

Any Europeu de la Música

Wagner i l'“Obra d'Art Total”

per Antoni Sala i Serra

La figura de Wagner i la seva obra ens submergeixen inevitablement en el complex món germànic que d'ençà del segle XIX assolí un important protagonisme en la política, la tecnologia i la cultura de la societat europea. Caldrà centrar-nos en aquesta societat per a comprendre la revolució musical que comportà el wagnerisme: fins a l'arribada d'aquest compositor, l'òpera, així com la música en general, era la resultant de les inquietuds artístiques d'uns personatges típics, els compositors, als quals la societat atorgava el paper de sublimadors del lleure en la vida nacional de cada país. Res de pertorbador, per tant, en aquests personatges. A la vegada, la creació era estrictament personal, amb mecenatges que la protegien segons uns costums marcats, i la seva influència d'estils, de modes i d'interpretacions. La música, abans del Romanticisme, és així un àmbit servil molt ben delimitat.

Durant el segle XIX, la societat europea es veu convulsionada pels corrents de reforma o de revolució que s'havien manifestat en la Revolució Francesa. Paradoxalment, les guerres napoleòniques escamparan per tot Europa moltes d'aquestes idees. I és amb el desmembrament del somni napoleònic que els països centre-europeus fan paleses les tensions i rivalitats que existeixen entre ells i que no acaben d'estructurar-se en una forma nova i eficaç de govern conjunt. El Congrés de Viena, amb Metternich com a àrbitre restaurador de l'antic mosaic centre-europeu de la confederació alemanya, frustra les ambicions i el protagonisme dels pobles germànics occidentals: Prússia, Baviera, etc., sotmetent-los en cert aspecte a la preponderància austríaca. D'això se'n seguí inevitablement un sentiment de frustració en el poble alemany que es manifestarà de forma visible en tots els trasbalsos que coneixerà el segle. Cal dir que molts d'aquests trasbalsos provenen de la ideologia més o menys liberal que havia nascut amb la Revolució Francesa i que Napoleó havia ajudat a difondre: tot un seguit d'idees que fan eclosió de sobte i repetidament, i que estructuraven alhora els moments naixents del Romanticisme.

No ens estendrem aquí sobre el que fou, tant en l'ordre de les idees com en el de la pràctica creativa, el moviment romàntic que somou tot el segle XIX d'ençà de les flames de la Revolució Francesa. Però cal esmentar alguns dels trets més característics que, anys més tard, Wagner aprofundirà en la seva teoria musical i escènica, i fins i tot en la seva reflexió sobre la societat. El romanticisme es caracteritza, doncs, per l'extrema nostàlgia d'un *origen* que lliga l'home a l'univers d'una manera absoluta, segons un lligam que és l'essència mateixa de l'home.



Per això l'atracció dels romàntics pel passat més incert i remot, per les narracions d'aquest mateix passat (els mites), o pel món medieval, que és el que fixà aquests mites. El romàntic cerca alhora l'absolut per tal de fondre-hi la seva individualitat. El panteisme que intueix en el món real el mena a creure també en un món ocult i misteriós, en sabers pregons i missatges críptics sota l'aparença de les coses. El romàntic exalta la seva “ànima sensible” en un afany suprem d'abastar l'absolut, i ho fa creant, sacrificant-se i exultant per mitjà de renúncies -la cèlebre redempció per la renúncia-. El món del romàntic és també un món fantàstic, reblert de claus i d'elements que transcendeixen de tot el que és causal. No és estrany, en conseqüència, que el romàntic defugui de vegades la raó, decantant-se cap al somni, la fantasia i la passió.

El món germànic, que ja els romans, a l'època de Publi Tàcit Corneli, consideraven tenebrós, enigmàtic i secret, enclavat en un espai desconegut entre els Alps, al mar del Nord, el Rhin i el Vistula, posseeix encara els lligams amb el món antic que les cultures més meridionals -gregues, llatines o derivades d'ambdues-, havien fet gairebé inidentificables. Paral·lèlament va sorgint en la societat alemanya un sentiment d'identitat nacional que s'identifica amb els nous corrents idealistes i que cristal·litza en un model

-eficàcia, disciplina, diligència i amor propi, el “der Deutsche charakter” de l'escriptor Hallpach- que consideren com a suprema virtut nacional.

