

WAGNERIANA CATALANA Nº 43 ANY 2015

TEMA 2: ANÀLISI DE LA SEVA OBRA

TÍTOL: **LES OBRES TEÒRIQUES DE RICHARD WAGNER**

AUTOR: *Edouard Dujardin (*)*

Richard Wagner va exposar, en la seva 'Carta sobre la música' (Prefaci als "Quatre Poemes"), perquè i com va escriure els seus tractats teòrics. Repassarem breument, tant sols la successió d'aquests fets. Després d'haver compost l'Holandès, Tannhäuser i Lohengrin que són unes magnífiques òperes però, encara, òperes, Wagner va veure interrompuda la seva carrera per la Revolució de 1849.

Fins aquest moment, tot i alguns atreviments que havia gosat incloure en les seves òperes, havia conservat la forma general tradicional, acontentant-se en millorar alguns punts particulars, no pensant en absolut en una renovació radical.

El 1849 Lohengrin estava a punt de ser representat a l'Òpera de Dresde quan la revolució va trastornar Alemanya. Wagner estava entre els insurgents; va ser proscrit i va fugir a Suïssa. Llavors, renunciant a tota esperança d'èxit en els teatres, oblidant-se de tota preocupació immediata de representacions, lliure per fi, va concebre la seva obra d'art. Els anys d'exili van ser una gran època decisiva en la vida de Wagner: va escriure en aquests anys les seves obres de crítica i estètica, comentaris als drames en els que meditava, Tristany, la Tetralogia, els Mestres Cantaires.

Fins el 1849 els escrits teòrics de Wagner tenen poca importància. Són els articles escrits a París del 1840 al 1841 i llavors publicats en la "Revue et Gazette Musicale": "Una visita a Beethoven", "El fi d'un músic alemany a París", "Una felix vetllada", "Sobre la música alemanya", "El virtuós i l'artista", "L'artista i la popularitat", "El Sabat Mater de Rossini", "Un estudi sobre l'obertura", els articles sobre el Caçador Furtiu, "La Reina de Xipre", "El retorn de les cendres de Weber", "Els records sobre Spontini", "L'execució de la novena simfonia de Beethoven el gener de 1846", etc... i per fi "Un Projecte per a l'organització d'un

Teatre Nacional pel Regne de Saxònia" (1849). És en aquest tractat on comença, verdaderament, l'exposició dogmàtica del sistema de Richard Wagner (1).

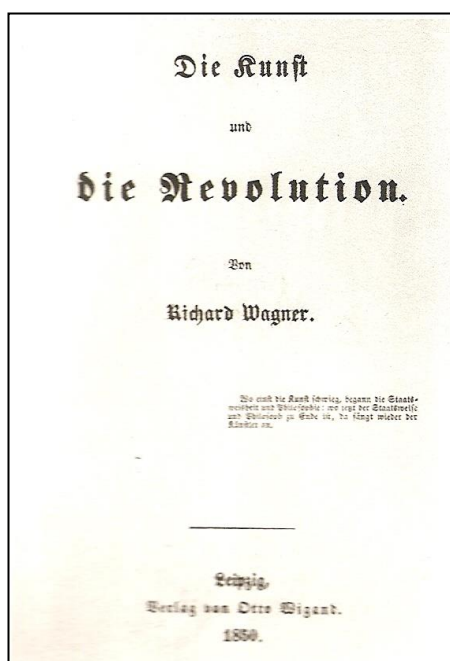
Les obres teòriques de Wagner després de "Un Projecte per a l'organització d'un Teatre Nacional pel Regne de Saxònia", escrit el 1849, fins el tractat sobre "Religió i Art", publicat en el diari de Bayreuth el 1880, poden ser considerats, en el seu ordre cronològic, com a respostes successives a tres preguntes:

1ª- Quina ha de ser l'obra d'art ideal.

2ª- Quines han de ser les condicions ideals per la seva representació.

3ª- A quin públic s'han de dirigir (2).

No es tracta de què del començament, la aquestes tres suficient recordar el especial del Mestre les tres són el lògic de la seva Wagner és, primer de resumeix, necessitat que existeix alemanyes de raonar sobre tot i, amb independència



Wagner tingué, des visió clara sobre qüestions, però és temperament per comprendre que desenvolupament naturalesa. Richard tot, un alemany, i ell excel·lentment, la en les ànimes reflexionar, de una total d'esperit, anar fins el

final en totes les coses.

