acords són inversions de la tònica i de la dominant, i predominen les cadències autèntiques. La simplicitat harmònica impedeix l'aparició de sorpreses en la conducció de les quatre veus, però és que, de fet, la peça tampoc ofereix cap tipus de complexitat melòdica: la línia principal la construeixen dos tricords, ascendent i descendent, absolutament encotillats per l'estructura harmònica. La peça és, en conjunt, una afirmació rotunda del do major, apuntalada per l'interval de tercera i per una insistència especial en l'uníson i en l'octava.



¹¹⁸ Ens basem sempre en la transcripció per a cant i piano que apareix a la recopil·lació de Constant Pierre (1904). Tot i que no fem esment a les parts orquestrals, difícils de localitzar i en molts casos perdudes, cal que fem un apunt en relació a l'ús del terme "orquestra". Segons Malcom Boyd, els conjunts instrumentals característics del fenomen del festival van ser els ensembles de vent; cada vegada que usem aquí el terme "orquestra", doncs, ens estarem referint a aquest format. Un bon exemple de la naturalesa hipotètica d'aquests ensembles el trobem en la famosa *Marche lugubre*. Peça instrumental composta per Gossec el 1792 i executada per primera vegada en honor dels morts en l'*affaire de Nancy* (1790), va transcendir la realitat revolucionària i hom la reconeix com una de les obres cabdals del compositor francès. Constant Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution...*; Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution...*, 8.

Figura 8. Compassos 1 - 16 de la *Ronde Nationale* (1792), de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix a la recopilació de Constant Pierre (1904)¹¹⁹. La simplicitat melòdica, harmònica i estructural és especialment patent en els dos tricords (do - re - mi - fa - mi - re) que constitueixen la frase a, que viatja de tònica a dominant a través del característic espai de quatre compassos.

Figura 9. Compassos 32-35 de la *Ronde Nationale* (1792), de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix a la recopilació de Constant Pierre (1904). Les quatre veus octavades construeixen la frase b a través de dos tetracords descendent i ascendent; en la secció final, l'uníson a l'octava reapareix amb la paraula *Liberté*.

Aquesta picada d'ullet a la premissa de la simplicitat s'ha d'entendre des de la dimensió simbòlica de l'artefacte artístic que basava. I és que aquest petit divertiment musical de Gossec pren tot el sentit quan ens fixem amb les paraules que omplia de contingut, en aquest cas com en tants d'altres, obra del poeta per antonomàsia de la revolució, M. J. Chénier:

L'innocence est de retour;
Elle triomphe à son tour.
Liberté dans ce beau jour,

¹¹⁹ Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Revolution française. Oeuvres de Gossec, Chérubini, Lesueur, Méhul, Catel...* [...] (Paris: Imprimerie Nationale, 1899). Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-Z LE SENNE-14400.

Viens remplir notre âme!

Répands sur nous tes bienfaits!

Que ta voix nous enflamme

Conserve au peuple français

La gloire et la paix à jamais!

Vous frémissiez, ennemis de la France,

Fils ingrats, despotes jaloux,

Si vous bravez sa puissance,

Vous tomberez tous sous ses coups.

La Liberté nous servira de guide;

Son glaive et son égide

Marcheront devant nous

Contre vous¹²⁰.

L'últim vers introdueix, tímidament, l'omnipresent confrontació amb els "ennemis de la France", que ja a 1792 començava a caracteritzar la retòrica revolucionària. Però la bel·ligerància és aliena a aquest text —sobretot si el comparem amb el que, uns mesos més tard, Gossec usaria per a la composició de *L'Offrande à la Liberté*, del mateix Chénier—. L'exaltació de la Llibertat que proposa és veritablement innocent; l'uníson orquestral i vocal a l'inici de la secció B emfatitza lleugerament els versos "Vous frémissiez, ennemis de la France, / Fils ingrats, despotes jaloux", potser més durs; però la innocència, present ja en la primera estrofa de la mà d'un optimisme idealista, triomfa en el sentit general d'aquesta *Ronde*: Gossec compon una música que respon a la perfecció, en tots els seus paràmetres, a aquesta simplicitat original, que per altra banda constitueix un dels puntals estètico-ideològics del pla intel·lectual de la revolució. La música treballa en consonància perfecta amb un text que està destinada a servir —recordem les tesis de Leclerc de 1797—, però alhora es

¹²⁰ Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Revolution française. Oeuvres de Gossec, Chérubini, Lesueur, Méhul, Catel...* [...] (Paris: Imprimerie Nationale, 1899). Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-Z LE SENNE-14400, 348-349.

torna indispensable per a explicar, dibuixar o delimitar les fronteres conceptuals de la “innocència” revolucionària. Una innocència que treballa colze a colze, en aquest entramat ideològic, amb la tan recurrent Llibertat.

És precisament la Llibertat, altre cop, la protagonista de la segona entrega de Gossec per a l'efemèride en honor dels soldats de Châteauevieux. En aquest cas es tracta d'un *Choeur à la Liberté* sobre un text de Gossec, que va interpretar-se solemnement a l'estació final de la processó, els Champs de Mars. El compositor preveu un *Allegro moderato* en do major, aquest cop amb més material musical, distribuït a partir d'una estructura que recorda vagament la forma sonata —exposició, desenvolupament, reexposició— amb una coda de dimensions considerables. Tot i que l'harmonia funcional continua brillant per la seva senzillesa, des de la introducció instrumental —que funciona aquí com a tal, i no pas com a anunci previ del motiu coral— notem, al costat de l'afirmació potent de la tonalitat central, una predisposició major a l'excurs cap a la subdominant, per exemple. Això és marca d'un discurs harmònicament més complex, que ens portarà a la dominant als versos centrals per a retornar-nos a la tònica amb una coda extensa i afirmativa. Gossec construeix un himne de cloenda, amb una coherència interna que recorda un quart moviment simfònic. La complexitat d'aquest *Choeur* és, doncs, considerablement major que la de la *Ronde* que hem analitzat anteriorment, tot i que no és en l'harmonia, entenem, on l'hem de buscar; la mètrica, per exemple, un 6/8 estricte i mesurat a la corxera, ens parla molt més de les peculiaritat estilístiques d'aquest gènere de composicions. Al cap i a la fi, el compàs de 6/8 no deixa de ser binari, tot i la subdivisió ternària; però, igual que passava amb *L'Offrande*, la subdivisió ternària introdueix una temàtica pastoral que entronca perfectament, entenem, amb uns versos absolutament saturats de *Liberté* revolucionària:

Premier bien des mortels,
ò Liberté chérie!
Liberté, que notre Patrie,

Reconnaisse à jamais tes lois! [...] ¹²¹

No seria del tot descabellat parlar d'una hibridació productiva entre el clima pastoral i el clima marcial; una hibridació que aplica, en aquest cas, tant a perfils melòdics com a temperaments. La qüestió temperamental entronca perfectament amb la preocupació imitativa d'un Gossec que ja s'havia emparat en l'economia de mitjans per a fer brillar la innocència a la *Ronde Nationale*. Aquí, el torn és per una Llibertat que se sent còmoda entre la pastoral i la marxa; entre la senzillesa de costums idealitzada i la potència del comandament i el lideratge. Per cantar a la Llibertat, Gossec utilitza una estratègia que esdevindria posteriorment proscriu en el marc teòric de la música revolucionària, i que apareixeria també a *L'Offrande*: assaja amb la independència textual de les veus, de manera que el text es desdibuixa momentàniament i es perd, així, la noció d'unanimitat. La inadequació del gest, però, sembla ser advertida pel propi compositor, que tendeix a resoldre'l sempre als compassos finals de frase o secció.

The image shows a page of a musical score for a choir. At the top, it is labeled 'GOSSEC.' on the left and '353' on the right. The score consists of five staves. The first four staves are vocal parts with lyrics in French. The lyrics are: 'Des cieux des cieux, Viens embellir ta te te, Viens embellir ta te te, Viens embellir ta'. The fifth staff is a piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time. The score is numbered '50' at the top right of the first staff.

Figura 10. Compassos 45-50 del *Choeur à la Liberté* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). En aquest punt, el compositor usa la imitació a dos nivells: als compassos 45-47 ho fa de forma concreta, a través

¹²¹ Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Revolution française...*, 350-352.

d'un madrigalisme —si el vers diu “Descends des cieux”, la melodia decau en forma d’arpegi descendent—; als compassos 47-49, en canvi, la imitació passa a ser referència a un ideal estètic, a través de la incorporació d’un motiu melòdic associat a l’ambient pastoral.



Figura 11. Compassos 25-28 del *Choeur à la Liberté* (1792) de Gossec, en l’arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). La Llibertat apareix en escena desafiant, en primera instància, la coincidència estricta entre veus exclamatives, tot i que el *crescendo* implícit que desemboca en la blanca amb punt soluciona ràpidament el problema. L’entrada de les sopranos es podria entendre també com a estratègia imitativa, en aquest cas de la crida marcial (en la reexposició apareix de nou aquest motiu, aquest cop amb unes paraules que donen més joc a aquesta interpretació: “Commencez vos cantiques...”)