Ultra això, la valoració qualificativa de signe racial anirà adquirint més importància, pel fet que entenen que la raça és allò que uneix en un origen comú i superior, i ja des del segle XIII la bellesa física de les imatges del “genet de Bamberg” i de la “damisella Ura von Naumberg” són considerats com a model i mirall de perfecció de la raça germànica. I és d'aquesta atmosfera densa i complexa d'on sorgirà, genial i eventualment contradictòria, una generació de sociòlegs, filòsofs, literats, músics i homes de ciència que aportarà una commoció al món de la cultura (*Sturm und Drang*, *Kulturkampf*, *Jungenstil*, *L'Art Total*, etc.) amb personalitats com ara Schopenhauer, Hegel, Novalis, Brentano, Heine, etc., i fins i tot al món de la política (Von Treischeque, Giebel, Fallresleben, Bismarck, etc.).

D'aquest món intel·lectual innovador, confús, complicat i farcit d'ambigüitat revolucionàries naixerà Richard Wagner (1813-1883).

Cap estudi sobre Wagner no es pot limitar a la seva condició de compositor d'òperes. Wagner és, sens dubte, la ment musical més complexa del segle XIX, i la polarització de la seva energia a l'entorn de la qüestió de l'òpera ocasiona en el seu temps una revolució que és tant musical com, més àmpliament, intel·lectual, aconseguint un canvi radical pel que feia al paper de la música en l'àmbit de la cultura i respecte a totes les altres arts. Wagner somnia amb la utopia de la “Gesamtkunswerk” (l'obra d'art total), associació de totes les arts a l'entorn d'un cos estructural, el drama, el qual s'estableix per referència a la música. Val a dir que això suposà un trencament amb les anteriors regles tradicionals -fins i tot romàntiques- que seguia la música i el comportament social dels públics europeus.

Tècnicament, Wagner manifesta la influència, en els seus inicis, del seu compatriota Carl Maria von Weber, l'autor del *Der Freischutz*, i posteriorment la d'Hector Berlioz. També sobten, en el Wagner prime-renc, les seves afirmacions sobre ètica, moral i política, que no s'estigué d'aplegar en una obra escrita ingent. En la pràctica, Wagner era irrespectuós amb l'amistat, amb la paraula donada, amb la coherència política i amb el concepte del matrimoni. Tenint plena consciència -potser excessiva i tot- de la seva pròpia genialitat, mai no s'aturà davant de cap dificultat, i actuà de manera que res no fos obstacle per a la realització de la seva obra, i per això ho sacrificà tot, llevat del seu benestar material, que li era impres-



cindible, i de l'orgull de ser el gran protagonista en la cultura de l'època.

Amb una formació intel·lectual i un bagatge que provenien del medi universitari alemany de l'època, i també del món teatral i musical de les petites ciutats germàniques, Wagner penetra progressivament en el món dels antics mites nòrdics: el que pretindrà és harmonitzar totes les arts per tal de modelar-los, els mites i les narracions antigues, en una nova forma escènica i musical que desvetlli a la vegada una nova sensibilitat. Moltes de les seves idees sobre l'art i la música, Wagner les havia posat per escrit a París, en diversos tractats d'estètica musical (*L'evolució i l'art, L'obra d'art de l'avenir i Opera i drama*).

En la teoria estètica de Wagner es troben reunides així les clàssiques aspiracions romàntiques de cercar, per mitjà de les diverses formes artístiques, una forma expressiva global que es pugui erigir com a sublimació màxima de tot l'univers. El món intel·lectual de Wagner es veu també influït profundament per Schopenhauer; influència que es fa palesa en el sentit ambigu i fortament fatalista d'alguns dels drames musicals wagnerians. L'amistat i l'admiració de Nietzsche, qui veié en el *Tristany i Isolda* de Wagner i l'encarnació ideal del drama dionisiac, influï Wagner, si més no durant un temps, abans que un progressiu allunyament i un munt d'equívocs, que es materialitzen en les crítiques de Nietzsche al "cristianisme" de *París*, no signifiquin la ruptura entre músic i filòsof.