En primer lloc com a músic se n'adona de què la música, sota la forma d'òpera és un gènere il·lògic. Amb una extrema clarividència raonada, pren bona nota dels defectes de la música contemporània; i així la música lògica, la música de l'esdevenidor, se li descobreix ben aviat, mitjançant la crítica de les obres actuals. Seguidament va profunditzant en el seu ideal de l'obra d'art. Comprèn la necessitat d'una fusió entre aquestes tres formes solidàries: la plàstica, la poesia i la música. Després d'això realitza la seva obra somiada. I d'aquesta forma, forçat a concertar els detalls pràctics, comprèn cada vegada més, que

l'obra d'art ideal necessita una representació ideal; el pla gegantí d'un Teatre Nacional se li presenta cada vegada, d'una forma més precisa. Aquest pla, finalment, el pot realitzar; però Wagner veu llavors que els seus contemporanis, que no han reflexionat com ell sobre l'obra d'art, no poden tampoc, inclús en el seu Teatre, comprendre plenament la seva obra. Ha regenerat l'Art i després el Teatre, però encara deu regenerar la Nació. I com que l'estranya filosofia de Schopenhauer, tan torbadora, li ha revelat la profunda diferència entre l'univers dels sentits i l'univers ideal, creu que la regeneració del públic s'ha de fer sota una doble forma, política i religiosa.

Així queda la unitat lògica entre aquests texts; el mateix esforç constant de renovar aquest art, que el vol fer per fi raonable, es manifesta, necessàriament, sota tres formes successives: artística, tècnica i filosòfica.

I – L'OBRA D'ART

En el seu 'Tractat sobre l'obertura dramàtica' i en la sèrie d'articles citats anteriorment escrits a París de 1840 al 1841, Wagner posa de manifest que la forma òpera és contrària a l'ideal artístic. Serà però, en el 1849 quan en el seu 'Projecte per a l'organització d'un Teatre Nacional pel Regne de Saxònia' mostra al costat de les seves crítiques, l'essència que concebria en l'Art musical. En primer lloc és necessari que la música sigui tractada d'una forma seriosa, que el nombre de dies de representació, per exemple, sigui reduït; però sobretot és precís que aquest teatre sigui verdaderament nacional, reuneixi totes les forces de l'esperit comú i les integri en una completa unitat artística.

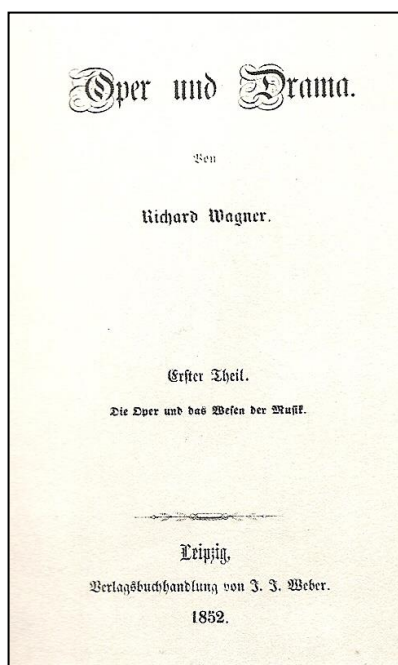
En el tractat sobre 'Art i revolució' (1849) Wagner torna a la crítica de l'art modern; però els seus retrets ja reposen sobre una visió clara de l'art futur. Tant sols els grecs han conegut l'art verdader, intèrpret escrupolós de la consciència pública; també l'art grec era conservador. L'art del nostre temps ha de ser revolucionari perquè ja no pot expressar la consciència pública sinó que l'ha de reformar.

Aquesta reforma ha de tractar sobre l'art en si mateix: és el subjecte de "L'Obra d'Art del Futur" (1850). Només el drama és l'expressió completa de totes les nostres necessitats artístiques. Ha de tenir per objecte una comunicació immediata i pública de les emocions, i per mitjà de la unió completa i lliure de les tres arts avui separades. L'artista que ho realitzarà serà el creador perfecte.

