

## El món grec a Wagner

Eulàlia Vintró

«Quan Richard Wagner neix, el 1813, Napoleó és derrotat a Leipzig a la “Batalla de les Nacions” i l’any següent ha de marxar, desterrat, a Elba; el vals conquereix la societat europea, alhora que s’obre el Congrés de Viena i a l’òpera d’aquesta ciutat s’estrena la darrera versió de *Fidelio*; al mateix temps que Wagner neixen Verdi i Brückner; ara, el 1883, quan mor a Venècia, donarà pas a tota la música del segle XX; al mateix temps mor Gustave Doré que ha sabut il·lustrar, crear la imatge dels grans mites de la humanitat, la *Biblia*, *La Divina Comèdia*: ambdós són els signes del futur que ens llega el segle XIX. L’any que mor Wagner neixen Kafka i Anton Webern; aquell mateix any es publica *Així parlava Zaratustra*.»<sup>1</sup>

Amb aquestes referències acaba Josep Soler les atapeïdes i intel·ligents reflexions sobre l’obra i la música de Wagner en el seu tractat *La música*, referències on queden esbossats alguns dels elements fonamentals per a la comprensió del geni de Leipzig: l’època històrica, el moment cultural i musical, la importància del mite, la filosofia.

En el centenari de la seva mort, commemoració a la qual s’han sumat, d’una manera o d’una altra, tots els cenacles musicals del món, la polèmica, l’enfrontament i la passió que suscità Wagner en vida no han perdut gens de la seva força.

Per part meua, però, seria un acte de ὑβρις tenir la pretensió, en el marc d’aquest article, d’elaborar, ni que fos molt esquemàticament, una valoració global de Wagner; em remeto als molt nombrosos especialistes i també a llurs grans discrepàncies com a prova de la vigència, de la genialitat i de

1. J. SOLER, *La música II. De la Revolució francesa a la edad de la economía*, Barcelona 1982, pp. 40-41.

l'impossible oblit de Wagner per a tots aquells que cerquin el coneixement d'una fita en la història de la cultura occidental.<sup>2</sup>

El meu molt més modest propòsit, encara que no mancat de dificultats tant metodològiques com d'exposició, per la dispersió d'elements que pot abarcar i pels amplis meandres en què pot derivar, es centra en donar raó de les afirmacions recurrents de tots els comentaristes a propòsit de la influència clàssica, hellènica fonamentalment, a Wagner. Afirmacions que, d'altra banda, no provenen només de la perspicàcia dels crítics sinó més aviat de les referències continuades que el mateix Wagner fa als seus estudis i lectures d'autors grecs, i provenen també de les freqüents exègesis de diversos aspectes de la cultura hellènica que trobem disseminats en els seus escrits teòrics, sobretot a *L'Art i la revolució* (1849), *L'obra d'art del pervindre* (1849), *Òpera i drama* (1851) i *Música del pervindre* (1860).<sup>3</sup>

Hom no s'estranyarà si afirmem que Wagner no hauria passat a la història per les interpretacions i anàlisis que féu del món grec, i ho prova el fet que cap història de la filologia l'esmenta com a una autoritat en la matèria, i és que no va ésser, ni va voler ésser-ho, filòleg, un cop salvada la fase adolescent de fascinació pels clàssics en què el seu *magister* Sillig el va empènyer a una tal especialització, abandonada ben aviat.

Tot i que més endavant farem un recorregut biogràfic més detallat, no deixa de tenir interès ara de conèixer la valoració que el propi Wagner fa de la seva formació intel·lectual. Als 59 anys, en una carta dirigida al seu amic Friedrich Nietzsche amb motiu de l'aparició de *l'Origen de la tragèdia*, datada el 12 de juny de 1872,<sup>4</sup> recorda els seus anys escolars a Dresde, a l'escola de la Santa Creu, caracteritzats per l'entusiasme fervent cap a l'antiguitat clàssica i l'atracció particular per la mitologia i la història gregues, això sense oblidar l'estudi de la llengua. D'aquí, sens dubte, procedeix la temptativa del Dr. Sillig a què feiem referència. Més endavant, l'estada al Col·legi de Sant Nicolau i Sant Tomàs de Leipzig «van malmetre les meves aptituds i les meves inclinacions» i va arribar a dubtar que mai haguessin arrelat en la seva naturalesa. En el curs de la seva evolució intel·lectual, però, la constància amb què aquestes inclinacions acabaven per renéixer en ell va dur-lo a reconèixer que, «sota l'efecte d'una disciplina mal compresa i asfixiant», una part essencial de la seva personalitat havia estat realment ofegada.

«En el curs d'una existència les dificultats i l'extrema agitació de la qual m'allunyaven completament d'aquests estudis, he experimentat, cada vegada que he pogut tornar-me a submergir en l'univers antic,

2. Cfr. M. GREGOR DELIN, «Actualisation», *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1969, pp. 20-55.
3. Cfr. R. WAGNER, *Sämtliche Werke*. In Zusammenarbeit mit der Bayrischen Akademie der Schönen Künste, München 1970 ss., 30 volums. Hi ha una selecció de textos wagnerians en una sèrie de 13 volums francesa: *Traduction des Oeuvres en prose de Richard Wagner*, Paris-Delegrave 1907-1924. També l'Associació wagneriana traduí, molt parcialment, WAGNER: *Obras teóricas y críticas*, Barcelona 1909.
4. Cfr. R. WAGNER, *Sämtliche Briefe*, Leipzig 1967 ss., 15 volums, citada per Schadewaldt (vegi's nota següent).

un contacte benfactor, l'únic capaç de fornir-me una sensació d'alliberament, fos el que fos, d'altra banda, el conflicte en què em trobés, tot i que ja no tenia a la meua disposició la majoria de coneixements lingüístics necessaris».

Cita, tot seguit, alguns músics que podien haver passat, sens dubte, per «Grecs autèntics, que no sabien, però, treure cap partit de llur cultura en la formació de directors d'orquestra, de compositors, d'instrumentistes, mentre que en virtut d'una estranya paradoxa, aquesta antiguitat l'accés a la qual m'era tan difícil, em permetia, a mi, desprende'n la forma ideal de l'art musical tal com jo el concebia».

Schadewaldt<sup>5</sup> remarca, a propòsit d'aquesta cita, la claredat rigorosa amb què Wagner caracteritza la importància que per a ell ha tingut l'antiguitat, tant individualment, prenent consistència de realitat viscuda, com objectivament pel seu abast artístic.

Però veiem ara amb més detall,<sup>6</sup> juntament amb les dades biogràfiques, com es produí el primer contacte amb el món grec i les successives represes.

Richard Wagner neix el 22 de maig de 1813 a Leipzig, «damunt el Brühl, en el segon pis de la casa del *Lleó blanc i vermell*»; la família, modesta d'origen, afeccionada a les arts i al teatre, vivia sense ambicions socials ni tampoc mancances de diners. El pare legal, malalt del tifus, morí el novembre del mateix any, i la mare, amb sis fills, es tornà a casar l'agost del 1814 amb Ludwig Geyer, molt presumiblement el pare autèntic de Richard, i la nova família s'instal·là a Dresden.