Cal destacar, al costat de totes aquestes característiques, el treball per seccions. Gossec treballa per parelles de versos, que compten cadascuna amb un desenvolupament motívic més o menys independent, tot i que inscrit en l’estructura formal que hem comentat més amunt. La sensació és, efectivament, de falta de solució de continuïtat entre seccions, la qual cosa accentua la potència afirmativa de cada emparellat. La música, com en la *Ronde Nationale*, dialoga en el si del *Choeur à la Liberté* amb un text farcit de conceptes que tenen gairebé valor d’eslògan en el context del festival: la paraula Llibertat apareix nombroses vegades, però almenys en una ocasió, al compàs 33-34, ho fa de forma absolutament independent, precedida de dues pauses dramàtiques que la situen, en tota la seva importància, al nucli simbòlic de la peça. Abunden

també les frases curtes, característiques del gènere hímic —només cal pensar en el famós *God save the Queen*—, i que, en la seva efusió, contribueixen a impregnar els compassos d'aquest *Choeur* d'una potència dramàtica i climàtica evident, especialment concentrada en la coda final. Gossec es situa, amb la composició d'aquest cant a la Llibertat, al centre de la propaganda ideològica revolucionària; una música d'aquestes característiques, no només audible per a grans concentracions de gent a l'aire lliure, sinó també carregada de significat simbòlic, entroncava perfectament amb l'idealisme revolucionari que supurava el festival de Châteauevieux. Un festival que, dirigit i preparat per l'òrbita jacobina de Robespierre, comptava, segurament per primera vegada, amb una fórmula musical adient per a la celebració laica de la Llibertat. Amb el festival en honor de Simonneau, celebrat uns dos mesos més tard, Gossec demostraria que la música també podia omplir de sentit estètic la celebració laica de la Llei —un altre dels puntals de la teoria política revolucionària—, fins i tot si, com apunta Mona Ozouf, la Llei fou percebuda aquell juny de 1792 com una Llibertat emmascarada.

The image shows a page of musical notation for the 'Choeur à la Liberté' by Gossec. It features five staves. The top four staves are vocal parts, each with the lyrics '- naisse à jamais tes lois!' and 'Liber. té,'. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a forte dynamic marking 'ff'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 12. Compassos 31-34 del *Choeur à la Liberté* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). La llibertat compta amb el seu espai independent, després d'un arpegi ascendent, en *fortissimo*, per part de l'orquestra.

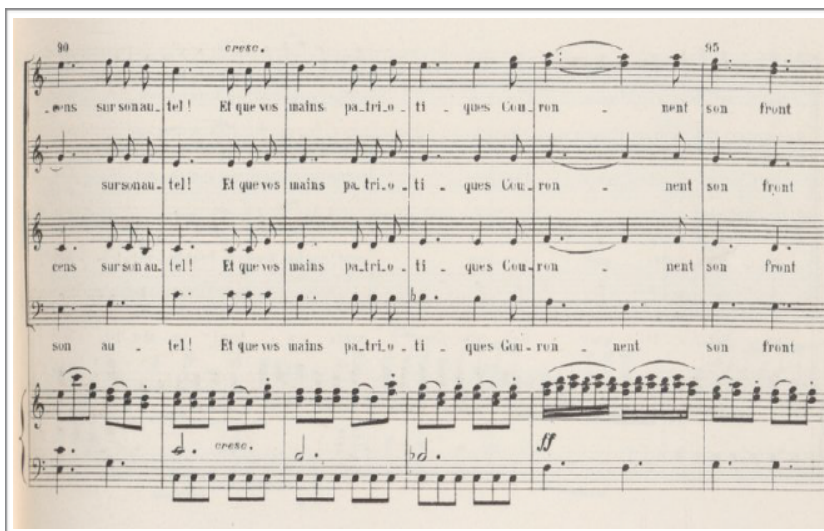


Figura 13. Compassos 90-95 del *Choeur à la Liberté* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). És en la coda, des de la nostra perspectiva, on s'aprecia amb més claredat la intenció dramàtica i climàtica de la peça. El clímax que obra la cadència final, estesa al llarg de 30 compassos, es dona al compàs 94 amb les semicorxeres a l'orquestra i la interrupció del text al cor, que queda suspès a la subdominant durant un compàs després d'un altre exemple diàfan de *crescendo* i *accelerando* implícit.

A priori, i tot i que avui en dia sabem que algunes comparses van participar per igual en els dos esdeveniments¹²², és natural pensar que un festival en honor de la Llei havia de comptar amb referents i símbols diferents dels necessaris per a festejar la Llibertat. L'article al *Révolutions de Paris* parla, per exemple — sempre des d'una postura crítica; recordem que el festival en honor de Simonneau va ser, en principi, la resposta oficial al festival d'abril organitzat des del club jacobí—, de l'exhibició d'un estàndard en forma d'arpó amb un ferotge tauró a la punta, ensenyant les dents. Al cos de l'animal s'hi podien llegir les paraules “respecte per la llei”; segons l'autor de la ressenya —que s'ocupa convenientment de reorientar-ne la interpretació—, se suposava que l'arpó representava la llei i el tauró el poble¹²³. La severitat d'un símbol tal posava sobre la taula un estat de coses que havia eliminat bona part de la lluminositat característica del festival de Châteaueux. I la música respondria

¹²² Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 76.

¹²³ *Révolutions de Paris*, citat a *Ibid.*, 70.

conscientment a aquest nou estat de coses, tot i que la forma fos la mateixa o sospitosament propera a la del 15 d'abril. En el si del festival en honor de Simonneau, difunt alcalde d'Etampes, van sonar fins a tres músiques diferents, totes obra del propi Gossec, organitzades al voltant de la processó de forma semblant a l'anterior festival: la famosa *Marche funebre* i un *Hymne funèbre en l'honneur de Simonneau*, la música del qual s'ha perdut, van ser interpretats enmig de la cerimònia, i la va cloure un *choeur patriotique*, subtítulat *Le Triomphe de la Loi*, del qual sí que conservem la música. Aquesta obra juga un paper paral·lel al del *Choeur à la Liberté* en el marc del festival de Châteauevieux, de manera que es fa molt interessant, pensem, posar-les en relació dialèctica.

Per a la conclusió del festival del tres de juny Gossec pensa altre cop, com era previsible, en una petita i compacte obra coral sobre un text de Roucher. Opta per escriure-la a tres veus en un registre molt proper —generant, així, una sensació d'uníson més convincent i controlable que en el format de quartet vocal¹²⁴—, i estructurada a partir d'un rígid A - B - A que recapitula sobre els versos:

Salut et respect à la loi!

Honneur au citoyen qui li reste fidèle!

Triomphe [au magistrat/à tout français] qui sait mourir pour elle!

Salut et respect à la loi!¹²⁵

El punt de partida és, doncs, prou diferent que el de la celebració optimista de la Llibertat que presidia les dues composicions de Chénier per al festival en honor dels soldats amotinats de Châteauevieux. El gest poètic és igualment exclamatiu, la invocació és semblant, però el to és aquí més aviat conservador;

¹²⁴ La disposició vocal en tres veus masculines prové, cal remarcar-ho, de la tradició del motet religiós *a capella*, que el propi Gossec havia tornat a posar de moda al Concert Spirituel amb obres com *Oh salutaris hostia* (1787), o el propi *Te Deum* pel primer Festival de la Federació (1790). Jean-Louis Jam, "Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec"..., 225.

¹²⁵ Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Revolution française...*, 357-359.

la llei no existeix només per a ser celebrada o invocada, sinó per a ser complerta. Fidel al comandament del text, la música de Gossec es posa al servei de les noves condicions temperamentals que imposa el compliment de la Llei; igual que, paràmetre a paràmetre, el *Choeur à la Liberté* previst pel 15 d'abril responia a les exigències simbòliques de la Llibertat. Gossec escriu ara en compàs binari, i converteix l'acompanyament instrumental en un rellotge destinat a mantenir la pulsació a la corxera al llarg de tota la peça. Aquesta textura produeix, en contrast amb les llarguíssimes frases del cor —construïdes bàsicament a partir de notes blanques i rodones— una tensió especial que fa prevaldre l'atmosfera marcial, pautada, representativa d'un ordre irrompible. Tot contribueix, en l'obra, a caracteritzar el respecte a la doctrina revolucionària, de la mateixa manera que al *Choeur à la Liberté* s'emfatitzava la hibridació entre les idees marcial i pastoral al servei d'un cert optimisme idealista; el contrast dinàmic ha desaparegut gairebé completament, de manera que l'estatisme es converteix en el millor garant de l'observació col·lectiva de la Llei.

The image shows two pages of a musical score. The left page is numbered 359 and contains measures 27-33. It features three staves: two for vocal parts (soprano and alto) and one for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics 'et res - pect à la' and 'loi !'. The piano accompaniment is in 2/4 time and consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The right page shows measures 34-36, with the vocal parts continuing with 'loi !' and the piano accompaniment maintaining the same pattern.

Figura 14. Compassos 27-33 de *Le Triomphe de la Loi* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). Els dos primers compassos d'aquesta frase, que clou la secció A, apareixeran tot seguit; ens fixem aquí, però, en el contrast textural que s'estableix entre l'orquestra, que omple els compassos gairebé a la manera rossiniana, i el cor, que dilata la resolució del sus4 cadencial al llarg de tot un compàs després de mantenir en *fiato* la síl·laba “-pect” durant vuit temps.