"Vaig posar-me a buscar el que caracteritza aquesta dissolució tan lamentable del gran art grec, i aquest examen em va ocupar bastant de temps. Em va sorprendre en primer lloc un fet singular, la separació, l'aïllament de les diferents branques de l'art reunides en altres temps en el drama complet. Successivament associades, cridades a cooperar totes en un mateix resultat, les arts havien subministrat amb el seu concurs, el mitjà de fer comprensible a l'assemblea del poble els objectius més elevats i més profunds de la humanitat; després les diferents parts constituents de les arts s'havien separat, i desgraciadament, en lloc de ser mestres i inspiradores de la veu pública, l'art ja no era més que l'agradable passatemps d'aficionats, i de la mateixa forma que la multitud anava als combats de gladiadors o de bèsties ferotges amb les que es divertia al públic, els més delicats alegraven la seva soledat ocupant-se de les lletres o de la pintura. Aquest fet, d'una importància capital per mi, em va obligar a reconèixer que les diverses arts aïllades, separades, cultivades apart, no podien - malgrat la gran altura que els grans genis haguessin pogut portar en definitiva el seu poder d'expressió -, intentar sense caure en la seva rudesia inicial i corrompre's fatalment, reemplaçar de cap manera aquest art sense límits que resultava precisament de la seva unió. D'acord amb l'autoritat dels més eminents crítics, per exemple les investigacions de Lessing sobre els límits de la pintura i de la poesia, em vaig creure en la possessió d'una sòlida conclusió: Que cada art tendeix a una expansió indefinida de la seva potència, i que aquesta tendència el porta finalment al seu límit, i que aquest límit no el pot sobrepassar sense caure en el risc de convertir-se en incomprensible, extravagant i absurd (NT). Arribats en aquest punt em sembla clar que cada art demana, quan ha arribat al límit de la seva potència, dinar la mà a l'art veí; i per aquest ideal vaig trobar de gran interès seguir aquesta tendència en cada art en particular. Em va semblar que podia demostrar-lo de la manera de la

manera més xocant en les relacions entre poesia i la música, tenint en compte sobretot la importància extraordinària que ha tingut la música moderna. Per tot això buscava crear l'obra d'art que s'havia de desempallegar de les arts particulars i fer-les cooperar en una realització superior al seu propi objectiu particular. Per aquesta via vaig arribar a la concepció raonada de l'ideal que s'havia format obscurament en mi, vaga imatge a la qual aspiraba l'artista. La situació subordinada del teatre en la nostra vida pública, situació de la que ja havia reconegut perfectament el vici, no em permetia creure que aquest ideal pogués ser portat en els nostres dies a una realització completa" ("L'obra d'art de l'esdevenidor")

Totes les idees aïllada en els seus troben reunides tractat "Òpera i Drama" completa d'aquest teòrica al mateix temps. un principi general, que característica del error prendre com un fi no és més que un medi mentre que només Després una crítica de



formulades de forma primers escrits es lògicament en el gran (1856). És l'obra més primer període, crítica i Primerament planteja es pot dir que és la wagnerianisme: és un en l'art a la música, que d'expressió artística, l'acció és el fi verdader. l'òpera i la música

moderna: tots aquests gèneres reposen tant sols sobre l'Ària, que és en el seu origen la cançó popular convertida després en la melodia, en el duo o en el conjunt. Weber restitueix a la òpera la seva forma original; amb Meyerbeer neix l'òpera d'espectacle, històric i melodramàtic. Durant tota aquesta evolució la posició del poeta respecte al compositor va ser sempre la mateixa, nul·la. L'òpera no és més que música, i la música és en l'art un element femení que ha de ser fecundat pel poeta.

El drama literari té un mateix origen i un mateix destí. Prové dels mites populars i del vell romanç; després neix la tragèdia clàssica francesa, traducció en sentit contrari de les teories gregues. Com Weber per l'òpera, Goethe en la poesia,

tornen a les verdaderes fonts: les tradicions populars en Goetz, i l'art grec en Ifigenia. Novament amb Faust, com en el drama de Schiller el romanticisme històric envaeix el teatre.

Fidel al seu origen el drama ha de representar plenament la vida, sempre present, sota la forma simbòlica del mite popular.

Aquest principi general pot servir d'introducció a la tercera part, pel que fa a lo teòric. La música i la poesia tenen el mateix origen, el mateix destí i deuen unir-se en el drama complet. Per experimentar plenament la vida, l'art ha demostrar l'acció i el diàleg viu, fundat exactament sobre la prosa de la conversació comuna. D'aquesta prosa l'artista prendrà l'essència, l'accentuarà, i unirà el ritme, l'al·literació, i mitjançant modulacions accentuarà la percepció sentimental. Però sota el cant del poeta l'orquestra expressarà el fons, intraduïble en paraules, les emocions, per medi de motius concrets, constituint un llenguatge especial, i aquesta orquestra no haurà de ser escoltada com a tal, per dir-ho així, sinó que ha de disposar a l'espectador a viure el drama.