La tardor del 1820, el jove Richard viu a pensió a casa del pastor Wetzel i aquest li llegeix, entre d'altres coses, reportatges i comentaris sobre la guerra d'independència que enfronta a grecs i turcs: «la simpatia entusiasta i dolorosa» que sent aleshores despertarà, més tard, el seu amor per Grècia. El seu oncle, Adolf Wagner, teòleg i traductor, humanista i investigador, la casa del qual freqüentà l'estiu de 1822, inicià una influència positiva i creixent en el seu nebot, el qual, amb deu anys, es decantava ja cap a la mitologia i els seus herois, desitjós de viure amb ells en una perfecta intimitat. És fàcil imaginar que aprengué del seu oncle, a més de la seva traducció de l'*Edip Rei*, la manera personal de relacionar-se amb Grècia, lluny de l'esperit d'imitació del neoclassicisme i en defensa de la llibertat creadora. Durant els anys que va passar amb Sillig a Dresden, va traduir versos, compoingué poesies i es lliurà als exercicis de declamació. En complir 13 anys sent néixer la vocació de poeta, tradueix cants de l'*Odissea* i escriu un poema èpic, *Batalla del Parnàs*, inspirat en Pausànias.

5. Cfr. W. SCHADEWALDT, «Richard Wagner und die Griechen», *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1964, pp. 25 ss. Les cites autobiogràfiques que no portin nota procedeixen d'aquest article.

6. Les dades biogràfiques poden ésser consultades a R. WAGNER, *Mein Leben*, München 1963, a M. GREGOR DELIN, *Wagner au jour le jour*, trad. francesa, Paris 1972 i a M. SCHNEIDER, *Wagner*, Barcelona 1980 (trad. cast.)

La seva família es trasllada a Leipzig on, a primers de l'any 1828, continua els seus estudis en el col·legi més famós de la ciutat, el Sant Nicolau; malauradament, l'obliguen a repetir el curs anterior i aquest fet, com recordarà en la carta a Nietzsche ja citada, trenca els llaços familiars que l'unien amb els grecs. La situació s'agreuja per l'escassa habilitat del seu professor i per la proximitat d'un taller d'assaonadors de pells, «la sentor irritant del qual irritava els meus nervis fins al punt de fastiguejar-me absolutament Sòfocles i els grecs». D'ara endavant es dedica més intensament a la música, per tal de donar acompanyament musical a la seva tragèdia *Leubald i Adelaida*. Deixa l'escola l'any 1830, un cop ha pres la decisió de lliurar-se a la música —les seves primeres composicions són de l'any anterior—, i s'inscriu com a estudiant d'arts musicals a la Universitat de Leipzig des de 1831.

L'any 1835 apareix la *Mitologia alemanya* de Jacob Grimm, que llegirà amb assiduitat l'estiu de 1843. Abans, tanmateix, ha passat tres anys a París (1839-1842) on fa amistat amb Samuel Lehrs, professor de Clàssiques i col·laborador de la casa Didot per a l'edició de textos grecs; aquest contacte genera un retrobament molt fèrtil amb l'antiguitat clàssica, a la qual s'afegia l'estudi del món germànic, també conreat per Lehrs. Gràcies a aquest amic i company de les misèries parisenques, Wagner concebrà la idea de *Tannhäuser*, dels *Mestres cantaires de Nüremberg* i de *Lobengrin*. Els biògrafs discrepen a propòsit de la influència de Lehrs i el seu paper en la formació de Wagner, però ell mateix assegura que aleshores tornà a sentir el desig de «estudiar de nou els clàssics grecs en la llengua original» i que, com Goethe a Schiller, «Lehrs em va fer veure», ens conta Wagner sobre el particular, «amb la intenció evident de consolar-me, que, vist el meu temperament i sobretot el paper que jugava la música en la meva vida interior, podria assolir en grec, pels meus propis mitjans, àdhuc sense gramàtica i sense lèxic, el nivell de coneixements que m'era necessari; i que, en canvi, si hom vol practicar el grec per experimentar un autèntic plaer, això no és un joc i que aquesta llengua no es resigna a ser tractada només com un divertiment». Wagner va seguir el consell i va esdevenir-ne un bon coneixedor, encara que no un especialista.

Torna a Dresden, on és nomenat director de l'orquestra de la Cort l'any 1843, i inicia una etapa no desproveïda de preocupacions i entrebancs, però estable des del punt de vista material i amb moments pletòrics com l'estiu del 1847: acaba el *Lobengrin* i es lliura amb entusiasme als autors grecs. Abans d'aquesta data, però, cal remarcar que ja s'havia fet una biblioteca notable, que li fou requisada el 1849, quan es veu obligat a fugir, on les obres de l'antiguitat clàssica es barrejaven amb les de la tradició germànica i medieval; les seves lectures d'Eurípides, el 1846, van ésser la base per als arranjaments que realitzà de la *Ifigènia a Aulida* de Glück.

Durant aquest estiu, que Schadewaldt<sup>7</sup> anomena període de la «il·lumina-

7. Cfr. *op. cit.*, pp. 32 ss.

ció», l'antiguitat grega li suscita «veritables torrents d'entusiasme. Quan havia d'expressar una opinió només podia fer-ho amb força si la conversa estava orientada cap a aquestes regions ideals». Mots que corroboren els seus amics de l'època, sorpresos de la vivacitat del seu parlar, i molt sovint no de música, sinó de temes diversos, sobretot de literatura i història gregues. Anys més tard, Wagner ens evoca la força i l'espontaneïtat d'aquesta aventura espiritual:

«Vaig llegir, aleshores, per primera vegada Èsquil amb una sensibilitat i un esperit madurs i me'n vaig impregnar totalment. Les didascàlies de Droysen foren les que, sobretot, em varen ajudar a reconstruir en la imaginació l'espectacle excitant que oferien les representacions tràgiques a Atenes; era una imatge tan clara que m'agradava figurar-me l'*Orestea* representada d'aquesta manera i aleshores podia sentir els efectes d'aquesta visió, que assolien una extraordinària potència patètica i que mai abans no havia tingut. Res no és comparable a la sublim emoció que em va furnir l'*Agamèmon*; fins acabar les *Eumènides* vaig romandre en una espècie d'èxtasi del que, la veritat sigui dita, mai no m'he recuperat fins al punt de reconciliar-me amb la literatura moderna. El que jo pensava a propòsit del significat del drama i, més encara, a propòsit del teatre autèntic va prendre una embranzida decisiva a partir d'aquestes impressions».

A més d'Èsquil, llegeix Aristòfanes i Plató, i declara que del *Banquet* aprèn la facultat «d'introduir-me fins a les arrels en la vida grega, en la seva esplendorosa bellesa, gràcies a una perfecció tan íntima, tan familiar, que em sentia com davant d'una realitat tangible i tenia la sensació que la meva casa era més Atenes que cap altre indret del món modern». Amplia els seus estudis llegint els historiadors que revitalitzen l'univers antic: Droysen, Niebuhr i Gibbon, i entra en contacte amb l'antiguitat germànica. A la llum dels clàssics grecs «assimila» la lectura ja feta de l'*Edda*, de les nissagues dels *Wilkina* i *Niflunga* i d'altres nissagues escandinaves: *Heimskringla*, *Völsunga* i *Völuspa*. Aquesta és, doncs, una època fecunda i receptiva, d'estudi i de creació, comparable a l'estiu de 1788, quan Schiller escriu a Körner:

«No llegeixo res més que Homer... he decidit no llegir cap autor modern durant els dos anys propers... de cap no en trec profit; només m'allunyen de mi mateix, mentre que els antics em proporcionen un autèntic plaer...».<sup>8</sup>

Des d'aquest moment, Wagner mai no deixarà d'ocupar-se dels grecs, ni en els moments més atzarosos de la seva vida; així, el maig de 1849, en plena revolució de Dresden, medita la composició d'un drama, *Aquilles*, i, mentre vigila els moviments de tropes des del campanar de la Kreuzkirche, discuteix amb el professor Thum sobre món antic i cristianisme.

