

RICHARD WAGNER

ÒPERA I DRAMA



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

Richard Wagner va néixer a Leipzig el 1813 i morí a Venècia el 1883. Amb la influència artística que havia rebut d'una família on es venerava el teatre, des de ben jove va demostrar un interès molt marcat per la literatura. Però, a més, la seva vocació per la música el va inclinar cap a la composició.

Wagner projectà òperes de grans dimensions amb unes exigències escèniques immenses i uns repartiments de gran envergadura. Les seves òperes, sempre amb text propi, són de tema nacional germànic, basades en llegendes medievals destinades a conscienciar el poble alemany de la seva identitat i a donar-li una mitologia pròpia. A més, Wagner va anar desenvolupant gradualment una important reforma operística consistent en l'abandonament de les formes tancades i l'adopció del *leitmotiv* com a base de la composició.

Després d'estrenar *Rienzi* (1842), Wagner escriu les primeres òperes neta-ment personals: *L'holandès errant* (1843) i *Tannhäuser* (1845). Després vénen: *Lohengrin* (1850), *Tristany i Isolda* (1865), *Els mestres cantaires de Nuremberg* (1868), la *Tetralogia* (1876) i *Parsifal* (1882).

RICHARD WAGNER

ÒPERA I DRAMA

TRADUCCIÓ DE MERCÈ FIGUERAS

INTRODUCCIÓ DE ROGER ALIER



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

ESCRITS TEÒRICS
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde
Joan Ollé

Les notes de la present edició encapçalades per xifres
són de Roger Alier i Fernando Sans.

Títol original: *Oper und Drama*
© de la traducció: Mercè Figueras, 1995
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: octubre, 1995

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: Libergraf, s.l.
Dipòsit legal: B-34.919-1995
ISBN: 84-7794-403-2

Exemplar no venal

UNA OBRA TEÒRICA DE WAGNER

Richard Wagner va expressar en diverses ocasions les seves opinions artístiques en diverses obres teòriques meditàdes i escrites en els llargs períodes d'inactivitat musical a què el van obligar els seus problemes polítics i econòmics. En aquestes obres, gairebé reflexions del compositor «en veu alta», Wagner va anar formulant les idees que guiaven des de feia temps la composició dels seus drames lírics, sobretot a partir de l'estrena de *L'holandès errant* (1843), l'obra en la qual va començar a canviar radicalment l'enfocament de la relació entre text i música.

Algunes de les obres teòriques de Wagner ja havien estat publicades en català per iniciativa de l'Associació Wagneriana de Barcelona, però *Òpera i drama*, per bé que anunciada reiteradament en les publicacions d'aquesta magnífica entitat, no va arribar mai a veure la llum. Les publicacions de l'Associació Wagneriana anaven anunciant reiteradament l'obra com a «propera publicació», en una traducció de Joaquim Pena (encara apareix anunciada així en els llibrets operístics publicats a la fi dels anys vint), però l'edició no es va arribar a realitzar mai. Això no ha d'ésser pas considerat un demèrit de la magnífica institució wagneriana, que tan bona tasca difusora va realitzar; la munió de publicacions de la Wagneriana va causar dificultats econòmiques a l'entitat i els seus inspiradors —especialment a Joaquim Pena— i aquest volum previst no va veure mai la llum; molts altres sí, en canvi.

La tasca de l'Associació Wagneriana de Barcelona mereix ésser recordada breument: fundada el 1901 per quatre estu-

dients, tres dels quals ho eren de medicina (Lluís Suñé Meda, Amali Prim i Josep M. Ballvé), juntament amb el futur director d'escena Rafael Moragas i el crític musical de *Juventut*, Joaquim Pena, es va constituir oficialment el 12 d'octubre d'aquell any en el local d'Els Quatre Gats de Barcelona, un dels centres més actius del Modernisme català d'aquesta època. Poques setmanes després, l'entitat ja tenia una volada considerable i s'hi havien apuntat intel·lectuals, crítics, músics, professionals de tota mena i també, inevitablement, alguns esnobs.

Des del mateix moment de la seva fundació, l'Associació Wagneriana es va preocupar de difondre l'obra de Wagner entre els seus associats i en la societat catalana en general, a través de cicles de conferències, sèries de concerts i, sobretot, amb la publicació dels textos wagnerians més importants. La primera obra publicada fou la traducció d'*El capvespre dels déus*, apareguda el mateix 1901, i just a temps per a l'estrena d'aquesta obra en el Gran Teatre del Liceu.

Al llarg dels seus primers trenta anys d'existència, la Wagneriana va publicar tots els títols operístics wagnerians (des de *Les fades* i *Rienzi* fins al *Parsifal*) traduïts al català de tal manera que el text correspongués, síl·laba per síl·laba, a l'original alemany, a fi i efecte que, arribat el cas, es poguessin cantar sense cap adaptació prèvia, directament en la nostra llengua, experiència que es va dur a terme alguns cops íntegrament i altres parcialment (algun acte solt o una escena). Per facilitar aquesta eventualitat i també perquè els socis amb coneixements musicals poguessin seguir la partitura, es va negociar amb algunes editorials alemanyes (Adolph Furstner, de Berlín, i Breitkopf und Hartel, de Leipzig) per tal d'editar les versions de cant i piano en alemany i català conjuntament. Així es van dur a terme les edicions de *Tannhäuser*, *Tristany i Isolda*, *Lohengrin*, *Els mestres cantaires* i *Parsifal* (aquesta darrera impresa ja a Barcelona, el 1929).

Aquesta labor divulgativa va ser obra de diversos dels més cèlebres intel·lectuals i crítics del moment, començant pel poeta Joan Maragall i per Joaquim Pena, el qual va esmerçar hores incomptables en les traduccions dels textos wagnerians, escri-

vint articles i defensant la dignitat absoluta, no sols vocal, sinó també escènica, en les representacions wagnerianes, cosa que sovint no s'esdevenia pas gaire en el Liceu d'aquells anys.

La tasca de l'Associació Wagneriana va aconseguir amb el temps fer arrelar la música de Wagner a Barcelona d'una manera realment insòlita, malgrat la profunda tradició italianista del públic operístic barceloní. Fou una influència perdurable, que es va traduir en iniciatives espectaculars, com l'estrena de *Parsifal* al Liceu la nit del 31 de desembre de 1913, per anticipar-se a tot Europa, amb el tenor Francesc Viñas en el paper principal, i com la florida espectacular de l'escenografia catalana dedicada a temes wagnerians. I encara, molts anys més tard, la vinguda a Barcelona del Festival de Bayreuth en pes, per representar tres títols wagnerians de gran impacte en el Gran Teatre del Liceu (1955), sota la direcció personal dels néts de Wagner, Wolfgang i Wieland.

Seria injust, davant d'aquesta gran tasca realitzada, que ha permès a Catalunya tenir una bibliografia wagneriana riquíssima, retreure a l'Associació Wagneriana el fet de no haver complert la seva promesa d'editar *Òpera i drama*; aquesta tasca va quedar pendent i finalment li ha correspost a l'Institut del Teatre de dur-la a bon port.

La traducció que presentem en aquesta edició és, doncs, una primícia en llengua catalana, una llengua que, tot i que ha estat especialment privilegiada en el camp de la bibliografia wagneriana, presentava encara aquest buit pel que fa a aquesta, una de les obres teòriques més directament relacionades amb l'obra del gran compositor alemany.

Òpera i drama, publicada el 1852, fou escrita per Wagner entre el 1850 i el 1851, mentre vivia el seu dolorós exili a Zuric. La seva forçada inactivitat en els aspectes més directes del teatre musical, tal com els havia exercit a Dresden, havien deixat pas a una intensa tasca creadora i reflexiva que en pocs anys havia de donar fruits immensos: no sols l'*Òpera i drama* que el lector té a les mans, sinó els inicis de la grandiosa *Tetralogia*, nascuda en gran part de la voluntat del compositor d'apli-

car d'una manera pràctica els principis que havia formulat en aquesta obra teòrica.

Com a obra teòrica, sobta per la seva extensió, però és ben notori que el do de la concisió no va figurar entre els molts i importantíssims que va rebre Wagner de la Providència que el va infantar.

L'obra, dividida en tres parts, és el fruit de les idees i reflexions de Wagner sobre la forma artística a què s'havia dedicat amb prioritat durant la primera part de la seva carrera, i en la qual havia sofert una considerable evolució, que l'havia portat del meyerbeerisme vergonyant dels anys trenta del segle passat a la creació d'un nou tipus de drama, que en *Lohengrin*, enllestida el 1848 però no estrenada fins a 1850, ha arribat ja gairebé del tot a la seva maduresa.

En la seva concepció de l'òpera com a forma artística, Wagner hi introdueix també els seus propis conceptes de la societat que l'envolta, a la llum de les seves experiències revolucionàries i, sobretot, de les seves teories personals, desenvolupades en contacte amb els pensadors del moment. No havia experimentat, encara, la influència profunda que després tindria en ell Schopenhauer, ni havia arribat a la formulació plena de les idees que li havia prestat Bakunin, i que portarien Wagner, de moment, a l'adopció d'un credo anarquista —anarquistoïde, diríem, més aviat, en vista de l'evolució posterior de l'artista. De fet, aquesta actitud evolucionària i antiestatal ja la mostra Wagner en alguns passatges d'aquest llibre, que inclouen fins i tot una dissimulada apel·lació a l'amor lliure, un tema tabú en el segle del victorianisme. Però el més important és que d'una manera ben perceptible, en la denúncia que fa Wagner de l'òpera tradicional com a gènere periclitat, hi ha també la crítica de la societat que l'havia orientada, i a la qual l'autor dóna la culpa que l'òpera ocupi unes posicions artístiques per ell errònies i periclitades.

Així, en la primera part del llibre, Wagner analitza el fenomen de l'òpera a través de la història i pondera com ha estat possible arribar a la situació en què es trobava el gènere a l'entorn de 1850. Malauradament, a l'època que Wagner es-

crivia, els coneixements d'història de la música que avui dia són del domini públic eren molt limitats. És molt probable que en aquell moment Wagner ignorés fins i tot el nom i l'existència de Claudio Monteverdi, i desconeixia amb tota seguretat l'obra dels membres de la Camerata Fiorentina i els motius teòrics que els van impulsar a crear *l'òpera in musica*. Per Wagner, els orígens de l'òpera rau en el gust pel cant del poble italià i l'ària d'òpera no seria sinó una estilització empobridora del cant popular, fent ús d'unes idees molt arrelades a l'època romàntica i que han tingut un cert pes també entre nosaltres. De la mateixa manera simplista i elemental, Wagner atribueix el naixement de la música simfònica a la música de dansa popular que a Europa es va decantant, enrarint i convertint d'una manera gradual en música instrumental.

Però si l'enfocament inicial pateix d'aquesta insuficiència d'informació musical, el plantejament posterior és ben coherent amb les idees wagnerianes en el camp musical. Per Wagner, la part musical de l'òpera, d'ençà de la divuitena centúria, ha anat caient cada cop més en l'error de voler acaparar l'entitat dramàtica cap a la música, de forma que aquesta ha suplantat la funció del text, pretenent explicar-nos el drama a través de la seva pròpia capacitat de suggestió. La música, en l'òpera, ha adquirit així un protagonisme indegut, i de resultats negatius per a l'espectacle, ja que la missió de la música no és aquesta, i d'aquí provenen les desigualtats i els errors d'aquest sistema. La música ha deixat de fer la seva funció de suport al drama, i s'ha constituït en drama ella mateixa, funció inadequada a les seves possibilitats, i que correspon al text. Amb aquesta enèrgica denúncia, Wagner al·ludia a un fet cert: els espectadors d'òpera, en llur immensa majoria, encara avui se senten atrets cap al gènere per la bellesa del cant i valoren els aspectes dramàtics de l'obra només d'una manera secundària.