En "Comunicació als meus amics" (1850), prefaci a una edició alemanya dels seus primers poemes dramàtics, dóna més sumàriament aquesta mateixa doctrina ja totalment concebuda.

L'art ha de produir la impressió completa de la vida. Aquesta impressió ha de ser subministrada per la música i la pintura, però només fecundada pel drama, que, ell mateix, té una visió directa de la realitat de la vida.

Així, en els seus primers tractats, la preocupació de Wagner és sempre la mateixa: reformar l'art per mitjà del drama musical, poètic i plàstic.

Deu anys després de "Òpera i Drama", en la carta a Frédéric Villot, Wagner resumeix tots els seus escrits sobre la naturalesa del drama artístic. Aquesta carta, prefaci a l'edició francesa dels "Quatre Poemes d'Òpera" (1861) pot ser considerat com l'obra clau de la teoria wagneriana.

El Mestre descriu les seves impressions sobre l'òpera moderna: És un gènere italià, francès, però impossible pels alemanys. D'aquest disgust per l'òpera neix en ell la intuïció de l'obra del futur. Aquesta obra serà la música però sostinguda pel poema dramàtic que ens dirà el "Per què?" de les emocions traduïdes. Segueix l'anàlisi de les primeres obres de Wagner, i com elles

responen ja sobre motius psicològics. Però la part més important d'aquesta carta són les pàgines sobre el "Tristany i Isolda".

"Mentre composava el Tristany em submergia amb total confiança en les profunditats de l'ànima. I en aquest centre íntim del món vaig descobrir la seva forma exterior. Una ullada sobre el contingut d'aquest poema us demostra immediatament que el detall infinit al que el poeta, tractant un tema històric, està dedicat a exposar per explicar els motius exteriors de l'acció front al desenvolupament clar dels motius interiors; aquest detall i esforç, el reservo quasi exclusivament a aquests últims. La vida i la mort, la importància i l'existència del món exterior, tot aquí depèn únicament dels esdeveniments interiors de l'ànima. L'acció que transcorre depèn d'una sola causa, l'ànima que la provoca, i aquesta acció es mostra exteriorment tal com l'ànima ha format la seva imatge en els seus somnis".

A propòsit d'aquest drama, realització completa de l'ideal projectat, Wagner es defensa de l'acusació d'haver volgut suprimir la melodia, sent la melodia l'única forma de la música:

"Diguem primer que l'única forma de la música és la melodia, que sense melodia la música no pot ser ni tant sols concebuda, que música i melodia són rigorosament inseparables. Dir d'una música que no té melodia vol dir simplement, prenent-ho en la seva acceptació més elevada: el músic no ha assolit el perfecte domini d'una forma sorprenent, que governa amb seguretat el sentiment".

La verdadera melodia està en Beethoven i la música alemanya, contínua, variada i constant, expressiva sense exageracions. La simfonia i el drama són dos formes successives de la verdadera melodia, com el ballet i l'òpera les dues, paròdies. La melodia del bosc, exemple de les que deu produir l'orquestra descriu, clar i ampliat el silenci del poeta.

"El simfonista es relacionava tímidament encara, amb la forma dansant primitiva, mai s'atrevia a perdre de vista, inclús en interès de l'expressió, les

vies que el lligaven amb aquesta forma de dansa. I ara, el poeta li crida: 'Llença't sense por en les ones sense límit, en el mar immens de la música. La teva mà junt amb la meva, i mai t'allunyaràs del que hi ha de més comprensible en cada home, doncs amb mi, tu estaràs sempre sobre la terra ferma de l'acció dramàtica, i aquesta acció representada sobre l'escena és el més clar, el més fàcil de comprendre de tots els poemes. Obre doncs, totes les possibilitats de la teva melodia, que s'expandeixin com un torrent continu a través de l'obra sencera. Expressa en ella el que jo no dic, perquè tant sols tu pots expressar-ho, i el meu silenci ho dirà tot, perquè jo et porto de la meva mà". De fet la grandesa del poeta es mesura sobre tot pel que s'absté de dir, a fi de què podem dir-nos a nosaltres mateixos, en silenci, el que és inexpressable. Però és el músic el que fa comprendre clarament el que no es diu, i la forma infal·libre del seu silenci és la melodia infinita".