Aquest apassionat amateur no podia, tampoc, romandre aliè a la pruija

8. Ibidem, p. 34.

constant en la vida dels filòlegs alemanys de la primera meitat del segle XIX, dels quals és lector, com Droysen, Welcker, Müller: “anar a Grècia!”. Tria una ocasió ben oportuna: després de la seva pintoresca fugida de Dresden —compartint el cotxe amb Bakunin— arriba a Suïssa on passarà, amb interrupcions, els seus vuit anys d'exili (1850-1858). Va a Burdeus, invitada per la família Laussot i allí s'enamora de la jove Jessie, dissortada en amors. El matrimoni de Wagner amb Minna Planer tampoc no anava massa bé i, a més, el marit de Jessie no era un rival perillós. S'empesquen un pla novel·lesc per fugir junts a Grècia, però la mare de la noia els delata al marit, que aconsegueix que la policia foragiti Wagner de Burdeus en el moment que anava a recollir Jessie per marxar. L'idilli queda segat definitivament amb una carta de Jessie a Wagner al cap d'un mes, juny de 1850, quan Richard rellegeix l'*Odissea* i sent una «simpatia fraternal per l'heroi màrtir, sempre errant, sempre nostàlgic, sempre vencedor d'obstacles» amb qui se sentia, aleshores molt identificat. Al mateix temps va estudiant els problemes sobre el món antic guiat pels autors de la tendència històricoromàntica als quals hem fet referència. És significativa l'observació a propòsit del memorable estudi de Müller sobre els doris:

«Gràcies a la profunditat de les seves investigacions, aquest erudit m'ha revelat el caràcter de l'art dori sota un aspecte totalment distint, que no apareix, per exemple, en contemplar l'Àpol·lo de Belvedere».<sup>9</sup>

De l'amplitud i profunditat que assoliren els coneixements de Wagner sobre el món grec en donen fe tots els seus interlocutors i els escrits teòrics que des de 1849 es van succeïnt a bon ritme;<sup>10</sup> destacarem, per acabar ja aquesta part biogràfica, un deixeble-amic privilegiat: Friedrich Nietzsche i la darrera lectura de l'*Orestea*.

El 8 de novembre del 1868, a Leipzig, es troben per primera vegada Wagner, ja famós i en la saó de la seva vida —55 anys—, i el jove de 22 anys, Nietzsche, estudiant de filologia clàssica, alumne destacat de Friedrich Ritschl (1806-1876), company fins al 1867 de Rohde i, durant un curs, també de Wilamowitz. Pocs dies abans, el 28 d'octubre, Nietzsche escriu a Rohde que s'ha convertit a la música wagneriana en sentir les obertures del *Tristany* i dels *Mestres Cantaires*: «els meus nervis, un per un, van saltar». Vuit anys més tard, el 28 d'octubre de 1876, conversen per darrera vegada, a Sorrento, Nietzsche i Wagner. Al llarg d'aquest període, sobretot mentre Wagner i Còsima viuen a Tribschen (1869-1872), prop de Basilea, on Nietzsche fa de professor a la Universitat, les relacions són intenses i freqüents; que el compositor influï sobre el futur filòsof, ho prova l'abundant correspondència de Nietzsche amb Rohde —que també va passar dos dies a Tribschen, l'any 1870—, l'obra l'*Origen de la tragèdia en l'esperit de la música* —el títol original de la qual, l'*Origen i la fi de la tragèdia* va haver de canviar

9. Ibidem.

10. Una documentada valoració actuals dels 'mestres' de Wagner pot llegir-se a B. BRAVO, *Philologie. Histoire. Philosophie de l'Histoire*, Varsòvia 1968.

en veure la sorpresa de Wagner, que notà l'absència del seu art en aquesta obra quan Nietzsche n'hi llegia fragments l'abril de 1871— i la molt violenta ruptura de Nietzsche i Wagner, fet al que dedicà, més tard, un opuscle famós, *El cas Wagner* (1888), punt de referència encara avui insubstituïble per als detractors del compositor. El caràcter d'aquesta ruptura només pot ésser comprès a partir de l'amor i la veneració descompensada de Nietzsche per Wagner.<sup>11</sup>

En una carta a Rohde<sup>12</sup> a propòsit de l'*Origen de la tragèdia*, Nietzsche reconeix que a cada plana ha mirat d'agrair a Wagner tot el que li ha donat, i que sent amb orgull com està marcat per un signe i que sempre el seu nom es dirà amb el del compositor. A més, llegir avui, per exemple, l'opuscle wagnerià *Art i revolució*, permet d'entreveure un alt grau de coincidències amb el pensament posterior de Nietzsche.

Menys explícites són les referències inverses, és a dir, l'empremta de Nietzsche en Wagner, però no és massa agosarat suposar que les lectures, els comentaris i les converses d'un i d'altre recolzaven en gran mesura sobre l'antiguitat i que Wagner no va desaprofitar l'ocasió d'escoltar un interlocutor tan ben preparat. Val la pena citar la carta oberta «A Friedrich Nietzsche, professor ordinari de Filologia Clàssica» publicada en el *Nord-deutschen Allgemeinen Zeitung* de 23 de juny de 1872, que Wagner va escriure com a rèplica a l'atac de Wilamowitz<sup>13</sup> a l'obra de Nietzsche, l'*Origen de la tragèdia*. Des de la seva passió pel món clàssic, es fa i fa indirectament a Wilamowitz una sèrie de preguntes retòriques, la resposta de les quals desqualifica la filologia del futur catedràtic berlinès en benefici del jove amic. Davant l'actitud tancada, gremial, erudita i autocomplaent, reivindica una filologia lligada a l'estètica, capaç de parlar a persones com ell i no només a iniciats, on no hi ha cites però que és rica en continguts; acaba preguntant-se quines han d'ésser la formació i la cultura alemanyes i quin és l'estat de la institució que ha de garantir-les. Wilamowitz va contestar,<sup>14</sup> però és clar que es tractava d'un impossible diàleg de sords.

El tema, com és sabut, ha suscitat innombrables pronunciaments que ultrapassen el nostre camp concret. No podem, però, passar per alt la relació entre ambdós personatges, tot i que hem evitat de caure en l'exegesi nietzschiana.

I Wagner continuava la lectura dels seus grecs. El 1864 la *Iliada*, el 1869 torna a Homer i consulta els estudis de Winckelmann; el 1870 esbossa *Die Kapitulation. Lust Spiel von Aristo Phanes* (*La capitulació, comèdia d'Aristo Fa-*

11. A més de les referències bibliogràfiques ja recollides sobre la vida de Wagner, les relacions Wagner-Nietzsche estan sistematitzades a: F. SERPA ed., *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Firenze 1972; K. GRÜNDER ed., *Der Streit um Nietzsches «Geburst der Tragödie»*, Hildesheim 1969; G. COLLI-M. MONTINARI ed., *Le cas Wagner. Suivi de Nietzsche «Contre Wagner»*, Paris 1974.

12. Citada per GREGOR DELIN, *op. cit.*, p. 233.

13. Cfr. U. v. WILAMOWITZ, *Zurkunftsphilologie!...*, Berlin 1872.

14. Cfr. U. v. WILAMOWITZ, *Zukunftphilologie! Zweites Stück*, Berlin 1873.

nes), representada de seguida amb el títol, *Una capitulació, comèdia a la manera antiga*; es tracta de ridiculitzar tant la França vençuda, fent-hi aparèixer Émile Perrin i Victor Hugo, com els alemanys en el moment de capitular davant l'òpereta parisenca; en ésser rebutjada per un teatre berlinès, quedarà enterrada entre els seus papers; coneix Mommsen a Berlin l'any 1875 i passa tres capvespres, el juny de 1880, llegint l'*Orestea* en veu alta, segurament la darrera vegada. Deixem que sigui Còsima qui ens expliqui aquesta lectura:

«Em sembla que mai no havia vist Richard així: inspirat, transfigurat, identificat amb el text que llegia. La representació a Atenes no pot haver produït un efecte més sublim que aquesta declamació, amb els primers crits de Cassandra que ens esquinçaven el cor...».<sup>15</sup>

El de Wagner deixaria de batejar el 13 de febrer de 1883.