Figura 15. Compassos 23-26 de *Le Triomphe de la Loi* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). Gossec treballa amb cura el contrast entre orquestra i cor, que efectivament es mouen en dues lògiques texturals oposades. El major distanciament entre secció instrumental i secció vocal li permet, excepcionalment, dotar l'orquestra d'una llibertat motívica que fins i tot trasbalsa, en cert punt, l'estabilitat del coixí vocal a través de la introducció de la síncopa com a figura rítmica estranya, sobre un motiu cromàtic independent al baix.



Figura 16. Compassos 23-26 de *Le Triomphe de la Loi* (1792) de Gossec, en l'arranjament per a cant i piano tal i com apareix en la recopilació de Constant Pierre (1904). La imitació com a

estratègia compositiva torna a aparèixer al servei del vestit ideològic que sustenta i justifica l'encàrrec al qual respon Gossec, igual que ho feia en el cas de les dues peces analitzades anteriorment. Aquí va a càrrec del recurs harmònic, amb l'aparició d'una sexta augmentada sobre la paraula "effroi". Tot i que el de sexta augmentada és un acord absolutament normal en el context tonal del classicisme finisecular, creiem que no és descabellat considerar-lo aquí com a harmonia descriptiva o colorista, i més quan va acompanyat d'una indicació, *fortissimo*, estranya al rang dinàmic general de la peça.

Dos festivals dedicats a la celebració de dos conceptes diferents mereixien dues músiques diferents. La participació de Gossec en la configuració d'aquests dos festivals de primavera, Châteauevieux i Simonneau, dues cares de la mateixa moneda, no va ser ni de bon tros addicional o inconscient; les dues efemèrides requerien, com hem vist, músiques que apuntessin en direccions diferents. Aquesta constatació, cal puntualitzar-ho, no pretén portar la contrària a la conclusió d'Ozouf al respecte, segons la qual els dos festivals, tot i ésser percebuts i concebuts de forma diversa, acusaven un mateix biaix teòric i una mateixa inclinació política. Proposem aquí, però, en base a l'anàlisi de les músiques que els van omplir de sentit, de pensar-los com a manifestacions paral·leles sense menystenir la força simbòlica diferenciada dels dos conceptes que els van presidir.

En efecte, i seguint al mateix Rousseau que, a la perifèria del seu projecte filosòfic —el que reciclaria la revolució— ja havia teoritzat, recordem-ho, el fenomen del festival, podem afirmar que tant la Llibertat com la Llei són dos conceptes fonamentals en la fundació de la política, i per tant, de l'estètica revolucionària. Els dos apareixen discutits llargament al famós *Du contrat social* (1762) i, en general, en tota la seva obra política, i apareixen vinculats al que segurament va ser la contradicció més enigmàtica a la qual va haver de fer front la recuperació revolucionària de la filosofia rousseauiana: la conciliació de la idea de la bondat natural en l'home —d'on parteix la cerca i l'exaltació de la Llibertat de consciència ideal— amb la necessària submissió política del subjecte a la voluntat general —d'on emana l'imperatiu de l'observació

conscient i voluntària de la Llei—¹²⁶. Aquestes dues majúscules són, en el context intel·lectual de la revolució, dues cares de la mateixa moneda; és possible que, a peu de carrer, i com expressa Ozouf, les dues acabessin confluint en una mateixa Llibertat més òbviament vinculable al projecte revolucionari, i per tant més fàcilment comunicable; però el cert és que la complexitat del moment polític, que es va moure sempre entre revolta i ordre, entre motí i acatament, entre violència i pau social, va haver de tenir-les en compte per separat en la seva excitant i corrosiva contradicció. Seria interessant entendre el festival, estratègia estètica d'autorepresentació, com a símptoma o prova tangible d'aquesta crisi dialèctica, de tanta ressonància política, esdevinguda durant la primavera de 1792; les músiques que van inflar-la de significats en són un bon testimoni.

¹²⁶ Deixem que ens ho aclareixi Ernst Cassirer, comentarista de Rousseau: “Libertad no es para él [Rousseau] sinónimo de arbitrio, sino justamente la superación y el abandono de todo lo arbitrario. Significa la vinculación a una ley estricta e inquebrantable que el individuo erige por encima de sí mismo. No es el alejamiento de esta ley o el desprendimiento de la misma, sino la autónoma *adhesión* a ella, lo que constituye el auténtico carácter de la libertad. [...] Con ello abandonan el libertinaje del estado de naturaleza, la *independencia natural*, pero la cambian por la verdadera libertad, que consiste en la vinculación de todos a la ley”. Ernst Cassirer, “El problema Jean-Jacques Rousseau”, a Roberto R. Aramayo, ed., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces* (Madrid: Fondo de cultura económica, 2007), 72-73.

3. Restaurant la quarta paret: la recepció vuitcentista del projecte estètic de la revolució

L'aventura dramàtico-musical revolucionària va cloure's, de forma lògica, amb la clausura del projecte polític revolucionari. Potser no és tan interessant decretar-ne una data exacta de defunció com observar que va tenir el seu punt àlgid en la primera meitat de la dècada de 1790, i que es va anar fonent, amb la pròpia ebullició sociopolítica, durant la segona. Això és perfectament lògic; com apuntàvem en la introducció, les manifestacions culturals en les quals hem centrat aquest estudi van ser singulars en la mesura que van anar de la mà d'importants girs polítics. El gir polític definitiu seria el cop d'estat de Brumaire (1799), que certificaria el fracàs del Directori com a òrgan de govern i l'accés al poder d'un general, Napoleó I, que es declararia posteriorment Emperador de França. Alguns estudiosos adrecen la qüestió de la desintegració del projecte estètic revolucionari amb un to si més no condescendent; James H. Johnson afirma, amb Emmet Kennedy, que “malgrat les millors intencions revolucionàries, es va donar una profunda continuïtat entre la cultura francesa pre-revolucionària i la post-revolucionària”¹²⁷. La dada històrica els dona la raó des de les més diverses perspectives: les elits i les seves expectatives dramàtiques van anar reapoderant-se paulatinament del teatre d'òpera, les publicacions musicals van començar a desenvolupar-se al marge d'una oficialitat com a mínim restrictiva, si no repressiva —recordem la reorientació del *Magasin de musique* a partir de 1796—, i fins i tot l'estructura elitista de l'educació musical de l'Antic Règim va contaminar el projecte del Conservatori de París, un dels pilars de la política cultural revolucionària¹²⁸.

L'anàlisi de l'accidentada trajectòria del festival revolucionari també dona compte d'aquest tancament que, a priori, sembla definitiu. És rellevant, per

¹²⁷ James H. Johnson, “Le Tambour et la harpe: Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution”, *Music & Letters*, vol. 73, num. 1 (febrer 1992): 116.

¹²⁸ Jean-Rémy Julien i Jean Mongrédien, eds., *Le Tambour et la harpe: Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)* (Paris: Du May, 1991).

exemple, que el dia de Pàsqua de l'any 1802, per a celebrar el Concordat amb el Papa Pius VII que restaurava la religió catòlica com a religió oficial de l'Imperi naixent, s'encarregués a Paisiello —ídol de Napoleó— la composició d'un *Te Deum* que havia de substituir, sens dubte, l'obra de Gossec, que s'havia anat interpretant de forma ininterrompuda durant tota la dècada revolucionària. L'himne de Paisiello reincorporava la tradició celebrativa catòlica amb solvència, deixant enrere la fórmula de les tres veus masculines i, segons l'oïda revolucionària, pervertint la direcció última de la pregària —dels caps visibles de la realitat institucional, present i tangible, a l'esfera abstracta de la divinitat—. Julien Tiersot, compositor i crític musical francès del *fin du siècle*, només en salva el verset *Domine salvum* (composició de Méhul també per a l'ocasió). Tiersot considera la celebració d'aquesta missa un punt culminant per a la conducció i culminació històrica del festival: “[...] Douze ans auparavant à la Fédération, on avait aussi chanté la messe; mais la prière finale était tout autre: elle appelait la bénédiction de Dieu sur la Nation, la Loi, le Roi. Douze ans! Que les temps sont changés!”¹²⁹.

Els temps, efectivament, havien canviat. El projecte estètic revolucionari culmina amb l'arribada de Napoleó al poder, i és lícit pensar que, tot i la rellevància que continuaria tenint, també conclouria la funció central del Conservatori, institució fortament imbuïda d'un fort sentit de present. Com apunta Katharine Ellis, el primer s. XIX —que va retornar de forma brusca a l'autocràcia, en les més diverses formes— va haver reconsiderar i reformular, a la llum d'un liberalisme en auge, el discurs de les arts al servei de l'oficialitat (Delacroix va ser l'encarregat, per exemple, de materialitzar la continuïtat estètica de la qual es fa ressò Johnson en l'àmbit de la pintura històrica)¹³⁰. La nova mirada al passat pròpia de la Restauració borbònica i la Monarquia de Juliol (1830) es va valdre, en el cas de les arts plàstiques, del palau del Louvre,

¹²⁹ Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française* (Paris: Hachette, 1908). Font: Bibliothèque nationale de France, département Musique, WECK H-113, 254.