El més curiós és que el mateix Wagner seria víctima d'aquesta tendència de l'òpera, com ho havien estat tots els «reformadors» anteriors que havien sorgit al gènere. És obvi que avui dia els recordem a tots sobretot per la qualitat musical de llurs

obres, i en el cas de Wagner, per la música grandiosa de les seves immenses produccions escèniques, i precisament aquelles en les quals va posar en pràctica, almenys parcialment, les idees que palesa en *Òpera i drama*. Aquest fenomen, esdevingut sobre les obres d'un músic com Wagner, que hi havia reflexionat tant i que ja «estava advertit» del «perill» que suposava aquest capgirament de les seves pròpies intencions artístiques, demostra una de les poques veritats que, en vista d'aquest fracàs, poden afirmar-se de l'òpera i que caldria ja elevar al nivell de postulat: que en la misteriosa fusió entre text i música, entre teatre i música que es dona en l'òpera, ambdós elements queden íntimament transformats, com en una reacció química, i ja no són el que eren per separat, ni se'ls pot tornar a separar.

Aquest fou l'error fonamental del crític musical Eduard Hanslick —precisament el gran debellador de Wagner— quan va plantejar la qüestió de si la música tenia algun significat per ella mateixa basant-se en l'exemple de «J'ai perdu mon Euridice», la immortal ària de l'*Orfeo* de Gluck. Segons Hanslick, el mateix hauria servit aquesta música si les paraules haguessin estat «J'ai trouvé mon Euridice». Però —i aquest és el gran error de Hanslick i dels que se l'han cregut— on s'és vist que en una òpera sigui la música sola la que determini el sentit de l'acció?

La música de «J'ai perdu mon Euridice» no pot mai significar «J'ai trouvé...» perquè està unida d'una manera íntima i perenne a les paraules que la van fer néixer i que, fonent-se amb elles, donen com a resultat una cosa nova, que és la que commou l'espectador i no li deixa cap dubte sobre el sentit i sobre la càrrega dramàtica de l'escena que està presenciant.

En certa manera, és aquest l'error també de Wagner, en considerar que la música ha de mantenir-se al marge del drama, que correspondria a la paraula i a les altres arts de l'escena. Per demostrar «l'error» en què ha caigut l'òpera dels seus temps, Wagner fa una revisió sistemàtica del passat operístic, minimitza la reforma de Gluck, que —contra el que se sol creure— el deixa força indiferent, i excusa l'actitud de Mo-

zart respecte a l'òpera amb una curiosa explicació mística i edulcorada que li serveix de justificació per no atacar-lo. Però alhora Wagner esmenta les òperes mozartianes que segons el seu criteri mostren defectes, per justificar les seves teories. És aquí on apareix el cèlebre passatge en el qual afirma que *Così fan tutte* tenia un llibret de tan poca qualitat literària que Mozart, naturalment, no podia arribar en aquesta òpera al nivell que havia assolit en *Le nozze di Figaro* i *Don Giovanni*. Curiosament, Wagner ni tan sols esmenta pel seu nom l'autor que avui és reconegut com a gran llibretista, Lorenzo Da Ponte, catalitzador de la dramaturgia mozartiana. El cert és que l'obra de Da Ponte, el segle passat, no era gens valorada ni tinguda en compte per ningú.

Wagner troba en Rossini el darrer representant de la música pura, del conreu de la música bella per la bellesa ella mateixa, i que per tant no cau encara de ple en el que ell considera «l'error» de l'òpera del seu temps. S'adona, però, que a Rossini els aspectes dramàtics de l'òpera ocupaven un lloc molt secundari —com en general per als compositors de l'era belcantista. Els apartats dedicats a l'obra rossiniana traspuen una admiració indubtable, barrejada amb el menyspreu que li mereix l'aspecte hedonista de l'obra rossiniana. I el menyspreu pels successors de Rossini (Bellini exceptuat, ho sabem per altres fonts) el fan passar de llarg de descriure'n els defectes.

Wagner fa de Beethoven un cas a part. En aquest llibre, d'una manera molt més seriosa que no pas en alguna altra ocasió, en què Wagner s'havia inventat, literalment, una apòcrifa visita seva a Beethoven (!), l'anàlisi que fa de l'obra beethoveniana està fet amb bastanta cura. Amb prou feines sí alludeix a *Fidelio*, una obra en la qual, si hem de fer cas de les idees exposades per Wagner, Beethoven hauria incorregut també en el mateix error dels altres compositors. Wagner utilitza la *Novena simfonia* per donar-nos un exemple ben palès de com un gran músic pot ampliar l'abast d'una obra concebuda només com a música pura amb la incorporació de la paraula: *L'oda a l'alegria* de Schiller.

Els dicteris més forts de Wagner en matèria operística van

contra Meyerbeer, al marge que tingui per la persona d'aquest compositor una simpatia i un agraïment per l'ajut que Meyerbeer li havia prestat durant la seva difícil estada a París, a l'inici de la seva carrera. En aquest sentit, cal reconèixer que Wagner s'anticipa al judici del segle xx, que ha arraconat Meyerbeer sense pietat al racó de les golfes musicals més polsoses, i no ha arribat a sortir-ne malgrat els intents de revitalització de la seva obra que s'han fet de tant en tant. En canvi, el segle passat, fins i tot encara a les acaballes, Meyerbeer era tingut per un dels grans genis de la música; la bibliografia al respecte és ben clara, i el seu nom apareix encara en les plaques que li havien dedicat els grans teatres vuitcentistes d'òpera, com a il·lustre compositor que havia estat. En el mateix Liceu podem trobar gravat encara el seu nom, col·locat entre els considerats més grans del seu temps.

Reiteradament, Wagner insisteix en el problema central de l'obra: la música, en Meyerbeer i en els autors romàntics italians (l'obra dels quals no analitza gaire), és el de la usurpació de la funció dramàtica per part de la música.

La segona part del llibre és potser la menys interessant. Wagner s'hi embranca en disquisicions sobre l'origen del drama i sobre el mite, al qual cal tornar per donar validesa al teatre musical. Algunes de les idees exposades pel compositor es basen en complicats processos de raonament en els quals no sempre el compositor segueix la via més clara i alguns cops duu el raonament més allí on li convé que no pas allí on podria semblar més equitatiu.

Wagner exposa en aquesta segona part, i també en la tercera, les seves idees basades, un cop més, en unes nocions una mica imprecises i probablement en gran part autodidàctiques sobre els orígens de la parla. Wagner descriu el llenguatge de l'home primitiu com a fet només de vocals, amb les quals els primers éssers humans podien expressar els seus rudimentaris però autèntics i vàlids sentiments. A mesura que en el llenguatge humà van anar-se creant les consonants per revestir les paraules, aquest element separador i intel·lectualitzat formava amb les primitives vocals les arrels de les paraules, que seguien

creixent amb consonants que enriqueixen i variaven els significats convencionals, però feien perdre als mots llur validesa expressiva. La llèngüa es «ressecava» i s'empobria d'aquesta manera, i el poeta, amb aquest instrument esmussat, difícilment pot arribar a l'espectador sense el concurs de la música. Aquesta seria la justificació última de l'òpera, entesa com a obra d'art total, sobre la base de la recuperació d'un llenguatge que, com el dels homes primitius, seria la base de l'expressió dels sentiments, i que combinat amb les altres formes artístiques (poesia, música, pintura, arquitectura, vestuari, etc.) seria la base de l'obra d'art total propugnada pel compositor.

No hi ha cap element del drama que Wagner no analitzi amb la minuciositat que li és característica. A la fi, i d'una manera gairebé triomfal, acaba decidint que la persona més adient per dur a terme la creació de l'obra d'art del futur és l'artista, mot amb el qual acaba el llibre.

Com diu Massimo Mila ben encertadament, malgrat tot aquest edifici conceptual, el cert és que avui dia hem fet violència a la concepció wagneriana, ja que «en realitat la grandesa musical de les seves creacions s'alça cada cop més gegantina, mentre que l'aparell dramàtic se'ns va configurant cada cop com a més caduc i transitori, incapaç de comunicar importància a aquelles parts en les quals decau l'interès musical». A aquests mots caldria afegir que la revitalització dels aspectes escènics de l'òpera, com són les grans produccions que avui dia poden presenciar-se a Bayreuth, revitalitzen aquests aspectes dramàtics, amb nous continguts i òptiques sovint divergents, però fins i tot així, en el cim de l'obra wagneriana continua regnant-hi la música.

ROGER ALIER

BIOBIBLIOGRAFIA

L'obra ingent de Richard Wagner amaga una biografia en la qual no totes les pàgines tenen el mateix nivell gloriós que tenen les seves creacions. Com passa a vegades, el nivell artístic de l'obra no correspon al recorregut biogràfic del personatge. Tanmateix, això és comprensible, ja que el creador es veu sovint immersit en un món que ell, per la seva mateixa dedicació, està mal capacitat per comprendre, i per altra banda, el caràcter excepcional de la seva tasca el porta a imaginar-se sovint que aquesta el justifica i el situa més enllà dels deures normals de convivència dels altres mortals. Hi contribueixen també les controvèrsies despertades per l'obra i l'admiració incondicional que a vegades suscita entre altres persones que solen rodejar l'artista, i hi ha el perill que acabin aïllant-lo del context.

Richard Wagner es va veure sovint sotmès a aquesta doble influència: la de les controvèrsies i la dels incondicionals.

Havia nascut a Leipzig el 22 de maig de 1813 i havia rebut la influència artística d'una família que venerava el teatre; el pare adoptiu de Wagner (la mare s'havia casat poc després de la mort del pare biològic) era l'actor i pintor Ludwig Geyer, i les seves germanes Rosalie i Klara eren també artistes de l'escena, la primera com a actriu i la segona com a cantant.

Per la seva banda, Richard Wagner va desenvolupar ja des de ben jove un interès molt marcat per la literatura, com s'esdevindria en altres compositors de la seva generació —Robert Schumann, per exemple. La raó és clara: amb el Romanticisme el món germànic va redescobrir-se a si mateix i va trencar

amb l'admiració i la sensació de submissió que havia tingut envers el món clàssic. Goethe havia fet una immensa tasca de revaloració de la llengua alemanya, i en escriure no sols obres literàries, sinó fins i tot tractats científics en alemany, va demostrar la vàlua i la categoria d'aquest idioma per a la vida cultural. Una febre d'activitat literària i d'interès per totes les qüestions relacionades amb la literatura es va desfermar a Alemanya a partir dels primers decennis del segle XIX, i Wagner no feia, amb això, més que seguir el corrent general.

Però, per altra banda, el seu interès per la música predominava encara i a la fi va inclinar-se per esdevenir compositor, tasca que va combinar amb la literària en dedicar-se a escriure tots i cada un dels texts dramàtics que va musicar.

La seva carrera professional havia començat als vint anys a Würzburg com a mestre de cor, i d'aleshores ençà va començar a recórrer alguns teatres de ciutats de segon ordre, llocs on no abundava el diner i on es pagava poc i malament. Però Wagner, amb la seva característica grandiloqüència, projectava òperes de grans dimensions, amb unes exigències escèniques immenses i uns repartiments de gran envergadura. El seu nord, des del primer moment, va ser aconseguir estrenar a l'Òpera de París, entitat que en aquells anys es trobava en auge a Europa com a creadora de la *grand'opéra*, tipus d'espectacle en què havia triomfat el compositor alemany d'origen jueu Jacques Meyerbeer. Aquest era el model confessat de Wagner, que confiava fins i tot en l'ajut del mateix Meyerbeer per aconseguir el triomf a París i rivalitzar-hi. De moment, però, les coses no anaven per aquest camí: els seus èxits eren escassos i les seves òperes grandioses tenien grans dificultats per arribar al públic: *Die Feen* (*Les fades*, escrita a Magdeburg, però no estrenada fins després de la seva mort, el 1888) i *Das Liebesverbot* (*La prohibició d'estimar*, basada en *Mesura per mesura*, de Shakespeare), òpera que amb dificultats va aconseguir estrenar a Magdeburg el 1836.

Aquest mateix any s'havia casat amb l'actriu Minna Planer, però la relació fou tempestuosa i complicada, primer per les infidelitats de Minna, i després per les d'ell. Junts van anar

a viure a Riga, on Wagner va treballar com a director del cor al teatre alemany d'aquesta ciutat. Poc temps després, però, menjat pels deutes i perseguit pels creditors, Wagner en va fugir amb Minna i el seu gos, de nit, i d'amagat, embarcant-se en un vaixell que després de passar unes tempestes espantoses i haver-se refugiat a un fiord noruec (circumstàncies que li van inspirar l'òpera *L'holandès errant*) el va dur fins a Londres i París. En aquesta ciutat va voler estrenar *Rienzi, el darrer dels tribuns*, òpera netament meyerbeeriana que ningú no va voler-li estrenar, i Wagner va concebre un odi considerable contra l'òpera italiana pel fet d'haver hagut de sobreviure adaptant els èxits d'aquest gènere a partitures per a cant i piano.