Abans de presentar algunes dades de la vivència hellènica en l'obra teòrica i dramàtica de Wagner, ens sembla metodològicament imprescindible de situar-lo en el seu temps filològic, és a dir, en l'ambient cultural i en connexió amb els autors contemporanis que foren els seus guies pels camins de l'antiguitat. Només així, creiem, podrà ésser objectiu el judici que un lector actual pot fer-se a partir d'algunes de les apassionades, i a vegades interessades, opinions de Wagner a propòsit dels grecs.

El darrer terç del segle XVIII coincideix amb el neo-humanisme alemany, moviment clau per al redescobriment de Grècia, i d'una influència notable arreu d'Europa. El seu entusiasme i la seva prodigiosa vitalitat infongueren a la filologia alemanya una empenta i un rigor que arriben gairebé fins a nosaltres. Citem, com a models, Winckelmann, fanàtic de la perfecta bellesa de l'art d'època clàssica, Lessing, redescobridor del valor artístic de la literatura grega, o Herder, creador del concepte del *Zeitgeist*. Aquest moviment, passant pel *Sturm und Drang*, la figura més representativa del qual és Goethe, enllaça directament amb el Romanticisme. Ens trobem en un moment cabdal de l'Europa moderna, que es projecta cap al futur a partir del rebuig del passat més immediat.

Amb el nou segle, el XIX, l'explosió és general: els afanys nacionalistes, els problemes socials, els aldarulls d'estudiants. L'industrialisme i el marxisme, l'evolucionisme i el positivisme, especialment a partir de mitjans de segle, marcaran el nou món.

No és ara el moment ni l'ocasió de confrontar els mèrits i els encerts del corrent positivista, dominant en els estudis literaris de la segona meitat del segle XIX, amb les idees renovadores del *Sturm und Drang* i del Romanticisme. Filòlegs com Böckh, Welcker, Müller i l'historiador Droysen, contribuïren, en paraules del professor Westernhagen, «a enderrocar la imatge classicista de l'hellenisme i a establir una nova imatge essencialment més vàlida: en lloc de la perfecció d'una calma primitiva, d'ingenuïtat i alegria

15. Citat també per SCHADEWALDT, *op. cit.*, p. 25.



anímica, han estat els primers a reconèixer les tensions terribles de l'ànima grega i els que els donaren el nom de dos déus: Apollo i Dionís». <sup>16</sup>

Wagner, no cal dir-ho, se sentirà absolutament aliè a les tendències positivistes i escollirà, no per casualitat, com a guies Müller, l'estudi del qual a propòsit dels doris l'impressionà vivament, així com la seva visió dels mites grecs, Creuzer, estudiós de les idees religioses del món antic, Welcker, que tenia una intuïció profunda de l'esperit grec, plasmada en els seus treballs de mitologia i de tragèdia, <sup>17</sup> Droysen, l'historiador de l'hellenisme, amic de Mendelssohn —que musicà alguns poemes de Droysen— i especialista en la tragèdia d'Èsquil; la seva interpretació influencià de forma molt palesa la *Tetralogia wagneriana*, com veurem. <sup>18</sup>

Les possibilitats a l'hora d'encarar la influència del món clàssic a Wagner són moltes; nosaltres hem optat per destacar, d'una banda, alguns dels elements fonamentals que, amb diverses formulacions, apareixen en els escrits teòrics i, molt especialment, la concepció i tractament del mite, la identificació entre la tragèdia grega i l'obra d'art total, a l'elaboració de la qual Wagner aspira, sense deixar de banda, però, d'altres elements importants, encara que en opinió nostra, menys transcendents com la transposició del cor grec a l'orquestra, la tècnica del *leit-motiv*, el sistema trilògic o tetralògic de composició, el paralelisme entre l'amfiteatre clàssic i el Festspielhaus de Bayreuth; i, finalment, algunes concomitàncies, forçosament no totes, que hom pot trobar entre els personatges, les escenes o els motius concrets de Wagner i la tradició hellènica.

No oblidem que l'objectiu del gran músic era definir i elaborar l'obra d'art del futur, donades la pregona insatisfacció i la buidor que li havien deixat la contemplació i el coneixement de les òperes anteriors, tant la italiana com la francesa. Arriba, doncs, a la conclusió que no és possible superar-les per la via de la continuïtat de llurs procediments estructurals i musicals i que, a més, tan sols l'esperit alemany, no contaminat per aquestes tradicions, pot encarnar el futur; la condició consisteix a elevar-se per damunt d'elles i a trobar el model ideal, capaç de generar, no mitjançant la imitació repetitiva, sinó gràcies a la mímesis creadora, àdhuc revolucionària, el drama total. <sup>19</sup>

En la carta al seu amic francès François Villot de 1860, publicada amb el títol de *Música del pervindre* com a prefaci d'una traducció en prosa dels seus poemes d'òpera, Wagner resumeix, a petició de Villot, les idees que, a propòsit de l'art, havia anat publicant fins aleshores a Alemanya. Els dos ele-

16. Cfr. WESTERNHAGEN, «L'exemple d'Eschyle», *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1969, pp. 22 ss.

17. Cfr. W. K. KROLL, *Historia de la filología clásica*, Barcelona 1953<sup>3</sup>, p. 154 (tr. cast.).

18. R. PFEIFFER, *Historia de la filología clásica. De 1300 a 1850* (tr. cast.), Madrid 1981, a la p. 310 reconeix també aquesta influència.

19. Cfr. *Música del pervindre*, tr. catalana abans citada, p. 18, on parla de Goethe i Schiller.

ments cabdals de l'obra wagneriana, el teatre grec i el mite, protagonitzen aquest resum.<sup>20</sup>

Pel que fa al mite, cal situar les seves consideracions en el marc més ampli i polèmic de les relacions entre la poesia i la música —tema d'*Òpera i drama*— sota la perspectiva determinant de l'obra dramàtica. Feia un segle que els partidaris de Glück i de Puccini s'enfrontaven per aquest motiu. Mentre uns creien que amb l'òpera hom pot assolir l'ideal del drama, altres defensaven que el prestigi de l'òpera era degut a la música i que la poesia era la seva *ancilla*. Recordem la famosa frase de Voltaire: «Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante». L'existència de dos autors separats, músic i poeta, afegia un nou inconvenient, i la perfecció de l'òpera només seria assolida amb un canvi total pel que fa a la participació del poeta, a la vegada músic, en la creació de l'obra d'art.

I l'element ideal per al poeta que «en son llenguatge cerca de substituir la significació abstracta i convencional de les paraules per la llur significació sensible i original, y servint-se de l'estructura rítmica, com també a la fi de l'ornament ja gairebé musical de la rima, assegura a la frase una poixança qui, talment com per encís, captiva y governa'l sentiment», l'element ideal, diem, és:

«El mitus, aquest primitiu y anonim poema del poble, qu'en totes les epoques trobem tractat sempre de nou pels grans poetes dels períodes capdavanters de cultura; car en ell desapareix gairebé del tot la forma convencional de les relacions humanes, sols comprensible de la raó abstracta, y en cambi conté tan sols çò qui es eternament intel·ligible y purament humà, emperò justament en la forma concreta y inimitable qui dóna a tots els veritables mitus llur caracter individual, tan avinent de reconèixer».<sup>21</sup>

En uns altres passatges dirà:

«La tragèdia grega és la realització artística del contingut i de l'esperit del mite grec».