¹³⁰ David Charlton, “Learning the Past”, a Peter Bloom, ed., *Berlioz. Past, Present, Future* (Rochester: University of Rochester Press, 2003), 34-35.

convertit en un autèntic museu que havia obert les portes als ciutadans del Paris revolucionari el 1793. La música, que continuava formant part substancial de l'aparell estètic-ideològic del govern, no ho va tenir tan fàcil. El Conservatori, institució pública, com el Louvre, fundada durant el període revolucionari, no proporcionava de forma directa l'objecte històric sobre el qual llançar una nova mirada. L'univers musical viscut a cavall dels s. XVIII i XIX a través del filtre del Conservatori de Paris era estrictament contemporani, desvinculat de qualsevol idea de dimensió històrica¹³¹. Sota aquestes circumstàncies, era difícil que quallés qualsevol idea de tradició musical revolucionària en el si de la Restauració.

Malgrat tot, no és del tot ajustat culpar el s. XIX francès d'un oblit absolut de les contribucions musicals de la revolució. Les notícies històriques ens parlen del record de, com a mínim, dos festivals que van seguir a la memòria col·lectiva després del crepuscle revolucionari: la panteonització de Voltaire, d'una banda, i la celebració robespierriana de l'*Être supreme* de l'altra. I és que, molt probablement, allò que va sobreviure al descrèdit va ser el que de més espectacular va tenir la revolució: el fenomen del festival, les dues manifestacions més paradigmàtiques del qual —el ritual fúnebre i la celebració de grans figures nacionals— van seguir en boga durant tot el s. XIX. Segons David Charlton, van ser els compositors més directament relacionats amb aquest gènere —que va reincorporar, és evident, la justificació i el rerefons eclesiàstic— els encarregats de refundar la mirada al passat musical que exigia el nou estat de coses, la qual cosa permetia incorporar un cert sentit de continuïtat en la història de la música francesa¹³². Entre ells s'hi compten compositors com Lesueur o Cherubini, ja en actiu durant el període revolucionari, però també Reicha i el seu deixeble predilecte, Hector Berlioz.

¹³¹ Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et gazette musicale de Paris, 1834-80* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 4-5.

¹³² David Charlton, "Learning the Past", a Peter Bloom, ed., *Berlioz. Past, Present, Future* (Rochester: University of Rochester Press, 2003), 53.

Tant Reicha com Berlioz ens han deixat exemples de música instrumental que acusen, indiscutiblement, la influència de Gossec. Tant la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes* [...] de Reicha (1815) —comissionada per les autoritats franceses amb motiu del re-enterrament de Lluís XVI i Maria Antonieta— com la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) de Berlioz, les dues per a banda de vents, constitueixen dos brillants exemples d'emulació, de reconsideració i reformulació de la singular *Marche lugubre* de Gossec —molt probablement l'única peça exclusivament instrumental que havia quedat en la memòria, de resultes, d'una banda, del seu èxit durant la revolució, i del seu lligam amb el ritual fúnebre de l'altra—. Allò que roman i que es reforça en l'imaginari dels compositors al voltant del Conservatori de París durant les primeres dècades del s. XIX és, sens dubte, la *magnificència* del festival revolucionari. Des d'aquí, Reicha i Berlioz exploren la composició per a grans ensembles instrumentals, revisant a la llum de l'herència revolucionària la sonoritat de la banda militar, i es preocupen per allò que Humboldt ja havia advertit en un dels seus viatges a París durant la dècada revolucionària¹³³: els problemes acústics que planteja l'execució d'una obra de grans dimensions, que ha de produir sempre l' "efecte desitjat"¹³⁴. Tot i la importància que adquireix el paràmetre del timbre en les apreciacions de Reicha —per exemple, en els seus apunts sobre la *Marche funèbre*¹³⁵—, seria ingenu considerar que l'interès d'aquesta nova generació de compositors pel *grand ensemble* es queda en l'exploració de l'efecte tímbric. La commemoració nacional o el record de les grans figures sempre són a darrera de l'espectacularitat i el *merveilleux*, la qual cosa significa que es compon *sobre i per a* una idea, segons una lògica estètica profundament idealista, característica, en fi, de la mentalitat revolucionària. En el seu pròleg, gairebé

¹³³ "Sur cet aspect anecdotique de la musique (la perception de l'oeuvre durant la fête), on verra par exemple le *Journal parisien* (1797-1799) de Wilhelm von Humboldt, évoquant le "problème posé dans les fêtes nationales où discours et musiques ne peuvent être entendus par tous". Claude Role, "François-Joseph Gossec: musique de la Révolution"..., 2.

¹³⁴ David Charlton, "Learning the Past"..., 44-45.

¹³⁵ Aquesta obra apareix citada en el seu famós *Traité de haute composition musicale*, cap. VII (1825).

nostàlgic, a l'obra *Les Fêtes et les chants de la Révolution* (1908), Julien Tiersot celebra aquesta singular concepció de l'obra d'art, elaborant i reivindicant el “rapport avec l'idée”, que és característic de la música revolucionària, però no privatiu:

“Je rappelais tout à l'heure l'existence de la musique composée par Mozart pour les cérémonies de la francmaçonnerie, dont quelques pages sont des dernières qu'il ait écrites, contemporaines du *Requiem*. Le *Requiem* a, dès le premier jour, joui d'une illustration universelle. Mais qui connaît une note de la musique de Mozart pour les francs-maçons?”¹³⁶

També Mozart, sembla suggerir-nos Tiersot, va comprendre la importància cabdal de la música a l'hora de glorificar una idea, de servir una idea, i les produccions on ho va fer palès, igual que la música de la revolució, van acabar a la paperera de la història. La denúncia de Tiersot apunta, si es vol de forma clarament esbiaixada, a la inconsistència de la celebració nacional del seu present (principis de s. XX) en relació amb l'auge del festival durant la dècada revolucionària. Però la reivindicació de la música revolucionària com a producte estètic en comunió productiva amb l'ideal no és del tot ingènua, i ens ha de cridar l'atenció, més enllà de l'evident deriva nacionalista, les consideracions sobre la intricada qüestió de la influència de la música revolucionària en el s. XIX musical. Segons Tiersot, són tres els compositors que l'acusen de forma més evident: Berlioz, Beethoven i Wagner. Berlioz ja ha aparegut com a legítim restaurador, en l'estela de Lesueur i Reicha, de l'ímpetu revolucionari —el propi Berlioz es recorda a si mateix, a les seves *Mémoires*, a l'alba de les *Trois glorieuses*, els tres dies de revolució de 1830, lluitant a peu de carrer per la llibertat i entonant i dirigint la *Marseillaise* des del bell mig de la multitud¹³⁷—. La figura de Wagner apareix reivindicada a través de la referència obligada a *Die*

¹³⁶ Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française...*, XXIII.

¹³⁷ “Berlioz qui, aux journées de juillet, courait les rues de Paris en se mêlant au peuple et lui faisant chanter la *Marsellaise*, a beau être l'homme du romantisme, le fils spirituel de Shakespeare et de Beethoven, il procède en même temps en ligne directe de la Révolution, lui, le plus digne élève et continuateur de Lesueur [...]”. Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française...*, 254; Enrique García Revilla, *La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos*, (Burgos: Universidad de Burgos, 2012), 74.

Meistersinger von Nürnberg; Tiersot en destaca el tint herderià, l'exaltació d'un *Volkgeist* dignificador del *peuple*, i per tant, en la línia de la idea romàntica de revolució que manejava. Però acudir a Wagner devia ser, a principis del s. XX, un lloc comú entre la intel·lectualitat parisina. Més interessant ens sembla la menció a un tercer compositor:

“[...] Des maîtres qui furent les admirables représentants de l'art de leur siècle ont, qu'ils l'aient voulu ou non, été les les interprètes inspirés de ce sentiment populaire que méconnaissent nos modernes esthètes. Le plus grand, Beethoven, témoin lointain mais passionnément intéressé des événements de la Révolution française, en a (nous le montrerons longuement quelque jour) généreusement exprimé la pensée dans ses plus puissants chefs-d'oeuvre.”¹³⁸

Tiersot prefereix dedicar aquest breu paràgraf a la figura de L. van Beethoven, “el més gran”, i prometre'ns que s'expliarà sobre el tema pròximament (la qual cosa, efectivament, va fer¹³⁹). La referència al compositor de Bonn és escueta, per respecte, sens dubte, però segurament també per falta de proves. La qüestió del coneixement o el desconeixement, per part de Beethoven, de la tradició musical revolucionària —més enllà de les seves conviccions ideològiques— és recargolada. Esteban Buch, per exemple, reconeix que no hi ha proves de l'existència d'aquest bagatge¹⁴⁰, però no s'està, igual que Nicholas Cook¹⁴¹, de relacionar determinades obres cabdals del corpus beethovenià amb les músiques de la Revolució Francesa. I és que, malgrat la distància geogràfica que separava el compositor de l'escenari de la revolució, cal no oblidar que la seva vida hi va ser estrictament contemporània. És, a més a

¹³⁸ Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française...*, XVIII.