Finalment fou a Dresden on va obtenir un càrrec al teatre de la cort que li va permetre estrenar *Rienzi* (octubre de 1842) i més tard les seves primeres creacions ja netament personals, com *L'holandès errant* (gener de 1843, composta encara a París) i *Tannhäuser* (1845), obres en les quals va anar desenvolupant gradualment la seva important reforma operística, consistent en l'abandonament de les formes tancades i l'adopció del *leitmotiv* com a base de la composició. D'altra banda, ara les òperes, sempre amb el seu propi text, són de tema nacional germànic, basades en llegendes medievals amb la finalitat de dotar el poble alemany d'una èpica pròpia, que renovés la consciència de la seva identitat i li donés, a més, una mitologia i uns valors propis.

Però alhora, endut per uns ideals revolucionaris que es trobaven en l'atmosfera del moment, va participar en els moviments rebels de Dresden i no sols va perdre el seu càrrec sinó que es va haver d'exiliar a Suïssa.

Aquests anys són els que corresponen al seu moment ideològicament més pròxim als ideals de Bakunin, el qual va conèixer i amb el qual va sostenir llargues converses.

Sense recursos, va aconseguir estrenar *Lohengrin* a Weimar (1850), gràcies a l'ajut de Franz Liszt, i va iniciar la preparació de la *Tetralogia*, basada en el seu nou sistema musical que havia decidit estendre a tot un cicle operístic que va acabar tenint quatre parts. Va interrompre aquest procés, però,

per cantar en *Tristany i Isolda* els seus amors amb Mathilde Wesendonck, esposa d'un burgès suís que havia posat una casa a la seva disposició. Els amors amb la Wesendonck van provocar la lògica indignació del marit i també la de Minna Planer, que va reunir-se amb el compositor però que poc després se'n va separar d'una manera definitiva.

Wagner va tornar a intentar la conquesta de París, però el seu *Tannhäuser* va ser mal rebut, en gran part per l'actitud xovinista de la «bona societat» parisenca, i per una certa animadversió que ja s'advertia envers el món musical alemany. El fracàs de *Tannhäuser* (1861) va repercutir en l'Òpera de Viena, que va rebutjar el seu *Tristany i Isolda* tot i que ja es trobava en avançada fase d'assaigs.

En aquests anys a Suïssa també es dedica a escriure algunes de les seves obres teòriques; d'altres eren d'anys anteriors, però van formular una sèrie d'idees sobre el teatre i la música que van tenir una forta influència en anys posteriors.

En els anys següents la seva relació amb Liszt el porta a conèixer la seva filla Còsima, casada amb Hans von Bülow, director d'orquestra que afavoria la difusió de la música wagneriana. No per això Wagner va deturar-se quan va néixer la passió amorosa entre ell i Còsima, que va provocar un escàndol que acabà amb el divorci de Còsima i amb un nou matrimoni, del que naixeria l'únic fill baró, Siegfried Wagner (1868-1930).

Finalment, quan els seus recursos eren en un moment crític, va rebre la protecció i l'ajut del rei de Baviera, Lluís II, que li van facilitar l'estrena de *Tristany i Isolda* (1865) i li van permetre presentar també *Els mestres cantaires de Nuremberg* (1868). Malgrat molts avatars i dificultats, l'ajut del rei fou prou consistent per permetre que Wagner anés completant la seva tasca i aconseguís, finalment, estrenar el teatre que havia projectat per donar a conèixer la *Tetralogia*.

El va instal·lar a Bayreuth, on va dirigir la *Novena simfonia* de Beethoven amb motiu de la inauguració de les obres, i on les autoritats li van cedir també els terrenys per a la nova casa que es va construir a la mateixa ciutat i que encara existeix.

Amb l'estrena de la *Tetralogia* Wagner arriba al cim de la seva carrera. Compon encara l'obra cimera de la seva producció, *Parsifal*, i l'estrena a Bayreuth el 1882, any en què s'inicia la tradició del festival operístic anyal, visitat pels entusiastes de l'obra wagneriana a través dels temps.

En febrer de 1883 va morir a Venècia, on havia anat a cercar el refugi d'un clima més suau per passar aquell hivern. Deixava una obra ingent des del punt de vista operístic i uns plantejaments musicals que havien d'acabar amb el vell sistema musical, a més d'alterar profundament els esquemes de l'òpera com a gènere.

BIBLIOGRAFIA

ALIER, R.; HEILBRON, M.; SANS RIVIÈRE, F.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Catàleg de l'Exposició Wagner celebrada al Cercle del Liceu de Barcelona, del 4 al 30 d'octubre de 1993. Barcelona, Òpera Actual, 1993.

ASSOCIACIÓ WAGNERIANA: *XXV Conferències donades a l'Associació Wagneriana (1902-1906)*. Barcelona, Associació Wagneriana, 1908.

AX, Anna d' (Núria Sagnier): *Wagner vist per mi*. Barcelona, Wa-L-Imp., 1951.

BLYTH, Alan: *Wagner's Ring. An Introduction*. Londres-Nova York, Hutchinson, 1978.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart: *El drama wagnerià*. Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.

CURZON, Henri de: *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes*. París, Maurice Senart et C., Éd., 1920.

DAHLHAUS, Carl: *L'esthétique de Wagner*. Bayreuth, Edition Musica Bayreuth, 1972.

DOMÉNECH ESPANYOL, Miquel: *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal, de Wagner*. Barcelona, Fidel Giró, 1902.

DONINGTON, Robert: *Wagner's Ring and its Symbols*. Londres, Faber & Faber, 1963.

- ERNST, Alfred: *L'art de Ricard Wagner: L'obra poètica - L'obra musical* (2 vol.). Barcelona, Associació Wagneriana, 1910.
- GASPERINI, A. de: *La nouvelle Allemagne Musicale: Richard Wagner*. París, Heugel et Fils, 1866.
- GLASENAPP, C.F.: *Wagner Encyclopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners*. Leipzig, 1891.
- GRAS BALAGUER, Menene: *Wagner*. Barcelona, Barcanova, Col. El Autor y su Obra, núm. 6, 1981.
- GUAL, Adrià: *Idea general de Richard Wagner y sus obras. El anillo del Nibelungo*. Barcelona, Hijos de J. Jepús, 1901.
- HODSON, Philip: *Who is Who in Wagner's Life & Work*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1984.
- IRVINE, David: *L'Anell del Nibelung de Wagner y les condicions de la humanitat ideal*. Barcelona, Associació Wagneriana, 1911.
- JANÉS, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Fundació Vives i Casajuana, 1983.
- JORDANA, C.A.: *L'Anell del Nibelung*. Barcelona, Ed. Diana, 1926.
- JORDANA, C.A.: *La veritat sobre Siegfried*. Barcelona, Llibr. Catalònia, 1927.
- LIBERMAN, Arnaldo: *Wagner, el visitante del crepúsculo*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo: *El Anillo del Nibelungo*. Madrid, A. Mazo, 1902.
- LUDWIG, Emil: *Wagner*. Barcelona, Gráf. Diamante, 1962.
- MARSILLACH Y LEONART, Joaquín: *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona, La Renaixensa, 1878.
- MISTLER, Jean: *A Bayreuth avec Richard Wagner*. París, Librairie Hachette, 1960.
- MOTA, Jorge; INFIESTA, María: *Richard Wagner y el teatro clásico español*. Barcelona, Huguin, 1983.
- NEWMAN, Ernest: *The Life of Richard Wagner* (4 vol.). Nova York, Alfred A. Knopf, 4a. ed., 1969.
- PALAU, José: *Tristán, un amor de Ricardo Wagner*. Barcelona, Eds. Mediterràneas, 1943.

- PALAU, José: *Vida de Wagner*. Barcelona, Seix Barral Hnos., Col. Vidas de Grandes Hombres, 1945.
- SALVAT C., R.: *Música del presente. Estudio filosófico-musical del wagnerismo*. Barcelona, Ed. Jaime Jepús, 1892.
- SERRA MARTÍNEZ, José María: *Figuras wagnerianas*. Barcelona, Librería Literaria, 1928.
- SOLER I ROVIROSA, Francesc: «Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania», a *Memoria de la Junta de Gobierno, para la general ordinaria de 1900*. Barcelona, hijos de J. Jepús, impresores, 1900.
- WAGNER, Richard: *Escritos y confesiones*. Amb un assaig d'Ernst Bloch. Barcelona, Labor SA, 1975.
- WESTERNHAGEN, Curt von: *Richard Wagners Dresdener bibliothek (1842-1849)*. Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1966.

ÒPERA I DRAMA

Les notes encapçalades per xifres corresponen a Roger Alier i Fernando Sans,
i les encapçalades per asteriscos corresponen a l'autor o bé a la traductora.

PRÒLEG

Un amic m'ha revelat que amb les meves opinions sobre l'art expressades fins al moment havia provocat la indignació de molta gent, no tant pel fet que m'esforcés a descobrir la causa de l'esterilitat de la nostra producció artística actual com pel fet de procurar indicar les condicions de la fecunditat de la producció futura.¹ Res no pot caracteritzar d'una manera més encertada la nostra situació com aquesta observació. Tots sabem que no actuem com cal i, per tant, tampoc no ho neguem quan hom ens ho diu clarament; només quan hom ens mostra com podríem fer el que cal i que això no és humanament impossible, ans al contrari, quelcom ben possible, i en el futur fins i tot necessari, ens sentim ferits, perquè, si haguéssim d'admetre aquella possibilitat, aleshores perdríem la raó que excusaria el manteniment de situacions estèrils; car ens ha estat inculcat prou sentit de l'honor com per no voler semblar indolents i covards, però ens manca l'estimulant natural de l'honor per l'acció i el coratge. Amb aquest escrit tornaré a provocar irritació, i encara més en la mesura que m'esforço a demostrar-hi, no solament en general —com era el cas en el meu *Kunstwerk der Zukunft* (*L'obra d'art del futur*)—, sinó tenint en compte de manera molt precisa tot el que és particular, la possibilitat i la necessitat d'una producció més profitosa en el camp de la poesia i la música.

1. Wagner es refereix aquí sobretot a *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'obra d'art del futur*).

Però gairebé haig de témer que aquesta vegada predominarà una altra indignació, precisament la que jo provocho exposant les condicions d'indignitat de la nostra òpera moderna. Molts que tenen una bona opinió de mi no podran comprendre com he gosat, davant de mi mateix, atacar de la manera més irreverent una assenyalada personalitat entre els compositors de la nostra òpera actual² trobant-me jo mateix en la situació de compositor d'òpera, que fàcilment podria atraure'm el retret de la més descontrolada enveja.

No nego que vaig lluitar molt amb mi mateix abans de decidir-me a fer el que vaig fer i com ho vaig fer. Després d'haver escrit, vaig rellegir tranquil·lament tot el que hi havia de contingut en aquesta crítica, cada frase, cada expressió, considerant exactament si havia de lliurar-ho al públic, fins que per fi em vaig convèncer que —donada la meua apreciació rigorosament exacta de la qüestió important de què es tractava— seria un personatge covard i indigne, sols preocupat de si mateix, si no em pronunciava precisament tal com ho vaig fer sobre aquest fenomen, el més brillant del món de la composició d'òpera moderna.³ Del que en dic, ja fa temps que entre la major part dels artistes sincers no n'hi ha cap dubte; però no la rancúnia dissimulada sinó l'hostilitat oberta i fortament motivada és el que resulta fecund; car provoca la commoció necessària que depura els elements, que separa el que és diàfan del que és tèrbol i tria el que cal triar. Però no era la meua intenció suscitar aquesta hostilitat per ella mateixa, sinó que *l'havia* de suscitar, car després d'haver expressat fins ara les

2. Es refereix principalment a Meyerbeer, però també als compositors alemanys de la seva època, encara que deixa a part Weber, compositor pel qual Wagner sempre va tenir un gran respecte i consideració.