En les seves obres posteriors a 1853, excepte la carta a Villot escrita en unes condicions especials, Wagner no torna més sobre aquesta definició teòrica de l'obra d'art. L'obra d'art amb la que somiava ja s'ha realitzat amb el Tristany i Isolda i en la seva Tetralogia del Nibelung. Des d'ara somiarà en els detalls tècnics de les seves creacions, sobre tot amb les condicions amb les que elles podrien ser representades.

II – EL TEATRE

El 1851, en l'"Estudi sobre el Teatre de Zurich", Wagner es preocupa ja del teatre ideal, proposa un projecte d'una institució nacional que deu expressar la vida artística de tot el poble, i per aquest motiu ha de provenir d'una iniciativa comunal. Aquesta idea d'un teatre nacional i popular domina les següents obres del Mestre.

En l'"Estudi sobre els poemes simfònics de Franz Liszt" (1857) el veiem igualment ocupat en qüestions tècniques: ha acabat l'estudi del tema artístic, és l'hora de l'estudi de la forma.

El fulletó sobre "El teatre de l'Òpera Reial de Viena" (1863) estableix sobre tot les qualitats que deuen tenir els actors encarregats de representar l'obra

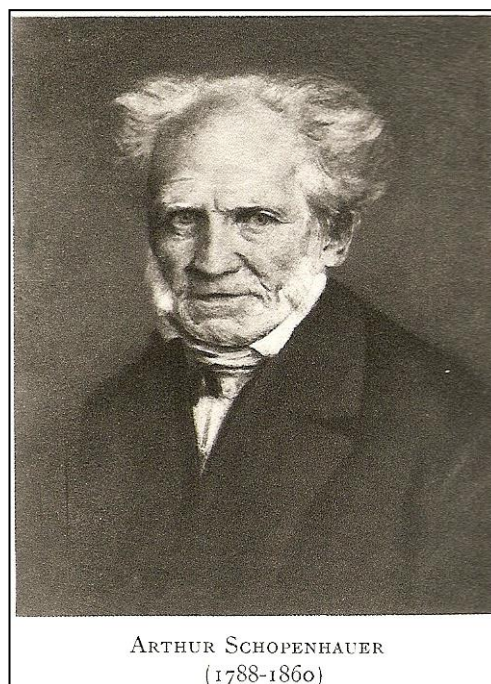
artística. El seu objectiu ha de ser l'estil, que consisteix en l'expressió perfecta i en la unió lliure de les tendències musicals i dramàtiques.

No obstant el poema del Nibelung, la composició del qual havia conduït a Wagner a considerar els detalls tècnics de l'art, per fi va ser acabat. Al mateix temps que aquest poema, apareix, sota la forma d'un Prefaci, el resultat complet de les reflexions teòriques del Mestre sobre el Teatre ideal. És el projecte d'una institució de "Festival de Teatre": Aquest projecte deurà el seu èxit al concurs de persones particulars, i sobre tot al recolzament d'un Príncep que el protegeixi i cuidi. Era ja el pla del teatre de Bayreuth. Dos anys més tard en l'"Informe al Rei Lluís II de Baviera sobre una escola de música alemanya" (1863) Wagner aborda encara el tema del teatre ideal. Però aquesta obra dóna una visió de conjunt sobre els seus treballs anteriors, i les observacions generals sobre la història i essència de l'art també s'hi troben en gran quantitat. L'escola de música no tindrà el seu ple valor fins que la música s'ensenyi com una part de l'art complet, no com un tot separat. Incorporarà doncs, una escola de drama i una escola de música instrumental. L'ensenyança no haurà d'estar fundada en la mera autoritat. Però per l'aprofitament dels alumnes, així com per a la prosperitat artística de Baviera, és necessari unir a l'escola de música una institució nacional alemanya de representacions dramàtiques i musicals.

Molt sovint, més tard, Wagner insistirà sobre aquestes qüestions de detall.

En un tractat sobre "L'Art de dirigir el drama" (1869) exposarà l'ideal del director d'orquestra, que ha de conduir l'obra sencera, no tant sols la música, tan diferent de com ho fan els directors d'orquestra d'òpera.

Però, després de què en Rei de Baviera li prometés aquest recolzament que ell esperava, Wagner, que ja es podia ocupar pràcticament del teatre somiat, mira cada vegada més a un altre aspecte de la qüestió artística: el destí moral de l'art.