¹³⁹ Julien Tiersot, “Beethoven, Musicien de la Révolution”, *La Revue de Paris*, 17 (febrer 1910): 733-761. Font: Bibliothèque nationale de France.

¹⁴⁰ “It is less easy to establish any specific link between Beethoven's music and revolutionary anthems [...] There is no documentation to show that he had any direct knowledge of revolutionary anthems nor that they had inspired him to embody his own political ideas in his instrumental works”. Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 69.

¹⁴¹ “Both the *Ninth Symphony* and the *Choral Fantasy* are reminiscent of the French Revolutionary music of the 1790s, when massed choirs and orchestras took part in outdoor ceremonies”. Nicholas Cook, *Beethoven Symphony no. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 101.

més, difícil obviar la singular projecció idealista de les músiques de Beethoven consagrades pel cànon; igual que seria agosarat menystenir la seva producció d'obres de circumstància, vinculades a esdeveniments històrics concrets i fins i tot, directament, a la propaganda ideològica, d'una manera sospitosament propera a la pràctica revolucionària¹⁴². En línies generals, és més segur apuntar a una senzilla familiaritat —refugiant-se rere el famós *polen of ideas* faulknerià— que no pas aventurar-se a proposar un reciclatge conscient, per part de Beethoven, dels materials musicals de la revolució. Tot i així, la qüestió estilística tampoc ha de ser necessàriament eludida: el cas de l'*Eroica*, el segon moviment de la qual ha sigut posat en relació de continuïtat amb la *Marche lugubre* de Gossec, és paradigmàtic en aquest sentit¹⁴³.

És probablement la tercera simfonia, en efecte —juntament amb el complicat recorregut de l'òpera *Leonore-Fidelio*, que va passar de fonamentar una orgullosa resposta germànica a l'*opéra comique* revolucionària a servir de confirmació estètica per al projecte de la Restauració borbònica—, la que ofereix més clarament la possibilitat de vincular l'obra de Beethoven amb el corpus de músiques de la revolució. Més enllà del model de Gossec, Buch s'alinea amb Mona Ozouf a l'hora de considerar l'*Eroica* una “faula col·lectiva on el líder és totalment absent”¹⁴⁴, característica fonamental del festival revolucionari de 1794, ideològicament consolidat i obligat a fer front a la contradicció permanent que suposa la presència efectiva d'un líder, Robespierre; contradicció que impregna igualment la magna obra beethoveniana, el subtítol de la qual (el famós festeig del *grand'uomo*) fa molt llaminera la referència a Napoleó. Però, com hem apuntat, ni la trajectòria vital de Beethoven ni el que sabem de les seves conviccions ideològiques permeten

¹⁴² Estem pensant, per exemple, en *Die glorreiche Augenblick*, cantata comissionada pel Congrés de Viena (1815).

¹⁴³ Veure Claude Palisca, “French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March”, a John M. Ward i Anne Dhu McLucas, *Music and context: essays for John M. Ward* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

¹⁴⁴ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 73; Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution...*, 114.

una lectura de les seves obres en un sentit únic. Això no significa que haguem de desvincular la carrera de Beethoven de cap de les possibles influències que acusa, entre les quals ocupa un lloc preeminent l'impacte socio-cultural de la Revolució Francesa. De fet, Stephen Rumph ha argumentat que la inconstància ideològica del compositor —i de l'Europa del seu temps— es veu atravesada, històricament, pel concepte schillerià d'*Universalgeschichte*, al cor del qual batega sempre la llibertat com a ideal. Des d'aquesta perspectiva, el clima revolucionari es reivindica com a racó privilegiat des del qual observar la música de Beethoven; cal recordar que Schiller va desenvolupar bona part de la seva teoria estètica, profundament vinculada amb la política, a la llum dels esdeveniments revolucionaris¹⁴⁵.

Fugint, en certa manera, de les especulacions conceptuals —tot i que són, per sort, inevitables—, arribem de la mà de Schiller a una constatació que té més a veure amb qüestions formals; i és que, si se'ns fa inevitable pensar en la parella *Fantasia Coral - Novena Simfonia* quan intentem identificar la presència del model musical revolucionari en l'obra beethoveniana, això és perquè aquestes dues peces presenten una coincidència formal peculiar amb algunes de les músiques que han centrat aquest estudi. *L'Offrande à la Liberté* i les obres comissionades pels festivals de Châteauevieux i Simonneau són exemples, sens dubte, de la posada al servei de l'ideal laic d'una sèrie de dispositius tradicionalment amalgamats al voltant de la celebració de la divinitat —cor, orquestra i solistes—. Igual que ho són la *Fantasia Coral* (1808), que de fet conserva la forma d'un concert per piano, i la *Novena Simfonia* (1824), de Beethoven. El que les col·loca en la línia de les músiques de celebració laica és la incorporació del cor en dos contextos aparentment aliens a la música vocal religiosa (un concert per piano, en el primer cas, i una simfonia en el segon); i un cor que ja no canta en llatí o en l'alemany de Luter, sinó en la llengua de Schiller —l'autoria del text per a la *Fantasia Coral* és dubtosa, però Nottebohm

¹⁴⁵ “These tales of human freedom reveal *the central concern* of a generation whose thought ripened in the distant glow of the French Revolution” (les cursives són nostres). Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004), 70.

l'atribueix a Trietschke, responsable del llibret definitiu del *Fidelio*. En tot cas, el poema és estilísticament molt proper al famós *An die Freude* schillerià¹⁴⁶ —. No ens pertoca aquí analitzar la relació de causalitat entre una obra i l'altra; en tot cas, cal puntualitzar que va ser el propi Beethoven qui va establir aquesta relació, en una carta a un dels seus editors on descrivia la *Novena Simfonia* com a quelcom molt semblant a la *Fantasia Coral*, però en una escala més gran¹⁴⁷.

De fet, l'obra va estrenar-se el 7 de maig de 1824 al Kärthnerthor Theater de Viena amb el títol “Gran simfonia amb solistes i cor en el *finale*, sobre l'Oda a l'Alegria de Schiller”. Aquest enunciat és interessant perquè vol ser objectiu, i s'hi detecta una dificultat a l'hora de descriure allò que oferia el teatre, que era una perfecta novetat a nivell formal. Però res és absolutament nou, i si a Viena el gest de Beethoven constituïa una extravagància, Paris havia sigut testimoni dècades abans d'un tipus d'espectacle sospitosament similar a la proposta beethoveniana. No som els primers en apuntar la convergència entre el model musical revolucionari —sobretot a partir de l'estrena de *L'Offrande* i les conseqüències que tindria sobre la consolidació estètica del fenomen del festival— i l'arxifamós *Himne a l'Alegria*. L'últim moviment de la novena és en si una escena estructurada de manera paral·lela a *L'Offrande*, amb recitatiu intercalat i un desenvolupament dramàtic que eludeix la tensió narrativa en la seva obsessió amb la celebració de l'ideal. El baríton, en efecte, podria ser considerat el mestre de cerimònies d'un festival revolucionari, que acaba amb un assentiment col·lectiu (*Alle Menschen werden Brüder* n'és la confirmació) elevat a l'enèsima potència, en l'uníson final¹⁴⁸. Es fa palès la novena, igual que a *L'Offrande*, el diàleg entre música religiosa i òpera en la construcció d'un

¹⁴⁶ William Kinderman, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 132.

¹⁴⁷ Nicholas Cook, *Beethoven Symphony no. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 34.

¹⁴⁸ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History...*, 103.

model òptim per a la comunió sentimental¹⁴⁹. L'Alegria, com a concepte, cabalga sens dubte al costat de la Llibertat en l'imaginari d'un Beethoven que demostra, indiscutiblement, un interès digne de menció en canalitzar l'ideal a través de la música, que té com a objectiu contribuir a l' "educació estètica" schilleriana —la qual cosa el posa en relació directe amb l'obra revolucionària de Gossec i, ahora, el converteix en emblema de determinades relectures posteriors del seu llegat, com la que en fa Tiersot a principis de s. XX—.

Malgrat tot, aquesta filiació idealista no deixa de constituir la prova d'una forta contradicció amb el moment històric que va acollir la *Novena Simfonia*. Buch ho resumeix de forma brillant en el següent paràgraf:

"If the same melody can hymn universal joy and also honor the emperor Friedrich, we must either believe, with Metternich, that the emperor was the guarantor of universal joy, or we must assume a continuity between the musical rhetoric of the Revolution and that of the Restoration —a continuity that, when added to the nonreferential nature of the actual sounds themselves, sums up all the ideological ambiguities of Beethoven's music."¹⁵⁰

Efectivament, Beethoven dedica la simfonia a Frederic III de Prússia, que, tot i que pretenia encarnar la imatge vuitcentista del monarca il·lustrat, no deixava de ser un producte de la Restauració borbònica. La continuïtat que estableix Buch en aquest fragment, considerant la versió beethoveniana un exemple d'aquella particular mirada al passat que establíem, anteriorment, com a característica de l'Europa post-napoleònica, tampoc és universalment compartida. Al capítol *Androgynous Utopias* del seu treball sobre l'obra tardana de Beethoven, Rumph proposa una interpretació radicalment diferent de la tercera època del compositor alemany, segons la qual la novena seria més aviat símbol del romanticisme polític de tint conservador, que va quallar a

¹⁴⁹ "The contours and modal inflections of the initial setting of "Seid umschungen" are clearly intended to evoke ecclesiastical chant, though by one of the ironies of reception history they can never sound to us like anything but Beethoven. [...] The final pages resemble nothing so much as an operatic finale, with a succession of short concluding figures more or less loosely derived from the "Joy" theme [...]" . Nicholas Cook, *Beethoven Symphony n. 9...*, 37.