3. Wagner va rebre el suport de Meyerbeer a París, ja que li va fer diverses cartes de presentació i el va adreçar a amics seus. Tot i així, Wagner no va poder estrenar-hi cap de les seves obres i va haver de dedicar-se a fer transcripcions de partitures d'òperes italianes per a piano a fi de sobreviure. El 1840 va escriure a Robert Schumann des de París en aquests termes: «Deixi de vituperar Meyerbeer d'aquesta manera; a aquest home li ho dec tot, i sobretot la meua propera fama» (R. Wagner, París, 1840).

meves opinions només d'una manera molt general, sentia encara la necessitat de manifestar-me en particular de manera precisa i explícita; çàir no m'importa només d'estimular, sinó també de fer-me comprendre del tot. Per tal de fer-me entendre, havia de senyalar amb el dit els productes més característics del nostre art; però no podia tornar a doblegar aquest dit i, amb el puny tancat, posar-me'l a la butxaca tan bon punt apareixia aquell producte, en el qual se'ns presenta de la manera més palesa un error en l'art que cal rectificar per necessitat, i que, com més brillant es mostra, més enlluerna l'ull fascinat, que ha de veure-hi absolutament clar si no vol esdevenir cec per complet. Si per consideració única a aquesta personalitat hagués restat parcial, o bé m'hagués estat absolutament impossible d'emprendre aquest treball, al qual em sentia obligat per convicció, o bé havia de mutilar intencionadament el seu missatge; car hagués hagut d'encobrir conscientment les coses més evidents i més indispensables per tal de donar-ne una idea exacta.

Sigui quin sigui el veredict sobre el meu treball, tots, fins els més hostils, hauran de reconèixer una cosa, i aquesta és la *seriositat* de la meva intenció. Aquell a qui aconsegueixi comunicar aquesta seriositat mitjançant l'amplitud de la meva exposició, no solament em perdonarà aquest atac, sinó que comprendrà també que no m'hi he llançat a la lleugera, ni molt menys encara per enveja; també em justificarà d'haver barrejat, en l'exposició d'allò que és repugnant en les nostres manifestacions artístiques, passatgerament la seriositat amb el somriure de la ironia, única cosa que pot fer-nos suportable la visió d'un objecte repugnant, mentre que, per altra banda, és el que menys fereix.

Fins i tot d'aquella personalitat artística esmentada⁴ ha-

4. L'estima de Wagner per Meyerbeer estava dirigida cap a la seva persona i no a la seva obra operística, que de seguida va rebutjar, encara que li reconegués l'èxit i la fama obtinguts a França i Alemanya. En una carta adreçada al crític Eduard Hanslick escriu: «El que em separa tot un univers de vostè és la seva alta estima de Meyerbeer; dic això amb tota imparcialitat, car personalment tinc una bona amistat amb Meyerbeer i to-

via d'atacar únicament *aquella* part enfocada vers les condicions públiques del nostre art: sols després d'haver posat els meus ulls sobre aquest aspecte vaig poder amagar per complet al meu esguard, com calia en aquest cas, l'altra cara tombada vers relacions que jo hi tenia també abans, però que són tan alienes al públic artístic que no és possible d'exposar-les-hi —per més que em sentia empès a confessar com m'havia equivocat—, una confessió que faig gustosament i oberta, així que he esdevingut conscient del meu error.

Si amb això podia justificar-me davant de la meva consciència, encara menys em calia tenir en compte les objeccions de la prudència, atès que haig de tenir absolutament clar que, des del moment que en els meus treballs artístics vaig adoptar la tendència que represento, com a escriptor, en aquest llibre, vaig caure, davant de les condicions públiques del nostre art, en una proscripció a la vegada política i artística, en la qual encara em trobo avui i de la qual, amb tota certesa, només podré ser alliberat com a individu sol.

Però hi ha encara un altre retret, completament diferent, que podrien fer-me aquells que consideren allò que ataco tan evident en la seva inanitat, que no val la pena l'esforç d'una crítica tan detallada. Aquests s'equivoquen per complet. El que ells saben només ho saben pocs; però allò que aquests pocs saben, la majoria d'ells no ho *vol* saber. El més perillós, tanmateix, és la indecisió, estesa pertot arreu, que inhibeix tota producció artística i tota crítica. Però sobre aquest punt havia de manifestar-me també en detall d'una manera rigorosa i definida, perquè no m'importava tant d'atacar com de provar l'existència de possibilitats artístiques, que no poden exposar-se clarament fins que trepitgem un terreny del qual hagi estat bandejada tota indecisió. Aquell que tingui la producció artística que domina avui dia en el gust del públic per un fenomen *fortuït, que pot passar-se per alt*, ha caigut, en el fons, en el mateix error, del qual es deriva en realitat aquell fenomen —i

tes les raons per apreciar-lo com una persona molt afable i plena de simpatia, [...]» (1 de gener de 1847).

demostrar això fou precisament la primera intenció d'aquest treball, la finalitat *última* del qual no poden comprendre aquells que no han reconègut d'una manera absoluta la naturalesa d'aquest error.

Només tinc l'esperança de ser comprès com jo desitjo per aquells que tenen el coratge de vèncer qualsevol prejudici. Tant de bo que em sigui satisfeta per molts!

RICHARD WAGNER
Zuric, gener de 1851

PRIMERA PART

INTRODUCCIÓ

Cap fenomen no pot ser del tot comprès en la seva essència fins que no ha esdevingut un fet plenament realitzat; un error no es resol fins que no han estat esgotades totes les possibilitats de la seva existència, fins que totes les vies per arribar a la satisfacció de les necessitats imprescindibles dins d'aquesta existència no han estat assajades i mesurades.

L'essència contranatura i fútil de *l'òpera* no se'ns podia mostrar clarament fins que el seu caràcter antinatural i la seva futilitat no arribaren a la manifestació més òbvia i repugnant; l'error sobre el qual es fonamenta l'evolució d'aquesta forma d'art musical⁵ no se'ns podia fer evident fins que els més nobles genis, amb l'esforç de tota llur energia vital i artística hagueren explorat tots els passadissos del seu laberint, sense trobar-ne però enlloc la sortida, sinó pertot arreu només el camí de tornada vers el punt de partença de l'error —fins que aquest laberint es convertí finalment en una casa de bojos per acollir-hi tota la follia del món.

La influència de l'òpera moderna, respecte a la seva situació envers el públic, ha esdevingut per als *artistes* honestos, ja de fa temps, objecte de la més profunda i vehement aversió; tanmateix, només acusaven la corrupció del gust i la frivolitat

5. Wagner fa palès que l'òpera des de bon principi va agafar un camí equivocat. És a dir que des que Monteverdi va aparèixer a l'escena operística, l'òpera va ser un espectacle més musical que no pas teatral o literari, encara que Wagner no citi Monteverdi per la seva possible desconexió i es refereixi sempre als primers compositors operístics en general.

d'aquells artistes que l'explotaven, sense considerar que aquella corrupció era del tot natural i que aquesta frivolitat era per tant un fenomen del tot necessari. Si la crítica fos allò que gairebé sempre s'imagina que és, ja fa temps que hauria d'haver solucionat el problema de l'error i hauria d'haver justificat plenament la repugnància de l'artista honrat. En comptes d'això, tampoc no ha percebut altra cosa que l'instint d'aquesta repugnància, quant a la solució del problema, en canvi, només hi ha estat donant voltes a les palpentes, de manera tan insegura i tímida com l'artista mateix, que es movia dintre de l'error per buscar-ne les sortides.

El gran mal de la crítica rau en la seva pròpia naturalesa.⁶ El crític no sent en si la necessitat imperiosa que empeny l'artista mateix a l'obstinació entusiasta que el duu finalment a exclamar: *és així i no de cap altra manera!* El crític, si vol imitar en això l'artista, ha de caure necessàriament en el defecte repugnant de la pretensió, és a dir, d'expressar amb tota seguretat un parer sobre una cosa, sobre la qual no sent amb instint artístic, sinó que amb mera arbitrarietat estètica expressa opinions, la valorització de les quals li importa exclusivament des del punt de vista de la ciència abstracta. Si el crític reconeix la seva posició *exacta* respecte al món del fenomen artístic, se sent inclinat a aquella tímidesa i aquella circumspecció que el porten a reunir fenòmens i a sotmetre el conjunt del que ha reunit a una nova investigació, però mai no gosa de pronunciar la paraula decisiva amb la determinació de l'entusiasme. La crítica viu doncs del progrés «gradual», és a dir, del perpetua *manteniment* de l'error; sent que, un cop destruït radicalment l'error, aleshores entraria en escena la vertadera, nua realitat, la realitat de la qual sols és possible gaudir, però sobre la qual ja no hi ha possibilitat de criticar res —just com a l'amant enamorat, en el rapte de la passió, ben segur que

6. Wagner per la seva pròpia naturalesa rebutjava les crítiques que s'adreçaven a ell mateix. N'és una mostra el que va escriure, en una de tantes ocasions, sobre aquesta qüestió: «Tant si llegeixo lloances com desaprovacions sobre mi, tinc sempre la sensació que algú m'agafa els budells per examinar-los» (carta al crític E. Hanslick de l'1 de gener de 1847).

no li passarà pel cap de reflexionar sobre la naturalesa i l'objecte del seu amor. Mentre la crítica existeixi i pugui existir es veurà eternament privada d'aquesta penetració completa per l'essència de l'art; mai no podrà estar *del tot* abocada al seu objecte, amb una meitat sencera sempre se n'haurà d'apartar, i aquesta meitat és precisament la seva pròpia essència. La crítica viu del «si, però» i del «no obstant». Si s'introdúís per complet fins a la causa dels fenòmens no podria expressar amb seguretat més que una sola cosa, justament aquesta causa reconeguda —suposant que el crític disposi de la facultat indispensable, és a dir, l'amor pel seu tema: aquesta sola cosa, però, és ordinàriament d'una naturalesa tal que, expressada amb determinació, hauria de fer tota crítica ulterior pràcticament impossible. Així, per tal de no posar en perill la seva existència, s'agafa sempre prudentment només a la superfície del fenomen,⁷ mesura la seva repercussió, vacilla, i —heus ací!— el covard, impotent «no obstant» fa la seva aparició, la possibilitat de la imprecisió i la crítica eternes ha estat assolida de nou!

Tanmateix, ara hem de ficar-nos tots amb la crítica; car l'error d'una tendència artística, posat en evidència pels fets, sols pot arribar a la nostra consciència gràcies a ella; només tenint coneixement d'un error podrem alliberar-nos-en. Si els artistes havien nodrit inconscientment aquest error i l'havien finalment elevat a la culminació de la seva ulterior impossibilitat, ara, per tal de vèncer-lo completament, els cal fer un darrer esforç viril d'exercir ells mateixos la crítica; d'aquesta ma-

7. Wagner en tota aquesta qüestió de la crítica, fa sorgir els seus ideals revolucionaris que havien de reformar totalment la societat i l'art. S'adona que aquesta revolució no arribarà ni demà, ni demà passat, i per tant fa un plantejament de futur quant a l'obra d'art i per al públic: que s'uniran en l'obra col·lectiva del futur, on el poble serà l'artista. Aquest plantejament apareix ja a *L'obra d'art del futur* i a alguns dels seus escrits: «Si som totalment honests haurem d'admetre que ara és l'únic que té sentit i una vertadera finalitat: l'obra d'art no pot ser produïda en aquests moments, sinó només preparada, i això per mitjà de la revolta, destruint i esclafant tot allò digne de ser destruït i esclafat. Aquesta és la nostra obra, i només gent molt diferent de nosaltres seran els veritables artistes creadors» (carta a Theodor Uhlig del 27 de desembre de 1849).

nera anihilaran l'error i, a la vegada, suprimiran la crítica, per tornar a esdevenir, des d'aquest moment, artistes, i ara realment capaços de lliurar-se despreocupadament a l'impuls de llur entusiasme, sense parar esment en cap definició estètica de llurs projectes. Però ara ha arribat el moment que exigeix imperiosament aquest esforç: *hem de fer allò que no podem deixar de fer, si no volem caure en un abisme menyspreable d'imbecilitat.*

Quin és doncs *l'error* que tots pressentim però que ningú encara no coneix?