En la teoria wagneriana es destaquen un seguit d'elements associatius: la música i la seva orquestració, l'obra poètica del drama, les veus, l'escenografia i l'ambientació, actuant tot plegat damunt la psicologia dels receptors. Wagner, influït en això per Berlioz, pensa sempre en termes orquestrals, cercant la transcendència en funció del timbre i del color de les distintes famílies d'instruments. Per això conrea la individualització instrumental del timbre greu expressiu (tuba, trompa, corn anglès, clarinet baix, etc.). Li interessaven també els contrastos amb grups seràfics d'arpes. Amb tot això, estructura aleshores la música dramàtica per mitjà d'un motiu conductor (*leitmotiv*), fórmula que ja havia estat emprada per Weber. Aquesta conducció del tema permet d'associar personatges, símbols, passions, emocions i estats d'ànim, conceptes dramàtics en definitiva, sotmetent-los a canvis de *tempo*, de tonalitat, de timbre o de color, per tal d'obtenir un encadenament d'imatges poètico-musicals que configuren la variació psicològica expressiva.

En el joc dels "tempi" wagnerians ha sorgit també el concepte de *melodia infinita*, que fa referència a l'esquema dinàmic sense interrupció entre el discurs poètic guiat per l'al·lusió (*leitmotiv*), i la progressió poètica (recitatiu). Pel que fa a la interferència de l'àmbit dramàtic amb l'àmbit musical, val a dir que, contràriament a la convenció, el re-

citativo és el que coordina el text amb el desenvolupament simfònic. L'ambigüetat tonal permet també diversos efectes: La "suspensió", la "sordina", els "tapats"... Mitjançant l'aprofitament màxim de la massa orquestral, Wagner busca els efectes transcendents per tal de donar dramatisme a la narració poètica. Entre les innovacions wagnerianes cal esmentar també el *matís* en la massa orquestral, desconegut abans de Wagner, així com la tècnica dels acords en aquesta massa, que ha romàs com a model per a l'escola simfònica moderna. En definitiva, l'orquestra wagneriana és plena, massissa, contrastada eventualment, contrastant en això, per exemple amb la de Brahms.

Wagner és també l'autor dels textos de les seves obres. Les seves preferències, pel que fa a les fonts d'inspiració, es decanten pels temes mitològics i per les llegendes germàniques. Els germans Grimm foren precedents en els quals Wagner segurament s'inspirà. Molts dels temes wagnerians eren clàssics dins de la tradició romàntica: les renúncies, les redempció per l'amor i la passió com a mitjancera dels propòsits dels herois. Wagner no musicava una obra fins a tenir el text complet, acabat i polit, com si el text poètic mateix inspirés posteriorment al poeta, la música. Cal dir que *El Vaixell fantasma*, per exemple, li fou adquirit per l'Òpera de París, la qual comprà únicament els drets del text. Quant a la construcció literària d'aquests textos, s'hi intueix la influència de les seves traduccions juvenils de Shakespeare. La mateixa cal·ligrafia dels originals, ordenada i elegant, demostra una seguretat i una premeditació que contradiu la clàssica imatge romàntica i sobretot wagneriana de la "ment esbojarrada i fantasiosa".

És evident que les veus, en el frama wagnerià, tenen una gran importància. Encara que el seu tractament no sigui igual a totes les obres, la idea central de Wagner és que la veu "mig-canta" i "mig-declama" (*sprechgesang*), caracteritzant-se per una mena de recitatiu fluïd que representa la fusió del recitat i de l'ària en una melodia sens fi. Aquesta és, si més no, la tècnica que Wagner aplica a les seves millors òperes. I és un error suposar que Wagner eliminés premeditadament l'ària: el que fa és aplicar un nou mètode, d'acord amb la seva teoria dramàtica, i d'això en són exemples "*Dun bist der Len*" de la *Walkiria* i els duos d'amor del *Tristany i Isolda*. El que rebutjà fou l'esperit "bel cantista" que havia anat assolint l'ària.