¹⁵⁰ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History...*, 88.

Alemanya en un nacionalisme precisament enfocat a la superació de l'hegemonia cultural francesa¹⁵¹. La polèmica, doncs, està servida, i sobrepassa els límits d'aquest estudi; no obstant, creiem que el fet de remarcar aquesta “ambigüitat ideològica” de la música de Beethoven no deixa de ser explicatiu de la seva peculiaritat. En efecte, si és problemàtica a nivell filosòfic és perquè, d'alguna manera, es relaciona amb la filosofia d'una manera intensa i intenta donar resposta als problemes estètics del seu present. Si bé es veritat que, a diferència del cas de Berlioz, no podem identificar fàcilment en la seva trajectòria vital cap punt de contacte directe amb l'univers revolucionari — podríem preguntar-nos, de fet, què hauria passat si hagués viscut per a explicar la revolució de 1830—, tampoc hem d'oblidar que Beethoven va ser un home del seu temps, i que potser la referència constant a l'ideal, en combinació amb la impossibilitat d'encasellar satisfactòriament la seva obra en un univers ideològic concret, ens parlen amb una fidelitat especial del moment històric que li va tocar viure.

En efecte, el primer quart del s. XIX va trontollar de forma considerable tant en qüestions d'estètica com en termes polítics. Però, encara que el *grand'uomo* de la simfonia n. 3 es convertís en el Frederic III de la n. 9, i encara que *Leonore* apel·lés de primer al poble oprimat i anys després *Fidelio* complagués la nova aristocràcia, el mal ja estava fet; l'experiència revolucionària havia sacsejat Europa des de França, i les rèpliques van introduir en la forma de pensar la música de compositors estrangers, com el propi Beethoven, l'afirmació insubordinable de la idea. És des d'aquí des d'on és més productiu, entenem, considerar la *Novena Simfonia* deutora de les manifestacions musicals de la Revolució Francesa: des de la posada en pràctica de la celebració festiva de l'ideal. L'absolut cabalga, des de la dècada de 1790, per sobre la contingència històrica, fins a posar-se sobre el Beethoven madur de la dècada de 1820; un Beethoven que, de fet, no ha deixat d'experimentar mai amb aquest absolut. Un tret diferencial separa, però, la nit del 7 de maig de 1824 a Viena —estrena de

¹⁵¹ Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004).

la *Novena Simfonia* de Beethoven— de la del 30 de setembre de 1792 a Paris —estrena de *L'Offrande à la Liberté* de Gossec—. I és que, si alguna cosa s'havia veritablement “restaurat”, al cap de trenta anys, això era la quarta paret. Quan les comparem, la magna obra beethoveniana ens apareix com a escenificació, i per tant, domesticació, de l'experiència revolucionària —el *Fidelio* i la *Fantasia Coral* són els dos grans precedents d'aquest fenomen—. A la Viena dels anys 20 del s. XIX era possible assistir a una representació de la joia revolucionària, i reinterpretar l'absolut, en última instància, com a promesa de la veritat artística¹⁵². La restauració de la quarta paret era el que permetia aquesta reinterpretació, i significava, al mateix temps, l'abandonament d'una premisa fonamental en el context revolucionari francès: la perfecta i desitjable inundació de realitat que havia d'entomar, per principi, qualsevol escenari.

No hi ha dubte que espectador i espectacle tornaven a ocupar el seu lloc en el món de la Restauració, de la mateixa manera que la música instrumental guanyava terreny (recordem que l'Himne a l'Alegria sonava després de tres moviments d'una simfonia de dimensions considerables) i anava aconseguint autonomia de la mà de la figura del músic. D'alguna manera, l'espectador vienès podia seure tranquil i gaudir de l'espectacle, perquè la separació entre escenari i pati de butaques engabiava la celebració de l'ideal, de manera que protegia l'espectador impossibilitant un tipus d'experiència estètica que —molts dels presents n'havien sigut testimonis— tenia la capacitat de remoure la realitat de forma irreversible. El Paris de Gossec havia pres el risc, i la llibertat s'havia celebrat amb totes les seves conseqüències i des de totes les perspectives disponibles —també des del patriotisme i el militarisme, és a dir, des de la confrontació—; quan Beethoven, a l'hora de compondre un fragment del recitatiu amb les paraules “O Freunde, nicht diese Töne” (“amics, deixem de

¹⁵² Nicholas Cook cita el comentari que en va fer el crític de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*: “Hail! Hail! to divine music! Honour! Praise! and thanks to its worthiest high priest!” — The critic now sits with regained composure at his desk, but this moment will remain unforgettable for him. Art and truth celebrate here their most glowing triumph, and with reason one could say: non plus ultra! Who in fact could succeed in surpassing these indescribable moments? It is impossible for the remaining strophes of the poem [...] to create a comparable effect, however excellently they are handled individually. [...] The composer himself would agree with this, if cruel fate had not robbed him of the ability to hear his creation”. Nicholas Cook, *Beethoven Symphony no. 9...*, 28.

barallar-nos”), decideix substituir aquest vers pel famós fragment a l’uníson de violoncels i contrabaixos¹⁵³, escriu als seus *Skizzen*: “Nein, dieses würde uns erinnern an unseren verzweifel(ungs)voll(en) Zu(stand)” (literalment, “no, això ens recordaria el nostre desesper”) ¹⁵⁴. Ja no hi ha lloc per a la lluita o la polèmica, i probablement tampoc per al diàleg, a l’himne *An die Freude*¹⁵⁵. Però, malgrat la pèrdua efectiva d’un mode de fer experiència de l’art, probablement caduc i enormement difícil d’exportar en l’espai i el temps; malgrat l’alienació que retornava al teatre per quedar-se, emboirant la memòria dels preceptes estètics rousseaunians; malgrat tot, la veu o el crit de la Revolució Francesa ressonen en la *Novena* gairebé involuntàriament, com si fossin condició indispensable de la creació artística compromesa amb el despertar del sentiment i la consciència política.

¹⁵³ Malgrat que aquest vers, degudament retocat pel propi Beethoven, apareix posteriorment en l’entrada solista del baríton.

¹⁵⁴ Esteban Buch, *Beethoven’s Ninth: A Political History...*, 102.

¹⁵⁵ Amb aquest primer vers de l’*Himne a l’Alegria*, Schiller cridava als intel·lectuals alemanys a no caure en polèmiques nacionalistes.

Conclusions

Aquest estudi ha ofert un recorregut dins la història de les idees estètiques, orientat a la caracterització del paper de la música en la fonamentació cultural de la Revolució Francesa. En efecte, l'estudi de diversos exemples de textos i obres musicals sorgits al llarg de la dècada revolucionària francesa fa palesa la complexitat històrica d'allò que sovint referenciem com el punt de partida del món contemporani. El singular camí de tota una sèrie de conceptes relacionats amb l'univers de la música —com hem vist, sempre de la mà d'altres arts escèniques, com el teatre o la dansa— en la França dels últims anys del s. XVIII té a veure, sens dubte, amb l'intricat decurs polític de la revolució. Un ball conceptual que condiona severament la forma de fer experiència artística; la consolidació del festival revolucionari, que deriva lògicament, com hem vist, de la posada en crisi d'un model espectacular, va portar associats canvis profunds tant en la concepció com en la recepció de la música. Cal aturar-se a pensar la fermesa teòrica de la proposta estètica revolucionària, que s'aixeca gairebé única en aquells pocs anys de l'última dècada del s. XVIII i que, alhora, representa un esglaió imprescindible a l'hora d'explicar la nova potencialitat idealista de l'art, que el s. XIX explotaria amb escreix.

Al llarg d'aquest trajecte hem incorregut, probablement, en una generalització excessiva; i és que acostar-se a la totalitat de les músiques conreades durant la revolució és una tasca titànica. És necessari puntualitzar una exclusió i una atenció específica, ambdues deliberades: hem deixat de banda tot allò que avui classifiquem com a “música popular” —malgrat que ens hi hem referit indirectament, a través de l'anàlisi d'algunes composicions nascudes de la llavor de la cançó revolucionària—, i per tant tot un marc teòric que hauria de començar per una lectura atenta de l'assaig de Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular Culture and Politics* (1992). Tot i que seria molt pertinent abordar aquesta història des del punt de vista de la cultura popular —com el propi títol suggereix—, hem preferit ser restrictius i centrar-nos en produccions directament vinculables amb el comandament revolucionari. En

efecte, també hem prescindit en aquest treball de fer cap tipus de menció a la tradició francesa del quartet de corda, per exemple, que, segons Philippe Oboussier, té en el període revolucionari un dels seus moments de glòria¹⁵⁶. La senda de la “música absoluta” també quedava lluny del nostre estudi, perquè el seu objecte ha volgut ser la complicada consolidació d’un projecte estètic des de la iniciativa política —sense poder parlar mai, amb comptades excepcions, d’allò que avui en dia s’entén com a “polítiques culturals”—. No hem de caure en la temptació d’encasellar, però, les diferents obres de Gossec que hem analitzat —i fins i tot les de Berlioz i Reicha que hem mencionat— en un mateix sac, ja que això contradiria una característica fonamental del projecte estètico-polític de la revolució: l’experimentació constant, que implica una successió i fins i tot una convivència curiosa entre les formes. Malgrat això, una de les conclusions a les quals ens condueix aquest relat és la consideració que existeix un repertori sòlid i extens, tradicionalment obviat per la historiografia, i que, precisament pel seu freqüent contacte amb la propaganda ideològica, permet una aproximació sincera i rica al moment històric que el va veure néixer.