Tinc al davant el treball d'un crític d'art competent i experimentat, un llarg article a *Die Gegenwart* (*L'Època Actual*) de Brockhaus:⁸ «Die moderne Oper» («L'òpera moderna»). L'autor hi fa un recull de totes les manifestacions de l'òpera moderna amb gran coneixement de la matèria i hi demostra de manera ben clara tota la història d'aquest error i la seva descoberta; assenyala aquest error gairebé amb el dit, el descobreix gairebé davant els nostres ulls, però se sent de nou tan incapaç d'expressar les seves raons amb decisió, que, arribat el moment de pronunciar la frase necessària, prefereix en canvi perdre's en els detalls més erronis del fenomen mateix, per tal de tornar a enterbolir en certa manera el mirall que fins ara ens havia estat il·luminant amb una claredat cada cop més intensa. *Sap* que l'òpera no té un origen històric (caldría dir natural), que no ha sorgit del poble, sinó de la voluntat artística;⁹ *endevina* molt encertadament el caràcter pernicios d'aquesta voluntat, en qualificar de greu l'equivocació de la majoria dels compositors d'òpera alemanys i francesos vius, «que per via de la característica *musical* cerquen de crear uns efec-

8. Sembla que es refereix a un membre de la família Brockhaus que estava emparentada amb ell, ja que hi havia dos matrimonis d'aquesta branca amb els Wagner. Aquesta família havia donat suport i ajuda al mateix compositor quan era jove.

9. Wagner intueix un origen de l'òpera com a voluntat artística i per tant intel·lectual, encara que sembla no tenir coneixença del treball de recuperació de la tragèdia grega per part de la Camerata Fiorentina i la subsequent transformació cap a un món més líric impulsada per Monteverdi.

tes que tan sols poden assolir-se mitjançant *la paraula lúcida i intel·ligible de la poesia dramàtica*»; arriba a demanar-se, ben fonamentadament, si l'òpera no és en si un gènere d'art totalment contradictori i antinatural; mostra en les obres de *Meyerbeer* —aquí ja gairebé sense saber-ho— com aquest caràcter antinatural ha estat conduït fins al cim de la immoralitat —i, en comptes de pronunciar ara contundentment i breu el «mot necessari que gairebé tothom coneix, cerca de sobte assegurar a la crítica una vida eterna, deplorant que la mort prematura de *Mendelssohn* hagi impedit la solució de l'enigma, és a dir, l'hagi ajornat! ¿Què vol expressar el crític amb aquesta recança? ¿Només la suposició que Mendelssohn, amb la seva fina intel·ligència i les seves extraordinàries facultats musicals, o bé hagués hagut de ser capaç d'escriure una òpera en la qual les contradiccions evidents d'aquesta forma haguessin estat brillantment refutades i reconciliades, o bé, al contrari, que malgrat aquella intel·ligència i aquelles facultats, no hagués estat capaç de fer-ho, testifica definitivament aquestes contradiccions, presentant així aquest gènere com a antinatural i nul? ¿El crític creia doncs que aquesta exposició només podia dependre de la voluntat d'una personalitat —musical— singularment dotada? ¿És que *Mozart* era tal vegada un músic mediocre? És possible de trobar quelcom més perfecte que cadascuna de les parts del seu *Don Juan**? ¿Què hagués pogut fer Mendelssohn en el més favorable dels casos que, número per número, proporcionar peces comparables en perfecció a les de *Mozart*? ¿O és que el crític encara vol una altra cosa, vol més del que *Mozart* acomplí? Efectivament, això és el que vol: *vol el gran i harmoniós edifici de tot el drama sencer, vol —parlant amb rigor— el drama en la seva plentitud i la més alta potència*. A qui, però, ho exigeix això? *Al músic!* Tot el resultat de la seva penetrant visió de conjunt dels fenòmens de l'òpera, el nus ferm que havia fet i lligat en la seva mà hàbil tots els fils del coneixement els deixa finalment caure i ho torna a llançar tot en el caos original! Es vol fer cons-

* Així a l'original. (N. de la t.)

truir una casa i s'adreça a l'escultor i el tapisser; en *l'arquitecte*,¹⁰ que comprèn en sí mateix l'escultor i el tapisser així com tots els altres col·laboradors necessaris per erigir l'edifici, car és qui dóna una finalitat i un ordre a llur activitat comuna, en aquest, no hi pensa! Ell mateix havia solucionat el problema, però no fou la claror del dia que li donà la solució, sinó només l'efecte d'un llamp en negra nit, en desaparèixer el qual els camins esdevingueren encara menys identificables que abans. Així doncs camina a les palpentes en la més completa foscor, i allà on l'error, en la forma més descarnadament repugnant i la nuesa més prostituïda, adquireix una presència tangible, com en les òperes de Meyerbeer, creu, completament enlluernat, reconèixer de sobte la lluminosa sortida: ensopega i s'entrebanca a cada moment, a cada contacte sent una sensació de fàstic, en l'aire viciat, asfixiant, que ha d'aspirar li manca la respiració —i tanmateix, es creu en el camí recte i vertader cap a la salut; per això concentra tot el seu esforç a enganyar-se sobre tot el que pugui representar un obstacle o un mal averany en aquest camí. I tanmateix avança, bé que inconscientment, pel camí de la salut; aquest és, en realitat, el camí per sortir de l'error, i encara és més, és el final d'aquest camí; car és l'anihilació d'aquest error expressada en la culminació de l'error, i aquesta anihilació s'anomena aquí: *la mort evident de l'òpera* —la mort que l'àngel protector de Mendelssohn segellà quan en el moment oportú tancà els ulls del seu protegit!

Tenim al davant la solució del problema, expressada clarament i precisa en els fets, però que tant crítics com artistes puguin encara refusar voluntàriament de reconèixer-la, aquesta és la cosa veritablement deplorable de la nostra època. Per més que ens esforcem sincerament a ocupar-nos només del veritable contingut de l'art, i que sincerament indignats ens llançem en combat contra la mentida, malgrat tot, ens equivoquem sobre aquell contingut i tornem a lluitar contra aquella

10. Wagner veu en aquesta figura l'aglutinador de totes les diferents arts vers l'òpera: música, literatura, poesia, pintura, dansa, etc. Totes juntes per donar un resultat encara més gran i enriquidor: l'obra d'art total.

mentida només amb la feblesa d'aquesta equivocació, des del moment que, pel que fa a l'essència de la forma d'art més impressionant amb què la música es manifesta al públic, persistim deliberadament en el mateix error, d'on nasqué necessàriament aquesta forma d'art i que és l'únic al qual s'ha d'imputar l'evident desintegració d'aquesta forma, la manifestació de la seva nul·litat. Em sembla gairebé com si necessitèssiu un gran coratge i una decisió especialment temerària per admetre i articular obertament aquest error; tinc la impressió com si sentíssiu esvair-se tota necessitat de la vostra producció artística musical d'aquest moment, després d'haver pronunciat la sentència en veritat necessària, a la qual només podríeu decidir-vos amb la més alta abnegació. En la meua opinió, en canvi, no fa falta ni energia ni esforç ni menys encara coratge i temeritat quan no es tracta d'altra cosa que de reconèixer senzillament i sense mostrar cap mena de sorpresa allò que és evident i que ha estat intuït des de fa temps però que ara ha esdevingut innegable. Gairebé no gos de pronunciar en veu *solemne* la breu fórmula de la descoberta de l'error, perquè m'avergonyeixo de proclamar amb la importància d'una novetat considerable una cosa tan clara, senzilla i en si tan segura que, en la meua opinió, tot el món des de fa temps i amb certesa l'havia de conèixer. Si malgrat tot pronuncio aquesta fórmula donant-li una forta entonació, si declaro que *l'error en el gènere artístic de l'òpera residia en el fet que d'un mitjà d'expressió (la música) hom n'havia fet un fi, i del fi de l'expressió (el drama), en canvi, un mitjà*,¹¹ no és en absolut per la vana il·lusió d'haver trobat una cosa nova, sinó amb la intenció de fer aparèixer l'error descobert en aquesta fórmula perfectament tangible, per tal de combatre així la miserable mediocritat que s'ha estès avui pel nostre art i la nostra crítica. Si il·luminem

11. Aquesta és la tesi de fons de tot el llibre, i resumeix la postura de Wagner davant l'òpera: la música ha usurpat la funció dramàtica que corresponia al drama, i aquest ha quedat relegat a la funció complementària que hauria d'haver tingut la música. Tot el llibre planteja aquest dilema i tracta de postular el capgirament d'aquesta relació entre música i text; entre compositor i poeta.

amb la llum de la veritat continguda en la descoberta d'aquest error els productes del nostre art i la nostra crítica d'òpera, haurem de reconèixer amb atordiment en quin laberint de deliri ens hem mogut fins ara en crear i en criticar; hem de poder-nos explicar per què, no solament en la creació, tot afany entusiasta havia d'estavellar-se contra les roques de la impossibilitat, sinó també per què, a l'hora de jutjar, els caps més intelligents i tot caigueren en la xerrameca insensata i la divagació.

¿Caldrà demostrar en primer lloc allò que hi ha d'exacte en aquella descoberta proclamada de l'error en el gènere artístic de l'òpera? Podrà dubtar-se que en l'òpera la música ha esdevingut realment el fi, i el drama, en canvi, sols un mitjà? Certament que no. La més ràpida visió de conjunt sobre l'evolució històrica de l'òpera ens dóna una idea ben inequívoca sobre aquest punt; tots els qui s'esforcen a exposar aquesta evolució, descobriran involuntàriament —pel seu simple treball històric— la veritat. L'òpera no nasqué de les representacions populars medievals, en les quals trobem els vestigis d'una natural cooperació de l'art tonal i l'art dramàtic; sinó que en les sumptuoses corts d'Itàlia —curiosament l'únic dels grans països de la cultura europea on el drama mai no arribà a assolir gran importància— a gent distingida que ja no trobava cap plaer en la música eclesiàstica de Palestrina se li acudí de fer executar pels cantants que l'havien de distreure en les festes, *àries*, és a dir, cants populars despullats de llur veritat i ingenuïtat, als quals hom posava un text en vers, unit arbitràriament i segons la necessitat d'una aparença de coherència dramàtica. Aquesta *cantata dramàtica*, el contingut de la qual tendia a tot menys al drama, és la mare de la nostra òpera, és en realitat l'òpera mateixa. Com més s'allunyava d'aquest punt d'origen, com més conseqüentment es perfeccionava la forma de l'ària, pur residu musical, com a punt de suport de l'habilitat vocal dels cantants, més evident es presentava al *poeta*, l'ajut del qual era sempre sol·licitat per a aquestes distraccions musicals, la tasca de subministrar una forma poètica que no havia de servir per a altra cosa que proporcionar a les necessitats del cantant i la forma musical de l'ària els mots versificats

que reclamaven. La gran glòria de *Metastasio* consistia en el fet que mai no posava el músic davant d'una situació enutjosa, que des d'un punt de vista dramàtic mai no li exigia res desacomodat, i fou, per tant, el més profundament fidel i útil servidor del músic.¹² Ha canviat gaire fins avui aquesta relació del poeta amb el músic? Sí, si hom estima allò que, des d'un punt de vista purament musical, es considera avui com a dramàtic i es diferencia de l'antiga òpera italiana, però en allò que caracteritza la relació mateixa no ha canviat gens. És el mateix avui que fa cent cinquanta anys: el poeta rep la seva inspiració del músic, para l'orella a les fantasies del músic, es plega als capricis del músic, escull el tema segons els gustos d'aquest, modela els seus personatges segons el tipus de veu dels cantants, exigeix per la disposició purament musical, crea situacions dramàtiques per a certes formes de peces musicals, en les quals el músic pot abandonar-se i estendre's —en resum, en la seva subordinació al músic construeix el drama només per tal de correspondre a les intencions específicament musicals del compositor— o, si no vol o no pot fer tot això, ha de tolerar ser considerat com un llibretista incompetent. És veritat això o no? Dubto que hom pugui fer la més mínima objecció a aquesta exposició.

El propòsit de l'òpera ha estat des de sempre, i encara avui, en la música. Únicament per donar a l'efecte de la música un suport que justifiqui d'alguna manera la seva *expansió*, hom concep el propòsit del drama —però no naturalment amb la intenció de desplaçar el propòsit de la música, sinó, al contrari, per servir-la només com a *mitjà*. Això és reconegut pertot arreu sense objecció; ningú ni tan sols intenta negar l'assenyalada posició del drama respecte a la música, del poeta respecte al músic; tan sols per consideració a l'extraordinària difusió i capacitat de repercussió de l'òpera, hom ha cregut haver de

12. Pietro Metastasio, nom literari de Pietro Trapassi (1698-1782), fou el llibretista més famós del segle XVIII. Alguns dels seus drames per a música, com *Adriano in Siria* (1729) i *Artaserse* (1730) van ser musicats per dotzenes i dotzenes de compositors diferents.

mostrar afinitat amb un fenomen monstruós, i fins i tot concedir-li la possibilitat de produir alguna cosa nova, completament inaudita, insospitada fins ara, en la seva repercussió antinatural, a saber, *bastir el drama vertader sobre la base de la música absoluta*.