«La tragèdia no és altra cosa que la perfecció artística del propi mite; però el mite és el poema d'una concepció col·lectiva de la vida».<sup>22</sup>

Ara bé, gràcies a la perspectiva històrica que va agafant amb les lectures dels seus contemporanis i gràcies també a la vivència romàntica, Grècia és tan sols una orientació, la tragèdia clàssica no pot copiar-se senzillament com un model i el mite, com a tal, ha d'ésser objecte d'una nova experiència i d'una nova realització. Per tal de renovar-se, conclou Wagner, el mite havia de submergir les seves arrels en el contingut espiritual del temps present, extreure'n la substància i trobar-hi l'orientació; conseqüentment, havia de portar la marca del «socialisme ideal» i el sentit «humanitari» alhora

20. Un desenvolupament més ampli d'aquests temes es troba a *L'Art i la Revolució* i a *Òpera i drama*.

21. Cfr. *Música del pervindre*, p. 31.

22. Les cites, procedents d'*Òpera i drama*, figuren a l'article esmentat de SCHADEWALDT, p. 29.

que calia manllevar la temàtica a la llegenda popular germànica de l'Europa septentrional, que gaudia aleshores d'una gran embranzida. D'ara endavant la fita suprema per a aquesta tragèdia nova serà, sens dubte i sempre, Apol·lo, però Apol·lo associat a Jesús. A la darrera plana de *L'art i la revolució* —on no estalvia crítiques molt acerbes al cristianisme— llegim:

«Així, Jesús ens haurà ensenyat que tots els homs som iguals y germans, mes Apolus haurà empremtat en aquesta grandiosa unió fraternal el segell de la força y de la bellesa, sostraguent l'hom del dupte de sa propia valua, y amenant-lo a la consciència de sa més alta poiança divina. Enlairem, doncs, l'altar del pervindre, així en la Vida com en l'Art vivent, an els dos Mestres més sublims de l'humanitat: Jesús, qui patí per tots els homs, y Apolus, qui'ls enlairà al ple goig de llur dignitat!»<sup>23</sup>

Les tragèdies, doncs, regenerades en el si d'un món nou, seran les «festes de la humanitat»; gràcies a elles «l'home lliure, fort y bell, enfranquit de tot cerimoniós convencionalisme —tal com els grecs, per primera vegada, n'imaginaren l'ideal—, exalçarà les delícies y les penes de la seva amor; y consumarà amb noble dignitat el gran sacrifici d'aquesta amor en una mort digna y sublim».<sup>24</sup>

És possible que ens haguem allargat excessivament amb aquestes cites teòriques, però ens semblava essencial no traïr, més enllà de la traducció, la concepció, el paper i la funció del mite en Wagner, atès que després del seu juvenívol *Rienzi*, on segueix un esquema històric, complex i enrevesat, abandona sense vacillar aquest camí exhaurit i es lliura al mar no moridor del mite, des de l'*Holandès al Parsifal*. Qualsevol persona, mínimament coneixedora de les nissagues nòrdiques, base de l'*Anell del Nibelung*, o de les tradicions medievals en què s'inspiren *Tannhäuser*, *Lobengrin*, *Parsifal* o *Tristany i Isolda*, estarà d'acord a admetre que constituïen un intrincat, envitricollat i de vegades contradictori món de narracions més o menys connexes. Correspon a Wagner, de la mateixa manera que a Èsquil, el mèrit no pas petit, el geni, d'haver arribat a extreure d'aquests mites, mitjançant una complicada tècnica de condensació, de fusió i de creació pròpia, aquells moments, aquelles escenes o situacions concretes que podien causar impacte en l'auditori i fornir-li, deslliurades de tot element superflu, les dades essencials i significatives de la trama argumental. També procedeix dels grecs, d'Homer i Èsquil amb preferència, la caracterització dels déus nòrdics, els atributs, comportament i personificació dels quals tan familiars esdevenen avui per als estudiosos de la mitologia grega, però tan difícils d'identificar si ens faltava el tamís wagnerià.<sup>25</sup>

23. Cfr. *L'Art i la Revolució*, trad. catalana, p. 134.

24. *Ibidem*, pp. 125-126.

25. Cfr. Th. MANN, «Wagner als Mythiker», *Bayreuth Festspiele*, Bayreuth 1969, p. 4.

I si el mite és l'element ideal per al poeta, l'única analogia possible per a l'obra d'art total és la tragèdia grega. Wagner ho justifica no només perquè «nostra Art moderna no és sinó una malla de la cadena formada per l'evolució artística de tota Europa, y el punt de partida d'aquesta evolució's troba en els grecs»,<sup>26</sup> sinó, sobretot, perquè la tragèdia grega és una solemnitat religiosa; perquè la seva substància està alimentada per la llegenda popular, essent ella mateixa l'expressió sensible, il·lustrada amb imatges, d'una secular saviesa procedent del poble; perquè és una obra d'art integral en la qual poesia, música i dansa es fonen en una síntesi viva, animada per les forces originals. Els treballs de Böckh, Müller, Welcker i Droysen l'havien dut a aquestes conclusions; Wagner, però, no s'accontenta amb teories alienes i desenvolupa d'una manera tal vegada interessada les seves hipòtesis a propòsit del naixement i el caràcter de la tragèdia, la identificació entre el poble i el teatre, la desaparició del gènere, etc., amb intuïcions sorprenents i d'una actualitat colpidora:

«L'autèntica epopeia popular no fou enlloc només poesia recitada: els cants d'Homer, tal com ens han arribat, són el producte d'una compilació crítica i meticulosa feta en una època en què la vertadera poesia ja havia mort... Abans que aquestes epopeies es convertissin en l'objecte d'una tal preocupació literària, havien viscut en el poble, sostingudes per la veu i el gest, com obres d'art executades pel cos, a la manera de danses cantades... Aquestes interpretacions lírico-èpiques constitueixen el lligam visible més antic entre el lirisme pròpiament dit i la tragèdia, la transició normal de l'un a l'altra. La tragèdia fou, doncs, l'obra d'art popular que entrà en la vida pública política... Quan l'epopeia viva es convertí en un objecte de plaers crític-literaris, a la cort de Pisístrat, estava, en realitat, ja marcida —i no perquè al poble li manqués l'alè, sinó perquè ja podia anar més enllà que els seus avantpassats, passar amb una abundància artística inexhaurible de l'obra d'art menys perfecta a una obra més complerta. En efecte, mentre els professors i erudits treballaven al palau del príncep, tot elaborant llur *Homer literari*, i en la beatitud de la pròpia esterilitat, es meravellaven de la ciència que els ajudava a comprendre a ells tots sols, un cop abolit el passat en la vida, Tèspis havia portat ja el seu carro a Atenes; el recolzava en els murs del palau, organitzava l'*escena*, hi *pujava*, sortint del cor del poble, sense *pintar* com a l'epopeia les gestes de l'heroi, ans *representant-les* ell mateix *com si fos l'heroi en persona*. La tragèdia fou florent mentre sortí de l'esperit del poble, mentre aquest esperit fou realment popular, és a dir *collectiu*».<sup>27</sup>