La veu agrada del tenor wagnerià té la tessitura d'un registre "mig-greu" (*heldentenor*), amb sorprenents salts a les zones agudes, fins al "la". El millor exemple en fou la veu de Laurist Melchior i la de Max Lorenz, molt coneguts al Liceu. La soprano, que Wagner personalitzà en la Schröder-Devrient, necessita volum, potència i una coloratura dramàtica al llindar de la mezzosoprano. Les veus de baríton i de baix, a més de potència i d'un centre brillant, exigeixen un timbre especial per als recitats-cantats dramàtics. De tota manera, Wagner necessita artistes de gran formació musical. Però el que possiblement ha guanyat més en el decurs del temps, pel que fa a les representacions wagnerianes, és l'escenografia. Els nous mitjans tècnics, amb decorats que utilitzen la il·luminació especial, llum negra, transparències, diorames, etc. permet de millorar plàsticament la fusió de la música i del drama tal com l'entenia Wagner. El camí de la nova escenografia wagneriana l'imposà el seu nét Wieland Wagner, amb els nous muntatges de Bayreuth, en els quals potencià el paper del director d'escena. Aquest comptà també amb una floració excepcional de directors i de cantants que entre els anys 1951 i 1962 crearen allò que s'anomenà el Nou Bayreuth. Molts d'aquests cantants foren també ben coneguts del públic del Liceu: Anna Silja, Régine Crespin, Birgit Nilsson, Ramon Vinay, Theo Adam, etc.

L'"obra d'art total" necessitava un públic preparat, en estat de poder rebre el missatge wagnerià. També calia atreure'l, en una època farcida de trasbalsos, de polèmiques i d'escàndols, i això Wagner, amb el seu comportament extravagant i egocèntric, tingué una actuació magistral al llarg de tota la seva vida. Calia també que s'anés propagant una nova sensibilitat envers les idees que sustentaven la seva obra. El fet és que el públic, format principalment per una joventut plena d'inquietuds intel·lectuals i polítiques, sorgí i augmentà vertiginosament. Arreu d'Alemanya proliferen Associacions Wagnerianes promogudes per mateix Wagner i pels seus col·laboradors que divulguen la nova "religió" musical. És aleshores que Barcelona es converteix en una de les grans ciutats wagnerianes d'Europa, gràcies a la tasca eminentment musical que menaren molt aviat el Doctor Letamendi i Joaquim Marsillach, els quals conegueren personalment Wagner a Bayreuth. I no calgué gaire temps per tal que el wagnerisme s'integrés als moviments d'avantguarda aleshores en estat naixent, tant estètics (el modernisme) com polítics. La causa primordial de la identificació del wagnerisme amb els ideals nacionalistes catalans cal cercar-la en les aspiracions d'identitat que feia convergir el germanisme (la constitució progressiva d'una pàtria alemanya) amb el catalanisme cultural i polític.

Amb la fundació de les Associacions Wagnerianes -que a Catalunya foren impulsades per Maragall, Zanné i sobretot Joa-



quim Pena-, es pretenia aconseguir un públic diferent del convencional; es pretenia formar militants intel·lectual que veïssin en l'òpera i en la música molt més que la imatge tradicional de l'art; uns militants capaços de propagar "l'art total" convertit ara en una mena de religió, i que a més financiesin econòmicament el "temple" musical de Bayreuth, santuari on els afiliats al moviment wagnerià peregrinarien cada any, a l'estiu, durant els famosos festivals. És a Bayreuth, també, on Wagner feu edificar el seu palau, Haus Wahnfried, com si es tractés de la residència del profeta de la nova art. Guardant les distàncies entre l'àmbit pròpiament intel·lectual i el món social, es podria dir, recolzant-nos en elements d'aquest tipus, que el wagnerisme pretenia ser una actitud ideològica davant de la societat, però amb unes finalitats concretes o en qualsevol cas força ambigües.

A les obres de Wagner no hi trobarem cap procés formatiu, sinó una evolució dels estils fins a arribar a la ides de l'"art total". En Wagner no hi ha obres de joventut, en el sentit que aquestes haurien de configurar les futures obres mestres; l'evolució wagneriana anirà marcada per un seguit d'influències fàcilment identificables. *Rienzi* (1840), per exemple, és una òpera en la línia de Meyerbeer. El *Vaixell fantasma* és ja una òpera a la manera de Weber (1843), més alemanya però conservant l'estructura tradicional. *Tannhauser* i *Lohengrin* són obres esplendoroses amb una gran perfecció formal. La temàtica, segons el gust de Wagner, conté els elements més típics: les mitologies, els universos màgics i sobrenaturals que reapareixeran posteriorment en les altres obres de Wagner combinats amb temes nogensmenys característics: la lluita entre el bé i el mal, però una lluita caòtica, el conflicte entre l'esperit i la carn, la redempció per l'amor, etc. En aquestes òperes, Wagner situa l'orquestració de manera cada vegada més protagonista, atorgant-li la descripció de les situacions. Però la teoria wagneriana, que el geni de Bayreuth ha anat elaborant paral·lelament a les obres abans esmentades, només es materialitzarà del tot amb la *Tetralogia de L'Anell del Nibelung*, poema gegantí escrit entre els anys 1854 i 1871. Encara que la tasca creativa de Wagner es desviï, en l'entremig, en altres direccions; com ara l'any 1857, en el qual, després d'un apassionat idil·li amb Mathilde Wesendonk, escriu un esclat delirant d'allò que serà la culminació de la creativitat wagneriana i la definició més acabada del seu estil: *Tristany i Isolda* (1859), drama-música d'ampli cromatisme simfònic. En aquesta òpera els motius conductors (*leitmotiv*) descriuen tècnicament l'oposició o la unió que prevalen musicalment i que simbolitzen la trajectòria dels protagonistes del drama. El poder expressiu de l'harmonia cromàtica per semitons, la fluctuació dinàmica de les veus i l'orquestració són diversos dels elements emprats per Wagner per tal de donar la màxima emoció