Quan em vaig proposar com a finalitat d'aquest llibre d'exposar la prova d'allò que, amb la col·laboració precisament de la *nostra* música amb la poesia dramàtica, podia i havia de donar al drama una importància abans insospitada, vaig haver de començar, per tal d'atènyer aquesta finalitat, per exposar exactament aquell error increïble on cauen aquells que creuen poder aconseguir aquella forma suprema del drama per mitjà de l'essència de la nostra *òpera moderna*, és a dir, de la posició antinatural de l'art poètic respecte de la música.

Concentrem doncs en primer lloc la nostra atenció exclusivament en l'essència d'aquesta òpera!

L'ÒPERA I L'ESSÈNCIA DE LA MUSICA

I

Tota cosa viu i persisteix per l'imperatiu interior del seu ésser, per la necessitat de la seva naturalesa.¹³ Era dins la naturalesa de l'art musical d'evolucionar vers la facultat d'expressió més diversificada i més precisa, la qual mai no hagués assolit, per bé que en sentia la necessitat, si no hagués estat reduïda a una posició respecte a la poesia en què es veié obligada a respondre a exigències imposades als límits de les seves facultats, encara que aquestes exigències li demanessin l'impossible.

Un ésser tan sols pot expressar-se en la seva forma: l'art musical devia les seves formes a la dansa i el cant. Al poeta únicament verbal, que per elevar l'expressió, posada a la seva disposició en el drama, volia servir-se de la música, *aquesta* aparegué únicament en la forma limitada de la dansa i la cançó, en la qual no podia mostrar-li la plenitud d'expressió de què en realitat era capaç. Si la música hagués mantingut, una vegada per totes, una posició respecte al poeta verbal semblant a la que aquest ocupa avui en l'òpera respecte a ella, hagués estat reduït per ella a les seves mínimes possibilitats i mai no hagués arribat a esdevenir un òrgan d'expressió de tan extraor-

13. Aquest concepte d'imperatiu interior (*innere Notwendigkeit*) pertanyia ja a l'àmbit de les idees del Romanticisme i forma part dels recursos dialèctics de l'idealisme alemany.

dinària puixança com és avui. Havia d'estar doncs reservat a la música de confiar ella mateixa en possibilitats pròpies que, en realitat havien de restar impossibilitats; havia de caure en l'error¹⁴ de voler, sent un mitjà d'expressió, precisar en detall el que calia expressar; havia d'atrevir-se a l'empresa temerària de prendre disposicions i voler expressar intencions, *allà* on en realitat no ha de subordinar-se a una intenció *inconcebible* fora de la *seva* naturalesa, però tanmateix, en aquesta subordinació pot participar de l'única manera possible en la realització d'aquesta intenció.

L'essència de la música, en el gènere artístic de l'òpera que ella li ha assignat, ha evolucionat doncs en dos sentits: l'un *seriós* —gràcies a tots els músics que sentien damunt seu el pes de la responsabilitat, que recaigué sobre la música quan aquesta assumí per si sola la intenció del drama; l'altre *frívol* —per tots els músics que, sentint com d'instint la impossibilitat de resoldre un problema contrari a la natura, li giraren l'esquena i, preocupats exclusivament d'aprofitar-se dels avantatges que proporcionava la publicitat extraordinàriament estesa de l'òpera, es lliuraren de ple a l'experimentació musical sense barreges. Cal abans de tot que examinem de prop el primer cantó: el *seriós*.

La base musical de l'òpera no és altra cosa —ja ho sabem— que l'*ària*, però l'*ària* no és, per la seva banda, altra cosa que la cançó popular executada per un cantant-artista davant un públic elegant, de la qual ha estat suprimida la paraula poètica i reemplaçada pel poeta-artista designat per a aquesta tasca.¹⁵

14. Wagner insisteix en la seva opinió que el canvi de funcions que ell atribueix a la música respecte del drama és un error, i no n'eximirà ni tan sols el seu admirat Beethoven, que havia escrit la seva òpera *Leonore* (1805) seguint les passes dels compositors que l'havien precedit, i sense plantejar-se, ni poc ni gaire, cap problema al respecte.

15. Els coneixements de Wagner sobre els orígens de l'òpera no eren gaire profunds. En el seu temps, les nocions d'història de la música que es podien adquirir amb estudis i bibliografia eren molt imperfectes i el fet que Wagner no esmenti mai Monteverdi ni els erudits i compositors de la

La transformació de la cançó popular en ària d'òpera fou en primer lloc obra d'aquest cantant-artista, el qual ja no tenia cap interès en la interpretació de la tonada, sinó en l'exhibició de la pròpia habilitat: ell determinava els temps de les pauses que li eren necessàries, l'alternança de l'expressió del cant, agitada o moderada, els passatges en què, lliure de tot constrenyiment rítmic i melòdic, podia fer valer el seu talent amb la més plena llibertat. El compositor transmetia al cantant la matèria adequada per fer brillar la seva virtuositat, així com el poeta ho feia amb el compositor.

Les relacions naturals entre els factors artístics del drama en el fons encara no havien estat anul·lades, sinó tan sols deformades, perquè l'interpret, condició indispensable per fer possible el drama, només era el representant d'una habilitat particular única (l'habilitat absoluta en el cant), però no de totes les facultats conjuntes de l'home-artista. Fou aquesta alteració del caràcter de l'interpret solament el que provocà la vertadera modificació de la relació natural d'aquells factors, és a dir, la preponderància absoluta del músic sobre el poeta. Si el cantant hagués estat un interpret dramàtic veritable, complet i total, el compositor hagués hagut de prendre una posició justa enfront del poeta, car era aquest el que havia de determinar i d'expressar la intenció dramàtica, proporcionant-li tota la resta i disposant la seva realització. Però el poeta que es trobava més a la vora del cantant era el compositor —el compositor que només ajudava el cantant a realitzar el seu propòsit; i aquest propòsit, desvinculat de tota relació dramàtica, de qualsevol relació poètica, no era altra cosa que fer brillar la seva específica habilitat en l'art del cant.

Hem de gravar-nos ben bé aquestes relacions primigènies recíproques dels factors artístics de l'òpera per comprendre exactament com a continuació aquestes relacions deformades, amb tots els esforços per corregir-les, no podien més que esdevenir cada cop més errades.

Camerata Fiorentina ens revela la seva manca d'informació sobre aquest tema. Tampoc la seva idea sobre els orígens de l'ària no és gaire sòlida.

A la cantata dramàtica, pel desig de luxe dels grans senyors, li fou afegit el *ballet*. La dansa i els aires de dansa, trets i imitats de les danses i els aires de dansa populars tan arbitràriament com l'òpera ho havia estat de la cançó popular, foren agregats, amb l'altiva pretensió d'intangibilitat de tot el que és antinatural, a l'efecte del cantant i creà per al poeta, amb aquesta acumulació de coses interiorment i del tot heterogènies, naturalment la tasca de lligar en un nexse d'alguna manera coherent les manifestacions del talent artístic desplegades davant d'ell. Una connexió dramàtica, reconeguda cada vegada més com a necessària, vinculà, gràcies al poeta, *allò* que en realitat no exigia cap connexió, de manera que la intenció del drama —dominada per una necessitat externa— no fou més que *indicada*, però no fou en absolut *acceptada*. El cant i la dansa romangueren juxtaposats en el més complet i el més fred aïllament per poder exhibir l'habilitat del cantant o el dansaire; només en el diàleg musical recitat, que per necessitat havia de servir de vincle, el poeta exercí la seva acció subsidiària i el drama pogué fer-se una mica perceptible.

Tampoc el *recitatiu* no ha sorgit d'un veritable desig de portar el drama a l'òpera, com una mena de nova invenció: molt abans que hom introduís aquesta forma de parla cantada a l'òpera, l'església cristiana se n'havia servit per a la recitació de passatges bíblics durant el culte. En aquestes recitacions, la cadència, que, banal, estereotipada, més indiferentment melòdica que expressiva, seguint les prescripcions ritualistes, ja no reproduïa realment la paraula més que en aparença, passà a l'òpera modelada i variada amb una nova arbitriarietat purament musical: així fou establert tot l'aparell del drama musical, amb l'ària, la dansa i el recitatiu —i ha estat conservat en la seva essència fins a l'òpera moderna. Els plans dramàtics sobre els quals recolzava aquest aparell aviat prengueren igualment aquesta forma estereotipada; extrets en la seva majoria de la mitologia i el món heroic grecs, entesos de manera absolutament errònia, formaren una bastida teatral, a la qual mancava per complet tota capacitat de despertar cap entusiasme i interès, però que posseïa en canvi la propietat d'ésser utilit-

zada a voluntat per cada compositor; així doncs la major part d'aquests textos han estat compostos repetidament pels més diversos compositors.

La revolució de *Gluck*, esdevinguda tan cèlebre, i de la qual molts ignorants han parlat com d'un canvi total de l'opinió que fins al moment imperava sobre l'essència de l'òpera, no fou, en realitat, més que una revolta del compositor musical contra l'arbitrarietat del cantant. El compositor que, després del cantant, havia atret especialment sobre si l'atenció del públic, car era *ell* qui li subministrava sempre nou material per exercir la seva habilitat, se sentí perjudicat fins a tal punt per l'efecte produït pel cantant, que va interessar-lo disposar aquesta matèria segons la seva pròpia fantasia creadora, de manera que també la *seva* obra i tal vegada per fi *únicament* la seva obra pogués ésser presentada al públic. *Dos* camins s'ofereien al compositor per assolir el seu ambiciós objectiu: o bé portar a la màxima, la més rica plenitud el contingut purament musical de l'ària, utilitzant-hi tots els recursos musicals existents i els encara per descobrir, o bé —i aquest és el camí més seriós, que hem d'emprendre des d'ara— limitar l'arbitrarietat en la interpretació de l'ària, de manera que el compositor de la melodia a interpretar cerqués de donar una expressió adequada al text que l'acompanyava. Si aquests textos, per llur naturalesa, havien de correspondre al parlar emocionat de personatges que actuen, així ja feia temps que cantants i compositors dotats de sentiments havien tingut espontàniament la idea de donar a llur virtuositat l'empremta de la calidesa necessària, i *Gluck* no fou certament el primer a escriure àries plenes de sentiment, ni els seus cantants els primers a interpretar-les amb expressió. Però el fet d'*haver formulat amb consciència i a fons* la necessitat indispensable d'una expressió conforme al text en l'ària i el recitatiu, el converteix en l'iniciador d'una radical transformació en la posició recíproca que havien ocupat fins aleshores els factors artístics de l'òpera. D'ara endavant, el dret de disposar sobre l'organització de l'òpera passa categòricament al compositor: el cantant esdevé *òrgan de la intenció* del compositor, i aquesta intenció és expressada cons-

cientment de tal manera, que al contingut dramàtic del text correspon una expressió vertadera d'aquest. Hom oposà així en el fons únicament un obstacle a l'estúpida i la insensible ànsia d'agradar del cantant virtuós, però, quant a la resta, pel que fa a tot l'organisme antinatural de l'òpera tot quedava igual. Ària, recitatiu i dansa resten, completament aïllats entre si, tan inconnexos entre si en l'òpera de Gluck com estaven abans i com avui estan encara gairebé sempre.