Però si les músiques de la Revolució Francesa transcendeixen la seva contingència històrica és perquè aconsegueixen parlar-nos de problemes estètics que, o bé segueixen vigents avui en dia, o bé han marcat amb un segell imborrable la història de les arts escèniques. Molt sovint això es produeix quan les analitzem en relació amb el drama, ja sigui per la importància que va tenir, durant la revolució, el problema de l’auto-representació, o bé perquè, de fet, quan parlem de formes diverses de fer experiència musical ens hem de remetre directament —com hem fet en nombroses ocasions al llarg d’aquest estudi— a la metàfora de l’espectador i l’espectacle. En tot cas, és cert que el traç d’una línia teòrica al voltant de l’experiència musical ens ha conduït a descobrir la complexitat de la gestió de l’espectacle en el context revolucionari. A la capçalera hi tenim la solució definitiva, que passaria per l’eliminació de la quarta paret; com hem vist i argumentat llargament, la teoria estètica

¹⁵⁶ Philippe Oboussier, “The French string quartet, 1770-1800”, a Malcom Boyd, ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

revolucionaria troba en aquesta estratègia un mur de contenció contra els mals de la “màscara” i la “hipocresia”. És si més no curiós comparar aquesta conclusió amb una altra de tint igualment revolucionari, tot i que emmarcada un segle i pocs anys més tard. Ens referim al *Verfremdungseffekt* brechtian, concepte fonamental —i en certa manera, tan màgicament eficaç com la inundació de realitat jacobina— per a la realització del teatre èpic.

No és aquest el lloc adient per a proposar un repàs del “teatre èpic” com a concepte, però cal si més no remarcar un tret fonamental de la poètica brechtiana, que neix de la mà del marxisme i en una República de Weimar que ha experimentat la revolució des de ben a prop. Ens referim a l’avorrimet del naturalisme escènic, que condueix a Brecht a una proposta teatral que no rebutja, en cap cas, la il·lusió, i per tant la tergiversació interessada de la realitat. I això per un objectiu molt senzill:

“[...] La il·lusió del teatre ha de ser parcial, de manera que sempre pugui ser reconeguda com a il·lusió. A pesar de tota la seva plenitud, *la realitat ha de ser transformada per l’art*, per a que es reconegui i es tracti com quelcom que pot ser canviat.”¹⁵⁷ (Les cursives són nostres).

El reconeixement de la il·lusió és fonamental en el teatre brechtian, que creu en el *Verfremdungseffekt* (literalment, “efecte de distanciament”) com a mecanisme de superació del punt de vista emocional, imprescindible per a accedir al necessari punt de vista racional¹⁵⁸. La restauració de la quarta paret —que no nega el naturalisme; recordem que “la il·lusió ha de ser parcial” perquè existeix una “nova necessitat de naturalisme”— condueix a l’espectador a considerar amb distància allò que veu, evitant així una catarsi aristotèlica sempre culpable d’amagar un interès —segons Brecht hi ha sempre un interès rere l’emoció; l’emoció apareix sempre de forma contingent, mai és atemporal

¹⁵⁷ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba Editorial), 31.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 21.

ni universal i remet sempre a una circumstància històrica determinada¹⁵⁹—. La mirada racional es condueix amb distància davant l'espectacle, evita la identificació i possibilita indefectiblement una lectura en clau revolucionària. La instrucció, que permetrà la lluita contra l'alienació, és en Brecht l'objectiu últim de l'experiència espectacular. I la instrucció era també la necessària pedra de toc del projecte revolucionari francès; tant en la dècada de 1790 com en la de 1920 planava un alè de canvi que havia de passar, als ulls dels autors i promulgadors de tot tipus de manifestacions estètiques, per un didactisme fervent. La proposta de Brecht, però, és absolutament la contrària que la dels teòrics de la revolució francesa, encarregats de pensar fenòmens com el del festival: identificació contra distanciament; sentimentalitat —que no sentimentalisme— contra racionalitat; en definitiva, comunió espiritual contra lluita de classes, és a dir, idealisme contra materialisme. Seria enormement interessant explorar aquest diàleg entre revolucions des del punt de vista, per exemple, de l'ús dels diferents elements escènics —entre els quals es compta, sense excepció, el referent musical—. Però això queda per una altra ocasió.

La música va jugar un paper fonamental en la forja d'un model estètic d'autorrepresentació que fes justícia a la nova idea d'humanitat que proposava la Revolució Francesa. És des d'aquí que cal reivindicar les produccions musicals revolucionàries com una unitat de sentit històric. Una unitat que privilegia sense excepció la desconfiança en la presa de papers, en l'artificialitat, i que lluita per posicionar-se al costat de la poesia per a legitimar-se completament. La persecució del significat va paral·lela, en el cas de la música, al didactisme de la comunió que enuncïàvem més amunt; i potser també al recurs a un deix de referencialitat imitativa —herència dels s. XVII i XVIII— que confiava cegament en l'existència de certes manifestacions artístiques en contacte directe amb la innocència natural; una innocència que, com expressa Hannah Arendt, ni Rousseau ni Robespierre van pretendre conèixer mai, sinó que la van derivar, suposar, igual que hom pot presumir

¹⁵⁹ Cal puntualitzar, amb el propi Brecht, que el teatre èpic no rebutja les emocions, sinó que les analitza i no es limita a crear-les.

l'existència de la idea d'una poma sana quan en veu una de podrida¹⁶⁰. L'humanisme que predicava la revolució va haver de confiar en la música com un reducte privilegiat on identificar les traces d'un estat natural perdut; un estat natural que es va reivindicar, potser, massa radicalment.

A l'hora de concloure aquest viatge és necessari, entenem, introduir una perspectiva crítica amb aquest idealisme, aquest optimisme alliberador que ha guiat la totalitat del treball i que n'ha fonamentat l'últim capítol. És cèlebre, i molt interessant de posar en joc, la que adopta Arendt al seu famós assaig *Sobre la revolució*: segons la filòsofa alemanya, la massacre del Terror va ser, de fet, producte de la via lliure que va deixar el cop revolucionari a la més primària llibertat humana, en paral·lel a la supressió de la “persona” de resultes de la desconfiança envers la “màscara”:

“Sin embargo, los hombres de la Revolución francesa no poseían concepción alguna de la *persona* y ningún respeto para la personalidad legal que es atribuida y garantizada por el cuerpo político. Cuando la difícil situación de la pobreza de las masas se atravesó en el camino de la Revolución que se había iniciado con la rebelión estrictamente política del Tercer Estado —su pretensión de constituir e incluso gobernar la esfera política—, los hombres de la Revolución ya no se preocuparon de la emancipación de los ciudadanos o de la igualdad en el sentido de que todos tienen idénticos derechos a su personalidad legal y a recibir protección y, al mismo tiempo a actuar casi literalmente “a través de ella”. Creían que habían emancipado a la propia naturaleza, por así decirlo, que habían liberado al hombre natural en todos los hombres y le habían dado los Derechos del Hombre que a todos correspondían, *no en virtud del cuerpo político al que pertenecían, sino del hecho del nacimiento*. En otras palabras, la caza sin fin de hipócritas y la pasión por desenmascarar la sociedad, les había llevado, aunque inconscientemente, a derribar la máscara de la *persona*, de tal forma que el Reinado del Terror significó, en su día, el extremo opuesto a la verdadera liberación y a la igualdad verdadera; *su nivelación consistió en despojar a todos los habitantes por igual de la máscara protectora de una personalidad legal.*”¹⁶¹ (Les cursives són nostres).

¹⁶⁰ Hannah Arendt, *Sobre la revolució* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 106.

¹⁶¹ *Ibid.*, 143.