26. Cfr. *L'Art i la Revolució*, p. 90.

27. Cfr. *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, tr. francesa, Paris 1910, pp. 150 ss.

Pel que fa al caràcter afirma:

«Les gestes dels déus y dels homs, llurs penes, llurs goigs, devenien reals y sensibles en el drama... Aitals solemnitats tragiques eren un veritable ofici diví, car el déu hi parlava clarament y perceptible per boca del poeta... tal era l'obra d'art helenica, tal era Apolus encarnat en una Art real y vivent; tal era'l poble grec en sa veritat y bellesa supremes».<sup>28</sup>

A propòsit de les relacions públic-teatre, troba la idealització personal:

«En l'antiga Atenas, llà ont el teatre tan sols obria'l seu recinte certes diades solemnials, y en elles juntament ab la gaubança artistica se celebrava una festa religiosa, prenent-hi personalment part com poetes y com actors els homs més eminents de l'Estat, qui apareixien com sacerdots davant la multitud acoblada de la ciutat y del camp; y eix public tenia una idea tan alta de la sublimitat de l'obra d'art que li era representada, que un Eschil o un Sofocles podien presentar-hi llurs poemes més pregons, ab la seguretat d'esser compresos».<sup>29</sup>

De la desaparició de la tragèdia, deixant de banda els motius de tipus social, emfasitza:

«L'estrany fenome de la separació i aïllament de les diferents branques de l'art, qui abans se trobaven acoblades en el drama complet».<sup>30</sup>

La música, la poesia, la dança segueixen, d'ara endavant, el seu camí «solitari», però deslligades del comú suport que les unia, i aviat degeneren i s'alteren. La poesia, per exemple, passarà de «compondre» a «descriure», es redueix a un procediment d'escriptura. En resum:

«Era d'importancia capdal per mi, haver de reconeixer que les diverses menes d'art conreades separatament, per molt que'ls grans genis haguessin desenrotllada y multiplicada definitivament llur potença d'espressió, no podien ab tot, s'estrangular-se de llur esfera natural d'acció y caure en defectes evidents, aspirar mai a substituir de qualsevol faigó aquella obra d'art omnipotent, qui tan sols, de llur reunió podia resultar possible».<sup>31</sup>

Mite, doncs, i tragèdia grega recuperen amb Wagner un fèrtil protagonisme i una fascinant vitalitat. Tanmateix, les mutacions wagnerianes no acaben ni s'esgoten aquí. Si la tècnica del *leit-motiv* a la poesia tràgica ha estat analitzada amb encert per filòlegs i estilistes contemporanis, la bibliografia musical a propòsit d'aquest recurs en l'obra wagneriana és també molt àmplia; el *leit-motiv* li serveix per a donar unitat al desenvolupament de l'acció dramàtica i musical i, en combinar-la amb els motius identificadors de personatges o situacions, permet una més gran agilitat als textos, facilitant-ne la comprensió. L'exemple més significatiu de transposició agosarada dels

28. Cfr. *L'Art i la Revolució*, p. 92.

29. Cfr. *Música del pervindre*, p. 24.

30. Cfr. *Música del pervindre*, p. 25.

31. *Ibidem*.

esquemes grecs ens l'ofereix quan, després d'una metafòrica descripció de l'orquestra com una nau en alta mar o com una barca en un llac cristallí d'alta muntanya, identifica el cor de la tragèdia grega a l'orquestra del drama. Escoltem-ho:

«L'orquestra tindrà ab el drama per mi imaginat, una relació semblant de la que tenia'l chor tragic dels grecs ab l'acció dramatica llur. El chor era sempre present; davant els seus ulls anaven passant els motius de l'acció qui esdevenia, y ell tractava d'apregonar eixos motius y deduir-ne'l juí sobre l'acció meteixa. Solament, que aquesta intervenció del chor era en general de natura més aviat reflectiva, puix que restava sèns perdre part en l'acció ni en les seves causes. L'orquestra del simfonista modern, al contrari, tindrà en els motius de l'acció una participació tan íntima...».<sup>32</sup>

El mateix Wagner, en carta al seu amic Uhlig l'any 1851 per anunciar-li el propòsit d'extreure tres drames del seu *Sigfrid* i un pròleg en tres actes, reconeix la influència de l'estructura trilogica d'Èsquil, a partir de l'estudi del *Prometeu* que Droysen publicà l'any 1841. El complex i interromput procés invers de composició de la *Tetralogia* —acabarà abans *Tristany i Isolda* i *Mestres Cantaires*— culminarà amb la impressió del text l'any 1858. Tal vegada sigui menys coneguda l'assimilació —a parer nostre, sense cap base— de *Mestres cantaires* i el drama satíric:

«Així com, entre els atenesos, a una tragèdia li succeïa un alegre drama satíric, així també al llarg d'aquest viatge de plaer (estada de cinc setmanes a Marienbad, el juliol de 1845) m'aparegué la imatge d'una comèdia que podia encadenar-se al meu "Concurs de cantors a la Wartburg" com un drama satíric complementari. Aquesta obra era els *Mestres cantaires de Nüremberg*, amb Hans Sachs de principal personatge».<sup>33</sup>

No podem ara entretenir-nos en els detallats estudis arquitectònics que feu Wagner per tal de connectar l'amfiteatre grec i el teatre de Bayreuth, on, ens diu, l'espectador, una vegada assegut:

«es troba en un autèntic θεάτρον, és a dir, en un recinte construït únicament per a mirar. Res no obstaculitza la visió entre el seient i l'escena...»<sup>34</sup>

Per acabar, *last but not least*, veiem com es transforma l'*humus* hellènic, i amb quins accents, dins els drames musicals de Wagner. En una ordenació gradual de més gran a més petit, i sense tenir la pretensió d'ésser exhaustius, hom podria fer una classificació per temes, personatges i escenes o motius. La taxonomia, però, tan útil per a les ciències naturals, esdevé massa feixuga en exposicions que pretenen ésser menys àrides, com aquesta.

32. Cfr. *Música del pervindre*, p. 65.

33. Cfr. R. WAGNER, *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*, tr. cast., València, sense data, p. 219.

34. Cfr. l'article ja citat de SCHADEWALDT, p. 34.

Demanam, doncs, permís per a barrejar una mica els tres nivells i per a glossar algunes obres sense d'altres límits que els de la nostra interpretació, bo i recolzant-nos en les indicacions de l'autor o en les de diferents exegetes.

L'exemple més important de fusió o assimilació d'un mite grec, tractat ja per Èsquil, a una llegenda germànica ens el proporciona la *Tetralogia*. L'agost del 1848, un any després de l'«il·luminat estiu hel·lènic», i particularment esquili, redactà el primer esborrany dels *Nibelungs* i el mes de novembre escriví la primera versió de *La mort de Sigfrid* com a drama aïllat; després, com veïem a la carta de 1851 a Uhlig, revisa aquesta idea i fa de *La mort de Sigfrid* la darrera part de l'*Anell*, amb el títol d'*El crepuscle dels déus*; les tres obres anteriors, *Sigfrid*, *Walkíria* i *Or del Rin* les escriuria en l'ordre exactament invers al de la composició definitiva. La trama argumental i els personatges procedeixen de la versió en prosa de la llegenda dels *Völsungen* i d'alguns cants de l'*Edda*, però només l'obra esquília i, més concretament, la reconstrucció feta per Droysen de la trilogia del *Prometeu* podien oferir-li el model estructural, la trilogia o la tetralogia, i un eficaç tractament del mite. La reconstrucció de Droysen, avui no admesa, i amb raó, feia de l'única obra conservada, *Prometeu encadenat*, la segona peça i atribuïa a la primera el robatori del foc i a la tercera l'alliberament. A l'*Anell* la correspondència és palesa: 'El furt' títol original de l'*Or del Rin* tenia per tema el dit robatori; la *Walkíria* acaba amb l'encadenament de Brunilde, tal com ella mateixa ho evoca a la frase del *Crepuscle* «m'encadenà a una roca», i *Sigfrid* ens presenta l'alliberament de la presonera a càrrec de l'heroi.