En la posició del *poeta* envers el compositor no hi havia hagut el més mínim canvi; al contrari, la postura del compositor envers aquell havia esdevingut encara més dictatorial, car, amb l'absoluta consciència de la seva missió elevada respecte al cantant virtuós, combinava amb afany especialment deliberat l'estructura de l'òpera. Al poeta no se li acudí de cap manera d'intervenir en aquestes disposicions; no podia comprendre la música, a la qual l'òpera devia al capdavant el seu origen, altrament que en aquelles formes estretes, definides amb precisió, que trobà ja establertes i que, per llur banda, subjectaven també totalment al músic. Li hauria semblat inconcebible d'actuar, per exigències de la necessitat dramàtica, sobre aquestes formes fins al punt que, per llur naturalesa, haurien deixat de representar un obstacle al lliure desenvolupament de la veritat dramàtica, car únicament sota aquestes formes —intocables fins i tot per al músic— comprenia l'essència de la música. Per tant, quan es lliurava a l'escriptura d'un text d'òpera, havia de posar més atenció encara que el músic a observar aquestes formes i, com a màxim, deixar al músic dur a terme en el seu camp les modificacions i les ampliacions, i per això sols podia oferir el seu ajut, però mai no podia adoptar una postura exigent. Així doncs, el poeta mateix, que considerava el compositor amb un cert respecte sagrat, trameté a aquest de manera encara més absoluta que abans la dictadura en l'òpera en comptes d'impugnar-la, des que s'adonà amb quin seriós ardor el músic empenia la seva tasca.

Però foren els successors de Gluck els primers a pensar d'aprofitar-se d'aquesta posició per poder ampliar realment les formes existents. Aquests successors, entre els quals hem de

comprendre els compositors d'origen italià i francès que tocant a la fi del segle passat i principis d'aquest escrigueren per als teatres d'òpera de París, donaren a llurs peces vocals una calidesa i una veritat cada vegada més perfectes en l'expressió immediata i, a la vegada, una base formal cada vegada més extensa. Les interrupcions habituals de l'ària, bé que en l'essencial encara es mantingueren, foren motivades amb més varietat, peces de transició i d'enllaç passaren al domini de l'expressió; el recitatiu s'uní menys arbitràriament i més íntimament a l'ària i fins penetrà en l'ària com a expressió necessària. Però l'ària fou notablement ampliada pel fet que —segons les necessitats dramàtiques— més d'una persona prengué part en la seva interpretació i així el caràcter essencialment monològic de l'òpera anterior es perdé amb avantatge. Peces com duets i tercets eren conegudes ja des de feia temps; però que dos o tres personatges cantessin en una peça no havia canviat el més mínim d'essencial en el caràcter de l'ària: aquesta restà dins el gènere melòdic i absolutament idèntica a si mateixa en el manteniment de la tonalitat temàtica una vegada determinada —que no es referia a una expressió individual sinó a un estat d'ànim general específicament musical— i res de real no s'hi modificà, tant si era interpretada com a monòleg o com a duet, llevat, com a màxim, de la part material, és a dir que les frases musicals eren cantades alternativament per diferents veus o, simultàniament, mitjançant disposicions purament harmòniques a dues o a tres veus, etc. Interpretar aquest caràcter específicament musical fins al punt de fer-lo capaç d'una expressió individual viva i variable era la tasca i l'obra d'aquells compositors, tal com es manifestà en llur tractament de l'anomenat *conjunt dramàtico-musical*. L'essència musical bàsica d'aquest conjunt romangué en veritat sempre tan sols l'ària, el recitatiu i la dansa: solament quan fou reconegut que l'ària i el recitatiu exigien una expressió en el cant adequat al text, va caldre lògicament que la veritat d'aquesta expressió s'estengués per tot allò que en aquest text hi havia de nexa dramàtic. Del seriós esforç per assolir aquesta conseqüència necessària, sorgí aquesta expansió de les antigues formes musicals

de l'òpera, així com les trobem en les òperes serioses de *Che-rubini*, de *Méhul* i de *Spontini*; podem dir que tot allò que *Gluck* volia o podia voler ha estat assolit; sí, en aquestes ha estat assolit, una vegada per totes, allò que sobre el fonament originari de l'òpera podia desenvolupar-se de natural, és a dir, de conseqüent, en el *millor* sentit del mot.

El més jove d'aquests tres mestres, *Spontini*, estava tan plenament convençut d'haver assolit realment el màxim possible en el gènere de l'òpera; creia tan fermament en la impossibilitat de veure superades de cap manera les seves produccions que, en totes les seves creacions artístiques ulteriors, que se-güiren les obres de la seva gran època parisenca, mai no féu la més mínima temptativa d'ultrapassar en forma i en impor-tància el punt de vista que hi havia pres. Es resistia obstinada-ment a reconèixer en el posterior desenvolupament de l'òpera, anomenat romàntic, cap altra cosa que una decadència mani-festa de l'òpera, de tal manera que a tots els qui així ho decla-rava els havia de fer la impressió d'un home infatuat fins al deliri de si mateix i les seves obres, mentre que, en realitat, expressava tan sols una convicció en veritat ben fonamentada sobre un criteri molt sa de l'essència de l'òpera. Spontini po-dia dir amb tota la raó en observar el procedir de l'òpera mo-derna: «Heu desenvolupat d'alguna manera la forma essencial dels elements musicals de l'òpera més enllà del que no ho tro-beu en la meua obra? O tal vegada heu pogut dur a terme res d'intel·ligible o sa passant realment per alt aquesta forma? Tot el que hi ha de dolent en els vostres treballs no és altra cosa que la conseqüència d'haver transgredit aquesta forma, i el que hi ha de bo, ho haguéssiu assolit altrament que dins dels límits d'aquesta forma? On es troba aquesta forma de ma-nera més grandiosa, àmplia i extensa que en les meves tres grans òperes parisenques?»¹⁶ Qui, doncs, em dirà que ha om-

16. Wagner alludeix a les òperes de Spontini *La vestale* (1807), *Fer-nand Cortez* (1809, 1817) i *Olympie* (1819), en les quals culminen les idees de la reforma gluckiana, engrandides pel tarannà grandiloqüent del compo-sitor, que més tard treballà a Berlín.

plert aquesta forma amb un contingut més encès, més emocionant i enèrgic que jo?».

Fóra difícil de donar a aquestes preguntes de Spontini una resposta que el pogués confondre; en tot cas, fóra encara més difícil de demostrar que és *ell* qui està boig, quan ell ens considera bojos a *nosaltres*. Per boca de Spontini parla la veu honesta, convençuda, del músic absolut que proclama: «Si el músic, com a ordenador de l'òpera, vol dur a terme el drama *per a si*, no pot, sense revelar la seva incapacitat absoluta per això, fer un pas més endavant del que he fet *jo*». Però això implica espontàniament aquesta més àmplia invitació: «Si voleu *més*, heu d'adreçar-vos no al músic, sinó al *poeta*».

Ara bé, com es comportà aquest poeta amb Spontini i els seus companys? Malgrat tot el creixement de la forma musical en l'òpera, malgrat tot el desenvolupament de les facultats d'expressió contingudes en ella, la posició del poeta no es modificà el més mínim. Seguí exercint la funció de preparar el suport per als experiments totalment personals del compositor. Si aquest, després dels èxits obtinguts, sentia créixer les seves facultats de moure's lliurement dintre de la seva forma, només demanava al poeta de servir-lo amb menys vacil·lació i timidesa en l'elaboració del material; li digué aproximadament això: «Mira de què sóc capaç! No et faci vergonya; confia en la meua capacitat de resoldre per complet en música les teves combinacions dramàtiques més agosarades!». Així doncs el poeta fou arrossegat darrere el músic; havia d'avergonyir-se de presentar al seu mestre cavalls de fusta, quan aquest estava en perfectes condicions de muntar un veritable corser, car s'adonà que el cavaller era ben capaç de manejar les brides amb tota destresa —aquestes brides musicals que havien de conduir el cavall amb perfecta correcció per la pista ben nivellada de l'òpera, i sense les quals ni músic ni poeta s'arriscaven a muntar-lo, per por que, saltant per damunt del clos, fugís vers la seva salvatge i magnífica terra natural.

Així el poeta assolí una importància creixent al costat del compositor, però només en la mesura exacta en què el músic

s'elevava davant d'ell, i ell no feia més que seguir-lo; tan sols les possibilitats rigorosament musicals que el compositor li indicava, eren l'únic que el poeta tenia present com a factor decisiu per tota disposició i realització i, fins i tot, per la selecció dels temes; d'aquesta manera, malgrat tota la fama que també *ell* començava a recollir, mai no passà de ser l'home hàbil que podia servir tan convenientment i útil el compositor «dramàtic». Del moment en què el compositor mateix no considerava la posició del poeta respecte a ell de cap altra manera que com l'havia trobat segons la naturalesa de l'òpera, podia considerar-se ell mateix com el factor pròpiament responsable de l'òpera, i així mantenir-se, amb tot el dret, des del punt de vista de Spontini, com el més conforme a l'objectiu, car podia donar-se la satisfacció de realitzar tot el que era possible a un músic, si volia saber conservada en l'òpera, com a drama musical, la pretensió d'una forma d'art admissible.

Que en el drama mateix, però, s'hi trobaven les possibilitats que, en aquella forma d'art —si no havia d'enfonsar-se— hom no podia ni fregar, és quelcom que *ara* ressalta netament per a nosaltres, però que els compositors i els poetes d'aquella època devien ignorar per complet. De totes les possibilitats dramàtiques únicament se'ls podien ocórrer aquelles realitzables sota aquella forma musical de l'òpera absolutament definida i limitada per la seva naturalesa. L'ampli desenvolupament, la insistència prolongada en un motiu,¹⁷ imprescindible per al músic, a fi de poder-se expressar de manera intel·ligible mitjançant la seva forma —tots els accessoris purament musicals que li eren necessaris per preparar-se com qui diu a posar la seva campana en moviment perquè sonés i sobretot sonés de forma que correspongués expressivament a un caràcter determinat— obligaven el poeta a ocupar-se únicament d'un sol gènere ben determinat de temes dramàtics, que tinguessin en si mateixos l'espai per a la dilatada i afectada tranquil·litat,

17. Wagner critica aquesta «permanència prolongada» en un motiu, com allunyada del veritable drama musical que comporta un desenvolupament de l'acció amb coherència i realisme.

indispensable al músic per poder experimentar. La retòrica pura, la frase emfàtica estereotipada en la seva expressió era una obligació per al pòeta, car sols en aquest terreny podia el músic obtenir l'espai per a una expansió que, si bé en veritat del tot antidramàtica, li era necessària. Fent parlar els seus herois amb brevetat, precisió i concisió el poeta sols hagués merescut el retret de la impracticabilitat del seu poema pel compositor. Si el poeta es veié forçat doncs a posar en boca dels seus herois aquestes frases banals i buides, no podia, malgrat la millor voluntat del món, imprimir als personatges parlants un veritable caràcter i al conjunt de llurs accions el segell de plena veritat dramàtica. El seu drama era cada vegada més un *pretext*¹⁸ de drama; treure totes les conseqüències de la *intenció real* del drama ni tan sols podia passar-li pel cap. Per tant, estrictament parlant, no féu altra cosa que traduir el drama al llenguatge de l'òpera, de manera que la major part de les vegades es limitava a arranjar per a l'òpera peces arxiconegudes del teatre parlat i representades fins a la sacietat, com era particularment el cas de París amb les tragèdies del teatre francès.¹⁹ El propòsit del drama, esdevingut doncs buit i nul, estava sempre subordinat a les intencions del compositor; d'aquest s'esperava allò que el poeta havia abandonat des del principi. A ell sol —al compositor— li corresponia posar remei a aquesta buidor i aquesta nul·litat interior de tota l'obra tan aviat com se n'adonava; des del seu propi punt de vista, des del punt de vista d'aquell que havia d'ajudar-lo a realitzar la intenció dramàtica íntegrament exposada només en conformitat amb *l'expressió* de què disposa, li calgué assumir aquesta tasca antinatural de realitzar ell mateix aquesta intenció i cridar-la a

18. Ja que poc a poc camina fins a la contradicció de convertir-se, el drama, en un pur pretext per desenvolupar la música.

19. Wagner fa referència al naixement de l'òpera a França, amb la creació per part de Lluís XIV de l'Académie Royale de Musique, que, com qualsevol de les altres acadèmies artístiques creades a l'entorn de la capital francesa, va voler normalitzar el fet operístic, creant una sèrie de normes com els cinc actes, la inclusió del ballet, etc., que van ser el naixement i la mort d'un estil d'òpera francesa anquilosat des de l'origen.

la vida. Estrictament parlant, doncs, el músic havia de tenir cura d'imaginar efectivament el drama, de fer de la seva música no sols expressió, sinó també *contingut* mateix, i aquest contingut, per la naturalesa de les coses, no havia de ser altre que el drama mateix.