De fet, i tot i la crítica ferotge que llença Arendt també a la figura de Rousseau, el famós despullament de la personalitat legal sorgia d'una mala interpretació de la proposta política del filòsof ginebrí, que —potser ingènuament— havia previst per a l'individu el necessari emmirallament en la dimensió pública, i per tant el refugi en una “vida col·lectiva” radicalment diferent de la màscara corruptora, però igualment protectora¹⁶². La mala comprensió dels preceptes rousseauians atravesava, en certa manera, el discurs que hem traçat al voltant de l'experiència musical durant la revolució. En el cas dels festivals de primavera de 1792, per exemple, hem assenyalat, amb Mona Ozouf, un crit homogeni en el nom de la Llibertat que, de fet, havíem de matisar fent valdre la vigència de la Llei, que actua en el fons com a contrapartida necessària, necessàriament vigilant, de la Llibertat rousseauiana. Potser Hannah Arendt apuntava en la bona direcció, doncs, quan advertia una fallida revolucionària —causada, si seguim la seva argumentació, per la penetració de la violència de la necessitat en escena (qüestió que Rousseau, en el seu moment, havia assenyalat convenientment: una revolució en el sistema polític no podia tenir res a veure amb la necessitat, sinó que havia d'obeir al mandat de la consciència política de les persones)¹⁶³— en l'aplicació dels ideals il·lustrats a la França revolucionària de 1790. I potser és interessant —tot i que pot fer venir algun calfred— entendre la *fête de la Novena* de Beethoven, degudament encorsetada dins un teatre vienès aquell set de maig de 1824, com a irònic recordatori que la innocència absoluta exaltada per la revolució no és garantia de bondat; i que ha de ser continguda, perquè pot abocar finalment, igual que la malvada corrupció que pretén combatre, a la barbàrie.

¹⁶² “Cette dimension publique de l'individu dans la cité nous renvoie à la contradiction du paraître; l'individu ne disparaît pas, il reste sous-jacent à la représentation du citoyen —en tant que masque dans le cas du mauvais contrat du second *Discours*, comme on l'a décrit ci-dessus et en tant que vie collective dans le cas de la communauté instaurée avec la création du corps politique, comme le montre le *Contrat social*.” Maria Constança Peres Pissarra, “Jean-Jacques Rousseau, la fête collective et le théâtre”..., 189.

¹⁶³ Veure Ernst Cassirer, “El problema Jean-Jacques Rousseau”, a Roberto R. Aramayo, ed., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces* (Madrid: Fondo de cultura económica, 2007).

Bibliografia

ARENDR, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

AULARD, François-Alphonse. *Paris pendant la Réaction Thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris [...]*. Paris: Maison Quantin, 1898. Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, LA32-612 (PARIS-THERMIDOR,T1).

BERMINGHAM, Ronald P. "Jean-Jacques Rousseau et la Révolution". A ROY, Jean, ed., *Actes du Colloque de Montréal (25-28 mai 1989)*, 209-223. Ottawa: Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 1991.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Offrande à la Liberté. RH 616a* [en línia]. Paris: Bibliothèque nationale de France, febrer 2019 [abril 2019]. Disponible a https://data.bnf.fr/fr/14817110/francoisjoseph_gossec_offrande_a_la_liberte_rh_616a/.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

BUCH, Esteban. *Beethoven's Ninth: A Political History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

CASSIRER, Ernst. "El problema Jean-Jacques Rousseau". A ARAMAYO, Roberto R., ed., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, 49-155. Madrid: Fondo de cultura económica, 2007.

CHARLTON, David. "Learning the Past". A BLOOM, Peter, ed. *Berlioz. Past, Present, Future*, 34-57. Rochester: University of Rochester Press, 2003.

CHARLTON, David. "On redefinitions of rescue opera". A BOYD, Malcom, ed. *Music and the French Revolution*, 169-190. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CONSEIL CONSTITUTIONNEL. *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789* [en línia]. Paris: Conseil Constituonnel, abril 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>.

COOK, Nicholas. *Beethoven Symphony no. 9*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COOPER, Barry. "Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works". *Music & Letters*, vol. 86, num. 4 (novembre 2005): 635-637.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1968.

D'URBANO, Jorge. "La musica y la revolucion francesa". *Revista Musical Chilena* (1955): 8-17.

ELLIS, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ENCICLOPÈDIA CATALANA. *Revolució Francesa* [en línia]. Barcelona: Enciclopedia.cat, abril 2019 [abril 2019]. Disponible a <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0055146.xml>.

FAUSER, Annegret. *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005.

GARCÍA REVILLA, Enrique. *La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos*. Burgos: Universidad de Burgos, 2012.

GEFEN, Gérard. *Revolution Française, musiciens europeens*. Paris: Fondation Société générale pour la musique, 1989.

GEMBRO-USTÁRROZ, María. "Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones". *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 25-26 (gener-desembre 2013): 143-160.

GEOFFROY-SCHWINDEN, Rebecca D. "Rousseau and the Revolutionary Repertoire". *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 43 (2014): 89-110.

GESSELE, Cynthia M. "The Conservatoire de Musique and national music education in France, 1795-1801". A BOYD, Malcom, ed. *Music and the French Revolution*, 191-210. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

GOSSEC, François-Joseph. *Offrande à la Liberté..., arrangée pour clavecin ou piano forte par L. Jadin* [música impresa]. Paris: Imbault, 1792. Font: Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-7112.

HAVELOCK, Eric Alfred. *Prefacio a Platón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1994.

JAM, Jean-Louis. "Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec". A BOYD, Malcom, ed. *Music and the French Revolution*, 221-235. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

JOHNSON, James H. "Le Tambour et la harpe: Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution". *Music & Letters*, vol. 73, num. 1 (febrer 1992): 115-117.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris. A cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1995.

JULIEN, Jean-Rémy; MONGRÉDIEN, Jean, eds. *Le Tambour et la harpe: Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)*. Paris: Du May, 1991.

KINDERMAN, William. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

LECLERC, Jean Baptiste. *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation, et ses rapports avec le gouvernement*. Paris: Impr. de H. J. Jansen, 1797. Font: Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-30474 (7).

LE HURAY, Peter i DAY, James. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

MASON, Laura. *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

MCCLELLAN, Michael E. "Pachyderms and Prosceniums: Musico-Dramatic Tradition and Aesthetic Innovation During The French Revolution". *Chimeres. A Journal of French Literature*, vol. XXII, num. 1 (tardor 1995): 1-18.

MAZEAU, Guillaume. "La Révolution, les fêtes et leurs images. Spectacles publics et représentation politique (Paris, 1789-1799)". *Images Re-vues*, sèrie 6 [en línia]. OpenEdition Journals, juliol 2018 [abril 2019]. Disponible a <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4390#ftn141>.

MERCIER, Louis-Sébastien. *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. Paris: Buisson, 1791. Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-LN27-17992 (1).

MONDELLI, Peter. "The Phonocentric Politics of the French Revolution". *Acta Musicologica*, vol. 88, num. 2 (2016): 143-164.

OBOUSSIER, Philippe. "The French string quartet, 1770-1800". A BOYD, Malcom, ed. *Music and the French Revolution*, 58-74. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

OZOUF, Mona. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

PALISCA, Claude. "French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March". A WARD, John M. i MCLUCAS, Anne Dhu. *Music and context: essays for John M. Ward*, 198-209. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

PERES PISSARRA, Maria Constança. "Jean-Jacques Rousseau, la fête collective et le théâtre". A EIGELDINGER, Frédéric S., ed. *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels: Actes du Colloque de Neuchâtel. Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université. Association Jean-Jacques Rousseau, 20-22 septembre 2001*, 181-202. Ginebra: Droz, 2001.

PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la Révolution: aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. Font: Ville De Paris / Bibliothèque historique, BHVP, 2009-234341.

PIERRE, Constant. *Musique des fêtes et cérémonies de la Revolution française. Oeuvres de Gossec, Chérubini, Lesueur, Méhul, Catel... [...]*. Paris: Imprimerie Nationale, 1899. Font: Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-Z LE SENNE-14400.

POWERS, Harold S. "La solita forma" and "The Uses of Convention". *Acta Musicologica*, vol. 59, fasc. 1 (gener-abril 1987): 65-90.

ROLE, Claude. "François-Joseph Gossec: musique de la Révolution". Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles, Cahiers PHILIDOR 29, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre música. Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Lettre à M. D'Alembert". A ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Collection complète des oeuvres*, vol. 6 [en línia]. Versió Beta. Ginebra: rousseauonline.ch, 7 octubre 2012 [abril 2019]. Disponible a <https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php>.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Lettre sur la musique française". A ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Collection complète des oeuvres*, vol. 8 [en línia]. Versió Beta. Ginebra: rousseauonline.ch, 7 octubre 2012 [abril 2019]. Disponible a <https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-sur-la-musique-françoise.php>.

RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

SALOMAN, Ora Frishberg. "French Revolutionary perspectives on Chabanon's *De la musique* of 1785". A BOYD, Malcom, ed. *Music and the French Revolution*, 211-221. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

TIERSOT, Julien. "Beethoven, Musicien de la Révolution". *La Revue de Paris*, 17 (febrer 1910): 733-761. Font: Bibliothèque nationale de France.

TIERSOT, Julien. *Les Fêtes et les chants de la révolution française*. Paris: Hachette, 1908. Font: Bibliothèque nationale de France, département Musique, WECK H-113.

TONE, Wolfe. *Memoirs of Theobald Wolfe Tone, written by himself; comprising a complete journal of his negotiations to procure the aid of the French for the liberation of Ireland, with selections from his diary whilst agent to the Irish Catholics*. Londres: Colburn, 1827.

VENDRIX, Philippe. "Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry". *Etudes sur le XVIIIe siècle*, vol. XVII (1990): 127-135.

WEBER, William. "The history of musical canon". A COOK, Nicholas i EVERIST, Mark, eds. *Rethinking music*, 336-355. Oxford: Oxford University Press, 1999.