al drama clàssic de la redempció per l'amor.

L'any 1876 Wagner escriu l'única òpera de caire festiu, la qual s'inspira en les tradicions musicals dels Gremis artesans de l'època dels "meistersingers" medievals: *Els mestres cantaires de Nuremberg*, que conté personatges reals i desprovistos de simbologia. Finalment, el 1882, estrena la seva última òpera al teatre de Bayreuth, bo i decretant les condicions d'exclusivitat per a aquest teatre. Es tracta de *Parsifal*, considerat com a "drama sagrat", i que és potser el testament espiritual wagnerià a més d'una mena d'acte de contrició. La bellesa de les notes, que configuren un *adagio* infinit, de "L'encant del divendres sant" i el desenvolupament coral de la "redempció al redemptos" han quedat com l'aportació més genuïnament romàntica de Wagner a la història de la música.

Richard Wagner morirà al cap de pocs temps, el 13 de febrer del 1883, a Venècia, la ciutat aquàtica dels capvespres hivernals, sis mesos després de l'estrena de *Parsifal* a Bayreuth. El trasllat de les seves despulles i la inhumació a Haus Wahnfried constituïren una manifestació cerimonial i popular pròpies d'un emperador germànic, tal com ell havia somniat.

Breument, cal considerar, doncs, que, des del punt de vista de l'òpera tradicional, Wagner va provocar una revolució que trasbalsà l'escenari líric del XIX, en imposar a la veu el torrent de l'orquestra simfònica. També el contingut de l'obra diferia del drama convencional, basat encara en la caracterització dels personatges. L'ús de la mitologia és un mitjà per a l'expressió de la filosofia i de la trama psicològica, en la qual els personatges apareixen més com a símbols que com a persones. Fins i tot es podria dir que Wagner anorrea amb les seves innovacions els valors convencionals de l'òpera, apareixent aleshores com a única alternativa als mètodes tradicionals de l'òpera més popular, però adaptats al moment, i de "bravura" del seu contemporani Giuseppe Verdi (1813-1901).

Posteriorment, l'obra de Wagner ha tret camins ambigus i no gens clars, i ha caigut en una manipulació per part dels nous corrents ideològics del segle XX. Com si *El capvespre dels déus*, l'última "jornada" de la "tetralogia" hagués estat una profecia que la història hagués tingut en compte.



**BANYADORS
LLENCERIA I
COMPLEMENTES
ALTA COSTURA**

Via Massagué, 42
Telèfon 725 25 96
SABADELL



**MARCS MOTLLURES
LAMINES I REPRODUCCIONS**
Travessia Borriana, 6
Sabadell, tel. 726 05 28



GESTORIA ADMINISTRATIVA
Advocat Cirera, 32
Tels. 725 93 22 - 725 95 32
725 97 21 - 726 01 64
SABADELL

FINQUES CARNER

Agent de la Propietat Immobiliària
San Antoni M^a Claret, 18
Tels. 725 47 66 - 725 49 76
SABADELL



ARTICLES PELL I VIATGE

Sant Quirze, 38
Tel. 725 85 41
SABADELL



OBJECTES REGAL

Advocat Cirera, 16
Tel. 725 61 82
SABADELL



Arimón, 113-117
Tels. 725 49 77 - 725 41 87
SABADELL

Trofeus
Copos
Medalles
Insignies
Clauers
Rètols
Etc.