A aquesta pregonia i avui evident analogia, cal sumar-li una sèrie d'escenes coincidents: la construcció d'un palau fortificat per a Zeus a la primera part de la trilogia d'Èsquil i el Walhalla dels gegants per a Wotan a l'*Or*; el casc que dissimula de l'Èsquil de Droysen es correspon amb l'elm màgic d'Alberic; les filles del Rin i els gegants són la còpia del cor de les Oceànides i del cor dels Titans del *Prometeu*; el camí segur que Brunilde indica a Siglinde per tal de defugir Wotan i l'anunci que «porta en el si l'heroi més noble del món» reproduïx la indicació de Prometeu a Io, quan era encalçada per Hera; el tità, en efecte, li assenyala quin camí ha de seguir damunt la terra per a salvar-se i, al mateix temps, li prediu que a Egipte naixerà el seu fill, Èpafos. Aquest infant farà d'Io l'avantpassada d'Hèracles, futur alliberador de Prometeu, paral·lelament al fet que Siglinde infantarà Sigfrid, alliberador de Brunilde; ambdues escenes, a més, ocupen el centre de les respectives obres.

Encara hi ha, però, més coincidències: la caracterització dels déus, molt poc precisa a les llegendes germàniques, deriva d'Homer i d'Èsquil, no només perquè la idea de superposar a l'acció que representen els homes una acció protagonitzada pels déus és una imitació de la *Iliada*, sinó perquè gairebé totes les divinitats de la *Tetralogia* tenen el seu equivalent grec. ¿Què és Wotan sinó un Zeus borní, vestit i armat d'una manera més pintoresca? És

rei d'un Olimp anomenat Walhalla, beu hidromel, com si fos nèctar, es considera defensor de les lleis augustes que mantenen l'equilibri del món, sense vacillar a violar-les quan això el diverteix; és també un pare detestable i la terra està plena dels seus fills naturals. Zeus tingué nou filles, les nou Muses, de la unió amb Mnemòsine: Wotan, tot imitant-lo, procrea amb la deessa de la terra, Erda (la Gea grega), nou filles il·legítimes, les nou Walkíries; elles són la seva escorta d'honor, l'ajuden en els combats, i, com les Erínies, recullen els guerrers caiguts a les batalles per tal de dur-los cap als inferns. L'esposa, Fricka, té tots els trets d'Hera: és esquerpa, busca-raons i no suporta gens bé les infidelitats de l'espòs, a qui recorda sense parar, plena de rancúnia, els juraments oblidats i les obligacions incomplertes. El començament de l'acte segon de la *Walkíria* no desdii de les baralles conjugals entre Zeus i Hera als cants IV i XIV de la *Iliada*; el meditat discurs de Fricka, a aquesta mateixa escena, permet, atesos els seus raonaments legalistes, un paralelisme amb els versos de Creont a l'*Antígona* de Sòfocles: una vegada més, el conflicte entre la llei i la consciència individual esdevé irreductible. Podríem també, en un to menys solemne, imaginar que Wagner escoltava i reproduïa alhora els retrets que Minna, la seva esposa, li dirigia després de descobrir el missatge amorós que Richard havia escrit a Matilde Wessendock, la captivadora veïna de la casa de Zuric, que li feia de mecenes.

Altres divinitats de l'*Anell* ens són també familiars: Freia, la tendra deessa de l'amor, és la divina Afrodita amb totes les seves gràcies voluptuoses; Froh, el company rialler i actiu de Freia, és l'amable i enginyós Hermes. Retrobem els trets d'Hefest, el ferrer coix i deforme de les fargues subterrànies de Sicília, en el nan que pica ferro, Alberic, o en Mime, el qual bat l'enclusa a les catacumbes del Nibelheim. Zeus ordenava a Hefest que llençés el llamp contra els enemics, Donner realitzà el mateix servei per a Wotan. Hi ha alguna diferència entre els gegants Fafner i Fasolt i Polibotes i Encèlados, els gegants grecs que ambicionaren escalar l'Olimp per tal de destronar llur sobirà? Brunilde pot ésser comparada amb Atena, la filla de Zeus, amb Prometeu per la seva rebel·lia, amb Aquilles per la reacció davant el rebuig dels déus; Loge és assimilable unes vegades a Prometeu, altres a Hermes i altres fins i tot a Hèracles.

I encara podem resseguir l'empremta d'altres motius i escenes: l'espasa de Wotan «destinada a qui sigui el més fort» i l'arc d'Ulisses, amb el qual Penèlope allunyava els pretendents; la vulnerabilitat de Sigfrid per l'esquena i el taló d'Aquilles; la maledicció d'Alberic en ésser desposseït de l'anell, a l'escena IV de l'*Or del Rin*, reproduïx l'eco de la maledicció adreçada per Èdip als seus fills, a l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles;<sup>35</sup> el despertar de Brunilde, voltada de flamarades, és comú a la majoria de tradicions; i Wagner, segui-

35. Cfr. vv. 416-418.



dor com dèiem de les llegendes nòrdiques, tampoc no oblida les paraules de Taltibi a l'*Agamèmon*:

«Salut, doncs, oh terra, salut llum del sol,  
i tu, Zeus, suprem d'aquest país, i tu, senyor de Pito»<sup>36</sup>

quan fa dir a la Walkíria:

«Salut, oh sol. Salut, llum.  
Salut, lluminós dia  
i vosaltres, déus, salut»<sup>37</sup>

Que Sigfrid representi en molts aspectes l'heroi primitiu i sigui, doncs, equiparable a Hèraclès, Teseu o Aquil·les, en el món grec, a Kalew en la tradició filandesa, al Beowulf anglo-saxó, al Sigurd d'Escandinàvia, ho ha dit el mateix Wagner; en una carta adreçada a Liszt afirma que Sigfrid està predestinat a esdevenir un heroi i que la seva infantesa lluny dels homes, orfe, amagat dins la frondositat dels boscos per tal de salvar-se del ressentiment d'un déu l'igualava a Zeus: Rea l'abandonà a la terra, quan era infant, per tal d'evitar que Crònos se'l mengés. El diàleg de Brunilde amb les seves germanes, a l'escena primera del tercer acte de la *Walkíria*, on es planteja l'imminent enfrontament amb Wotan irritat perquè ha protegit Siglinde, i la reacció esporuguida i submissa de les altres Walkíries contrastant amb la fermesa de Brunilde, fa pensar en escenes bessones entre Antígona i Ismene o entre Crisòtemis i Electra a les tragèdies de Sòfocles.<sup>38</sup>

La *Tetralogia*, com acabem de veure, admet moltes comparacions amb el món esquili i amb el món grec en general, però no queden fora de la influència hellènica els altres drames musicals de Wagner.