ARTHUR SCHOPENHAUER
(1788-1860)

III – EL PÚBLIC

La constant meditació sobre els elements d'un teatre ideal i la creixent esperança de veure finalment, la possible realització d'aquest teatre, van portar necessàriament el pensament de Wagner a preguntar-se quin públic entendria i comprendria la seva obra, executada de forma completa.

Però ja en les seves primeres òperes, com en els seus primers escrits teòrics, el Mestre sembla haver somiat amb el destí de l'art. En el Drama havia vist, primerament, un medi de treure a l'auditori de la seva vida quotidiana, per donar-los la felicitat d'una vida més completa, creativa. D'aquesta manera és considerada l'obra d'art en la seva "Carta sobre la música".

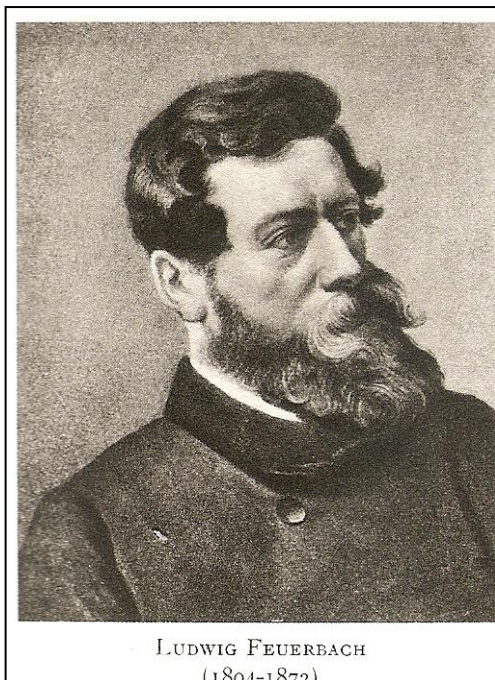
S'intueix, inclús en el Tannhäuser, el Lohengrin i en el Tristany sobre tot, una tendència simbòlica, filosòfica, i ja voluntàriament pessimista. També sembla normal l'emoció que va sentir Wagner quan, sobre 1857, coneix l'obra filosòfica d'Arthur Schopenhauer. Esent exclusivament Artista i indiferent a les pures discussions especulatives, el Mestre va adoptar ben aviat, completament –això sembla– la metafísica de la Voluntat. Wagner va admetre la doctrina que indica que la Voluntat, substància íntima de l'Univers, es converteix en l'home en la funesta voluntat de viure, i oposa el món de la Representació, format d'individus aïllats, a la lluita per lo Real. Wagner reprendrà en tots els escrits teòrics d'aquest últim període aquesta distinció entre lo Real, que és Unitat, bo, i el món dels Sentits, que és Aparença i dolent, però sempre com a punt de partida per a conclusions pràctiques sobre el problema del que s'ocupa: Per què ha de servir l'obra d'art i a qui?.

Es donen dues respostes a aquests dos problemes. L'obra d'art ideal fundada sobre l'esperit alemany, va dirigida en primer lloc als alemanys, en la pròpia Alemanya, i després al món enter. Però l'esperit alemany, inclús en la pròpia Alemanya, sembla mort avui en dia. L'obra d'art, que per essència ha de servir a una funció religiosa, haurà de ser també l'agent creador d'una civilització alemanya.

El tractat "Estat i Religió" (1864) indica clarament el paper que Wagner, amb el seu mestre Schopenhauer, assigna a la civilització. La política i la religió són l'expressió de la nostra doble existència, representativa i miserable per un costat, real i excel·lent per l'altre. Els esforços socials són inútils, és precís en aquest món que les voluntats particulars es pleguin davant la voluntat única i total de l'Estat. No obstant, la religió ens condueix a l'univers verdader, no mitjançant el debat, sinó per l'exemple. La política i la religió es converteixen, llavors, en dues formes paral·leles de la moral wagneriana.

En "L'Art alemany i política alemanya" (1868) el Mestre estableix la necessitat d'imposar al món una civilització nova sobre les ruïnes de la moribunda civilització romana. Però la civilització francesa no pot ser imposada al món, perquè ella no surt en absolut del desenvolupament d'una consciència popular. Contràriament la civilització alemanya té futur, perquè, reposant sobre la consciència d'un poble, es fonamentarà en l'art alemany que el poble comprendrà.