A l'*Holandès errant* l'Ulisses homèric i el jueu errant reviu en una agosarada i significativa fusió. Ho explica el mateix compositor:

«La figura de l'*Holandès errant* és una creació poètica i mítica del poble. En ella s'expressa, amb una captivadora energia, el desig primordial de repòs de l'ésser humà. Aquest tret és, per la seva significació més general, l'aspiració al repòs després dels temporals de la vida... El cristianisme, un cop rebutjada la pàtria terrenal, encarna aquest tret en la figura del *jueu errant*... En el mite de l'*Holandès errant* trobem, realitzada per la imaginació popular, una notable barreja del caràcter del jueu errant amb el d'Ulisses... L'*Holandès* aspira, com Ahasvérus, a la fi dels seus sofriments, a la mort, però pot obtenir aquesta redempció, per al jueu errant impossible encara, mitjançant una dona que es sacrifiqui per ell, pel seu amor. Ja no és la Penèlope d'Ulisses, la dona sotmesa i guarda de la llar; és la dona per excel·lència, la dona encara ab-

36. Cfr. vv. 508-509 (traducció de Carles RIBA).

37. Cfr. *Sigfrid*, acte 3er., escena 3a.

38. Cfr. *Antígona*, vv. 1-100 i *Electra*, vv. 328-471. Alguns d'aquests paral·lismes havien estat observats per E. VUILLERMOZ, «Le poème de la Tétralogie», *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1969, pp. 50 ss i per SCHADEWALDT, ja citat.

sent, però desitjada i promesa, la dona quintaessenciada; és, en una paraula la *dona de l'esdevenidor*».<sup>39</sup>

Amb aquest exemple Wagner sintetitzava i refonia una tradició diversa, però, a més, ens ofería un tret fonamental de la seva psicologia: «l'aspiració al repòs després dels temporals de la vida».<sup>40</sup>

Ulises reapareix al *Tannhäuser*, el destí del qual manté una íntima relació amb el personatge homèric: aquest es deslliura de les abraçades de la nimfa Calipso, defuig els encisaments de Circe, i la nostàlgia l'empeny cap a Penèlope, l'esposa que encarna la seguretat de l'univers familiar. Un recorregut semblant, en el qual els sentiments arriben al paroxisme i l'espiritualitat és infinitament més rica, porta Tannhäuser de Venus a Elisabeth.<sup>41</sup> Tanmateix, aquesta obra, i més enllà dels elements homèrics esmentats, es caracteritza, en la religió i en l'estètica dels paradisos artificials, per una visió del món curiosament dualista, on hom no pot deixar de veure elements gnòstics: com diu encertadament Hans Mayer, «religió i contra-religió, cel i infern, Venus i Elisabeth, són móns que existeixen paral·lelament i que no admeten una separació estricta».<sup>42</sup> Podríem afegir a aquesta sèrie de dualismes, l'antítesi històrica de l'antiguitat i l'edat Mitjana cristiana.

A propòsit del poema medieval de *Lohengrin*, Wagner va escriure:

«Així com el tret fonamental del mite de l'*Holandès errant* ens mostra l'Ulisses hel·lènic com una de les encarnacions anteriors i encara suggerent... així també ja trobem en el mite grec el tret fonamental del mite de Lohengrin... Qui no coneix 'Zeus i Semele'? El déu estima una dona i, enfollit d'amor, se li acosta disfressat d'home; l'estimada, però, s'adona que no coneix la naturalesa de l'estimat i exigeix, moguda pel desig d'un amor autèntic, que l'espòs se li manifesti en la plenitud material del seu ésser. Zeus sap que ha d'allunyar-se d'ella, que la destruirà si apareix tal com és; pateix davant la certesa de veure's obligat a perdre-la si dóna satisfacció als desitjos de l'estimada: pronuncia la sentència de mort, quan el resplendor, mortal per als humans, de la seva aparició divina destrueix l'estimada».<sup>43</sup>

El comportament d'Elsa no pot ésser més semblant.

Els *Mestres cantaires*, concebuts com dèiem a la manera d'un drama satíric, representen encara avui una de les obres ideològicament més polèmiques; la joventut d'Alemanya, inclosa la culta i wagneriana, la rebutja per les seves connotacions racistes. El discurs abrandat de Hans Sach a l'acabament de l'obra:

39. Cfr. *Une communication à mes amis*, tr. francesa, Paris 1910, pp. 57 ss.

40. És interessant el comentari que ens fa d'aquesta obra H. MAYER, *Sur Richard Wagner*, Paris 1972, pp. 34 ss.

41. Cfr. *Une communication à mes amis*, p. 95.

42. Cfr. *op. cit.* pp. 56-57.

43. Cfr. *Une communication à mes amis*, pp. 95-96.

«Si no és perfecta com abans,  
 quan els magnats la van honrar,  
 malgrat difícils temps,  
 viva, Alemanya és,  
 i si més no, té el mèrit gran  
 que quan se l'ha oblidada arreu,  
 aquí l'honrem, com ja veieu.  
 Què més els Mestres podeu fer?  
 Vetlleu! ... S'acosten greus perills;  
 si a aquest poble el governa un jorn  
 un príncep fals i foraster,  
 ja mai podrà comprendre'l bé;  
 farà mal ús de nostres lleis  
 i el poble tot viurà enganyat;  
 el que és de llei, ja no ho sabreu  
 si els vostres Mestres no honreu.  
 Us diu Hans Sachs:  
 tots respecteu els Mestres,  
 com bons amics tingueu-los;  
 si sempre sou al seu costat,  
 pot ja acabar l'imperi dels romans,  
 que etern serà el gran, germànic Art!»

Aquest discurs aixeca no poques reserves en funció de la història recent d'Alemanya. Sense entrar ara per aquest camí, seguim, una vegada més, les indicacions del compositor. Segons confessa, en una de les seves obres hauria creat «un apropament entre l'univers del real i l'univers de l'ideal», recordant, en certa mesura, la fundació de l'Arcòpag, conclusió admirable d'una obra mestra i sublim: les *Eumènides* d'Èsquil. L'allocució de Sachs en seria l'equivalent, com a glorificació de l'art alemany. Amb la creació del tribunal, Atenea conciliava l'ancestral crit de venjança-justícia de les Erínies amb la justícia olímpica i la de la nova *polis*. Als *Mestres cantaires*, Sachs resol el conflicte entre les regles i el geni, atorgant a aquest la victòria després d'ensenyar-li les regles i de convidar els seus conciutadans a «honrar els Mestres». Dit això, també és acceptable l'assimilació, proposada per Schadevaldt,<sup>44</sup> entre aquest drama i les *Granotes* d'Aristòfanes, comèdia on són contraposats l'estil noble i sublim d'Èsquil i el d'Eurípides, més refinat, més racionalista, en una paraula, més modern.

Per acabar ja amb aquesta atapeïda, i sens dubte insuficient, panoràmica del món grec a Wagner, voldríem concloure reivindicant per al genial compositor el mèrit, no d'haver renovat la tragèdia, sinó d'haver comprès, potser com ningú a la seva època, l'abast dels grans models de l'antiguitat grega i

44. Cfr. W. SCHADEWALDT, «Reflets de la pensée grecque dans "Les Maîtres Chanteurs"», *Bayreuther Festspiele*, Bayreuth 1969, pp. 7 ss.

d'haver-los atorgat perennitat mitjançant les metamorfosis més agosarades. No és casual l'elogi de Wagner a la frase de Schopenhauer: «no és digne d'admiració qui ha conquerit un món, ans aquell qui l'ha ultrapassat».<sup>45</sup> En resum, tot i que molts estudiosos puguin negar a Wagner, com Nietzsche i altres féren a Goethe,<sup>46</sup> la comprensió del geni grec, el valor de la seva visió de l'home hellènic resta incòlume. Cal jutjar-la no a partir dels diversos historicismes, sinó a partir de la força vital.

45. Citat per Th. MANN, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Paris 1975, p. 187.

46. Vegi's, per exemple, H. TREVELYAN, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, reprint 1981, pp. VIII ss i 287.