Després d'aquesta obra sobre la política, l'escrit sobre "Beethoven" (1870) és més particularment religiós. Wagner, en les seves últimes obres teòriques sembla haver renunciat a tornar a parlar de la seva obra musical, i cita



constantment els noms dels seus dos grans predecessors que juntament amb ell, han fundat la religió artística alemanya: Bach i Beethoven. Com en el drama, ell veu, sota l'expressió dramàtica, el símbol religiós a ser comprès, inclús en Beethoven percep, molt clarament, l'ínterpret de l'íntima veritat religiosa. En aquest escrit Wagner ja formula la gran llei sagrada i moral que serà l'objecte de Parsifal: "Beethoven, diu, va veure la nova religió, la religió de la redempció per l'innocent".

Al mateix temps, sota la influència d'aquestes doctrines morals, sembla que Wagner vol mostrar una indulgència creixent. En "El destí de l'Òpera" (1871)

explica que l'antiga òpera era propera al drama religiós. El drama és tant sols la definició correcta d'allò de què l'òpera és una mala traducció. La utilitat moral del drama, la seva utilitat religiosa, la seva utilitat política, són la idea constant en Wagner. aquesta utilitat es pot resumir en aquest principi: L'art ha d'arrencar als alemanys i a tots els homes de l'aparença dels sentits, i incitar-los en les veritats religioses. Alemanya és l'únic país on l'art pot dirigir-se al seu verdader destinatari, el poble. Wagner necessita, per tant, deixar més clars els caràcters de l'esperit alemany. En una sèrie d'articles en el diari de Bayreuth publica, primer, un estudi sota el títol: "Què és ser alemany?" (1878). L'obra de Bach ens dóna la noció completa. L'esperit alemany anava a imposar-se al món amb Lutero, quan la guerra dels Trenta Anys va destruir la nació alemanya. La lleugeresa llatina va envair el món, però en el poble va persistir l'esperit nacional, i va crear la música alemanya de Bach, el 'Goetz' de Goethe, l'art alemany que, al mateix temps, reconstruirà la nació alemanya. però sembla que aquí, el Mestre, sorprès per la injustícia mostrada contra ell pels seus compatriotes va tenir un dubte sobre la realitat d'aquesta renovació: "L'esperit alemany estarà doncs, mort? Tant sols la fe ens impedeix creure-ho".

En altres articles com "El Públic en el temps i l'espai" o "El Públic i la popularitat" (1878) analitza més concretament el públic de l'obra dramàtica. Fa sobre tot una crítica dels diversos tipus de públic actual. Distingeix entre els lectors de diaris, els aficionats al teatre, els academicistes, els tràgics, i els oposa el verdader públic, per sobre del temps i del món dels sentits.

El dubte cruel que l'entristirà al final de l'estudi sobre l'esperit alemany es troba en un magnífic article publicat sota aquest títol: "Volem esperar?" (1878) on Wagner reprèn l'obra de reforma intentada per Lutero. Tindrà èxit?

No obstant, la composició de Parsifal porta al Mestre a les qüestions pràctiques de l'òpera i el drama. Però la seva idea de l'obra d'art ja està complementada per la consideració sobre el públic. En el seu article sobre "Els Poetes i els Compositors, sobre la música en el Drama" (1877) proclama el paper sagrat de l'art i condemna les floritures harmòniques i modulades en la música instrumental.

Després d'aquest retorn a les qüestions temporals, Wagner torna a la seva obra de moralització artística. En una carta pública destinada a Ernest de Weber

s'aixeca contra l'abús de la vivisecció que endureix les ànimes i les tanca a la religió.

Però les consideracions que presenta i moltes altres de semblants es troben, sobre tot, desenvolupades en l'últim dels seus escrits teòrics, una obra meravellosa de claredat i de profunditat, i que pot ser considerada el seu testament intel·lectual. com ho és Parsifal.

Aquest estudi va ser editat sota el títol de: "Art i Religió" (1880). Aquest estudi es divideix en tres parts: El paper de l'art en la religió, l'essència de la religió i com l'art pot servir a la religió.

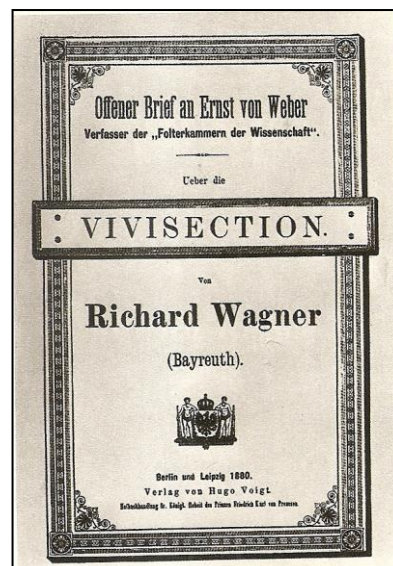
1 – La Religió es compon de mites i símbols, necessaris perquè tota religió, assumint la constatació de la fragilitat d'aquest món i tenint com a finalitat alliberar l'home, té necessitat del simbolisme místic, del símbol miraculós per animar el poble, que no comprèn aquesta fragilitat, a seguir la tasca de la seva alliberació. Doncs aquests símbols recobreixen les veritats divines que la religió ha de deixar ocultes, però que han de ser interpretades per mitjà de l'art a tots.

L'art és doncs, aquesta forma de religió que eleva a poble de la pràctica intel·ligible a una pràctica raonable i intel·ligent.

Entre totes les religions, la cristiana és la millor, on el seu fundador s'ha dirigit especialment per símbols als pobres d'esperit. Ha pres com a símbols els misteris, que l'art cristià deu interpretar. Encarnació i Immaculada Concepció, Passió i Resurrecció.

Va ser primer la pintura la que va fer possible la visió d'aquests misteris intraduïbles en paraules; després la poesia que, de forma lírica, porta l'ànima més enllà dels símbols. Però és sols a la música a qui pertany de forma especial el poder de revelar el sentit íntim i filosòfic dels símbols religiosos.

2 – Però, quin és aquest sentit i per què la música cristiana no ha aconseguit encara expressar-ho completament?.



La religió significa renunciament a la voluntat de viure i l'alliberació per la Compassió que, sota les aparences múltiples del món dels sentits, veu la unitat religió divina real de l'ésser. També tota religió divina ha de tenir per dogma l'amor universal, la prohibició d'ofendre la vida animal, mentre que la mala voluntat porta fatalment a l'home a la destrucció de tot lo altre. L'Eucaristia té aquest únic sentit: ordena abstenir-se d'aliment animal. La comunió universal en el pa i el vi. És l'esperit talmudista, anticristià, ferotge, el què reemplaçant al cristianisme ja en èpoques antigues, ha modificat el contingut d'aquest mite diví. De tot això sorgeix, degut a la nostra alimentació animal continua i les nostres guerres, la decadència a la que hem arribat i la impotència de l'art en complir en nosaltres la seva tasca religiosa.

3 – La salut moral està en la comprensió d'aquesta veritat divina. Pot arribar al món si el món vol ser digne, per la compassió a tot ser vivent, per la templança i per la caritat sobre la que deu fundar-se el socialisme raonable i cristià.

Llavors la corrupció s'acabarà, l'home veurà com és possible la seva llibertat i la veurà sense por. I la Religió renaixerà tal com ella ha de ser. El poeta-artista, renunciant a les descripcions dites realistes, falses, transportarà a l'home al món ideal i real de la Unitat. Llavors la Música serà l'art diví. Les darreres simfonies de Beethoven, avui en dia, misterioses pels cors endurits, seran per fi compreses com a manifestació suprema del Pensament religiós cristià.

"Art i Religió" és l'última obra teòrica de Wagner, com Parsifal és el seu últim drama. Acabats més o menys a la mateixa època, ambdós contenen l'última expressió del seu ideal. "Art i Religió" explica la nova Fe que simbolitza "Parsifal": per aquestes dues obres queda completa, definitiva, la Revelació wagneriana.

Aquestes són les seves grans línies, l'obra teòrica de Richard Wagner segueix un moviment continu, portat pel seu esperit creador primer a renovar totes les formes de l'art, després a concebre per sobre del drama artístic, i ennoblint-lo, una Religió positiva i mística, l'ideal de la Bondat.

** Edouard Dujardin (Saint Gervais-la Forêt 1861-Paris 1949), novelista, poeta i autor dramàtic francès. Fundador de la Revue Wagnérienne.*

NOTES:

(1)- No comentarem en aquest text els articles de crítica o de circumstància de Wagner, els principals són: Els programes d'obertures, la carta a Berlioz (1860), la carta de presentació del Tannhäuser a París, els records de Schnorr, el programa per a la novena simfonia de Beethoven, els plans pel teatre de Bayreuth, El Judaisme en la música, els articles en les Bayreuther Blätter, etc...

(2)- Llegir el text de Wolzogen, 'El públic ideal' que s'extèn sobre aquest tema.

(NT)- Aquesta és una profecia molt encertada de Wagner... les arts en el segle XXI han arribat a aquest límit de l'absurd.