Aquí comença de la manera més manifesta la singular confusió de conceptes sobre l'essència de la música per causa de l'adjectiu «*dramàtic*». La música que, en tant que art de l'*expressió*, sols pot ésser *vertadera* assolint la màxima plenitud en aquesta expressió, ha de referir-se sempre, d'acord amb la seva naturalesa, exclusivament a *allò* que ha d'expressar: en l'òpera això és decididament les sensacions del que parla i interpreta, i una música que ho aconsegueix amb l'efecte més persuasiu és justament *allò* que ha de ser. Però una música que vol ser més, que no vol limitar-se a l'objecte a expressar, sinó que vol omplir aquest objecte mateix, és a dir, vol ser alhora aquest objecte,²⁰ ja no és en el fons música, sinó un monstre fantàstic abstret de música i de poesia, que no pot realitzar-se en veritat més que com a caricatura. Malgrat tots els esforços equivocats, la música, la música d'alguna manera efectiva, no ha restat realment altra cosa que expressió: d'aquells esforços per convertir-la en contingut mateix —en el contingut del drama— sorgí però *allò* que hem de considerar com la decadència lògica de l'òpera, i al mateix temps com la manifestació evident del caràcter absolutament antinatural d'aquest gènere artístic.

Però si la base i la veritable substància de l'*òpera de Spontini* eren buides i nul·les i la forma musical que s'hi manifestava limitada i pedant, hi havia, en canvi, dins d'aquesta limitació una professió franca i clara del que era possible assolir en aquest gènere, sense contrafer la naturalesa fins a la bogeria. L'*òpera moderna* és, per contra, la manifestació pública de l'adveniment real d'aquesta bogeria. Per tal d'aprofundir en la seva essència, considerem ara, en l'evolució de l'òpera, una altra tendència que més amunt hem qualificat de *frívola* i que, per

20. Per Wagner la música és «art de l'expressió» i no pot tenir una funció dramàtica per ella mateixa.

la seva fusió amb la tendència *seriosa* que acabem d'examinar, ha fet sortir a la llum aquell monstre indescriptiblement desconcertant que sentim anomenar amb freqüència, a gent aparentment raonable i tot, «òpera dramàtica moderna».

II

Molt abans de Gluck —ja ho hem dit— compositors i cantants dotats de sentiment arribaren exclusivament per ells mateixos a donar a la interpretació de l'ària d'òpera una expressió íntima, per la perfecció del cant i malgrat la bravura del virtuós, pertot on el text ho permetia i, fins i tot quan el text no s'avenia gens a aquesta expressió, a actuar sobre els seus auditors per la comunicació d'un sentiment real i una veritable passió. Aquest fenomen depenia íntegrament de la disposició individual dels factors musicals de l'òpera i en ella es mostrà l'essència veritable de la música victoriosa sobre tot formalisme, en la mesura que aquest art, conforme a la seva naturalesa, es revela com a llenguatge immediat del cor.

Si volem, en l'evolució de l'òpera, qualificar de *reflexiva* aquesta tendència en la qual Gluck i els seus successors elevaren *per principi* aquesta nobilíssima propietat de la música a ser la reguladora del drama, per contra, hem d'anomenar *ingènua* aquella altra tendència, en la qual —sobretot en els teatres italians d'òpera— aquesta qualitat es feia vigent de manera inconscient i natural en músics ben dotats. És característic d'aquella que, com a producte d'importació, fos a París on es perfeccionà davant un públic que, en si absolutament antimusical, apreciava més la forma de la frase ben ordenada, brillant, que el fons sentimental del llenguatge; mentre que aquesta tendència ingènua restà la propietat per excel·lència dels fills de la terra natal de la música moderna, Itàlia.

Bé que fos un alemany qui mostrà aquesta tendència en

la seva màxima esplendor,²¹ la seva elevada missió li ha estat assignada solament perquè la seva naturalesa artística tenia la claredat serena, immaculada, d'un mirall d'aigua cristal·lina, sobre la qual s'abocava aquella flor singular, la més bella de la música italiana, per contemplar-s'hi —com en un mirall—, reconèixer-s'hi i estimar-s'hi. Aquest mirall, però, era tan sols la superfície d'un mar profund, infinit, d'anhels i d'aspiracions, que, en la plenitud incommensurable del seu ésser, s'estengué per la seva superfície revelant així el seu contingut, a fi d'obtenir de la salutació amorosa d'aquella bella aparició que, amb la set de conèixer el propi ésser, s'abocava cap a ella, figura, forma i bellesa.

Qui vol reconèixer en *Mozart* el músic experimentador, que oscil·la d'una temptativa a una altra per resoldre, per exemple, el problema de l'òpera, només pot, per contraposar aquest error, posar-se al costat d'aquest altre, a saber, el que per exemple atribueix ingenuïtat* a Mendelssohn quan aquest, desconfiant de les pròpies forces, tímid i vacil·lant, sols a poc a poc, des de ben lluny, anà apropant-se a l'òpera. L'artista ingenu, veritablement enfervorit, es llança a la seva obra amb entusiasta despreocupació, i només quan la té acabada, quan se li manifesta en tota la seva realitat, extreu de les seves experiències la vertadera força de la reflexió, que el preserva en general de les il·lusions i en particular allà on per entusiasme se sent de nou empès cap a l'obra d'art però torna a perdre totalment el control sobre ella. Res no és tan característic de *Mozart*, pel que fa a la seva carrera com a compositor d'òpera, com la despreocupada manca de selecció amb què escometia les seves obres: li importava tan poc reflexionar sobre els escrúpols estètics on reposa l'òpera, que començava a compondre amb

21. Aquí Wagner al·ludeix clarament a Mozart —el concepte d'alemany, per a Wagner, incloïa tots els pobles de l'imperi— i el «salva» fent una imatge poètica del compositor molt situada en l'òptica romàntica amb què es mirava l'obra mozartiana en el segle XIX. Més avall cita Mozart pel seu nom, i en discuteix l'obra.

* L'autor de l'article sobre «L'òpera moderna», citat a la introducció, comet ambdós errors.

la més absoluta despreocupació qualsevol text d'òpera que li encarreguessin, sense ni tan sols importar-li si aquest text era per a ell, músic pur, convenient o no.²² Si prenem tot el conjunt de les seves observacions i opinions estètiques conservades aquí i allà, veiem que les seves reflexions no ultrapassen la famosa definició del seu nas.²³ Era tan íntegrament i tan absolutament músic i res més que músic, que amb ell podem comprendre de la manera més clara i convincent l'única posició veritable i exacta del músic envers el poeta. El més important i el més decisiu per a la música ho produí sens dubte precisament en l'òpera; en l'òpera, sobre la forma de la qual no pensava ni remotament influir, per dir-ho així, amb els plens poders de la poesia, sinó que efectuà just allò que podia efectuar segons les seves aptituds purament musicals;²⁴ mentre que, en canvi, la seva música penetrà de la manera més fidel i espontània les intencions de la poesia —on i com es presentessin— ampliant així les seves facultats purament musicals amb tanta puixança, que en cap de les seves composicions musicals pures, sobretot en cap de les composicions instrumen-

22. Wagner tracta el teatre musical mozartià amb el característic menyspreu dels romàntics que valoraven només, i encara amb moltes excepcions, el *Don Giovanni*. Ben coneguda és l'aversion de Wagner per una obra mestra com *Così fan tutte*, a la qual al·ludeix més avall. D'altra banda, Wagner sembla desconèixer les cartes de Mozart al seu pare Leopold, en alguna de les quals hi ha opinions que contradiuen les acusacions de Wagner. Vegeu, per exemple, la carta de Mozart al seu pare, del 13 d'octubre de 1781, on diu: «El millor en aquest cas és que un bon compositor, que entén el teatre i és capaç d'oferir el mateix alguna cosa, i un poeta amb talent, com un veritable Fènix, coincideixin».

23. L'al·lusió que fa Wagner a una definició de Mozart (que hauria comparat el seu estil a la llargada del seu nas) es basa en una de tantes citacions i anècdotes apòcrifes que circulaven a l'entorn dels compositors. En canvi, no esmenta passatges molt més interessants com el citat a la nota anterior.

24. Més endavant Wagner admirà en *Le nozze di Figaro* de Mozart el fet que aquí el diàleg esdevé «música per complet» i que «la música mateixa» dialoguï. En canvi, se li escapà l'admirable sentit teatral de l'escena de la festa a casa de *Don Giovanni*, amb les tres orquestres destinades als tres grups de personatges que hi ha en escena.

tals, l'art musical no ha rebut un desenvolupament tan vast i tan ric com en les seves òperes.²⁵ La gran ingenuïtat, noble i assenyada, del seu instint purament musical, és a dir, de la possessió innata de l'essència del seu art, féu fins i tot impossible que com a compositor produís efectes encisadors i embriagadors *allà* on el text era opac i insignificant. Que poc en sabia aquest músic, el més ricament dotat de tots, de fer aquests malabarismes dels nostres fabricants de música moderns, de bastir torres musicals guspirejants d'or sobre una base superficial i indigna, i de simular entusiasme i enardiment quan l'obra poètica és buida i intranscendent, a fi de demostrar que el músic és el veritable mestre i pot fer-ho tot, fins i tot crear quelcom del no-res —com si fos el bon Déu! Oh! Com estimo Mozart profundament i com és digne de la meua més alta veneració, perquè *no li* va ser possible d'inventar per a *Titus*²⁶ una música com la de *Don Juan*, per a *Così fan tutte* una com la de *Figaro*: quina deshonra ignominiosa hauria estat això per a la música! Mozart feia música contínuament, però música *bella* mai no la podia escriure si no estava inspirat. Bé que aquesta inspiració havia de venir del seu interior, de les pròpies facultats, tanmateix no refulgia clara i brillant en ell si no era provocada per l'exterior, si el geni de l'amor més diví en ell no li mostrava l'objecte digne d'amor que podia, oblidant-se de si mateix, abraçar ardorosament. I així hauria estat precisament el més absolut de tots els músics, *Mozart*, qui ens hauria resolt des de fa temps el problema de l'òpera, és a dir, ens hauria ajudat a crear el *drama* més autèntic, bell i perfecte, si hagués trobat *el poeta*, el qual ell, com a músic, sols hauria hagut d'*ajudar*.²⁷ Però aquest poeta no el trobà: i no fou més

25. Malgrat la seva deficient apreciació de l'obra operística mozartiana, Wagner s'adona encertadament que és en el camp operístic on la música mozartiana va brillar a una major altura. Però tot seguit cau novament en el tòpic d'un Mozart sense instint dramàtic.

26. Es refereix, naturalment, a *La clemenza di Tito*.

27. El segle XIX no valorava gens la qualitat; que avui ens sembla òbvia, dels llibrets que Lorenzo Da Ponte va escriure per a Mozart. Wagner

que un fabricant de textos d'òpera, pedant i avorrit, o frívol i viu que li presentava les seves àries, duets i peces de conjunt per compondre, a les quals, segons l'entusiasme que podien provocar-li, posava música de manera que obtinguessin sempre l'expressió més adequada segons les possibilitats de llur contingut.

Així Mozart tan sols havia mostrat la capacitat inexhaurible de la música per correspondre amb riquesa insòlita a qualsevol exigència del poeta a la seva facultat d'expressió i, amb el seu procediment del tot espontani, aquest músic extraordinari havia descobert també en la veritat de l'expressió dramàtica, amb la varietat infinita que la motivava, aquesta fecunditat de la música en un grau molt més elevat que Gluck i els seus successors. Ara bé, en les seves obres i creacions una cosa fonamental havia estat tan poc expressada, que les poderoses vibracions del seu geni van deixar ben intacta l'armadura *formal* de l'òpera: sols havia vessat en les formes de l'òpera el corrent de foc de la seva música, aquestes, però, eren massa febles per contenir en elles aquest corrent, que les desbordà i fluí cap on, en un jaç cada vegada més lliure i menys estret, podia eixamplar-se segons les seves necessitats naturals, fins que el retrobem, engrandit i transformat en un mar poderós, en les simfonies de Beethoven. Mentre en la música instrumental pura la facultat més pròpia de la música es desenvolupa fins a assolir una importància immensa, aquelles formes d'òpera restaren com muralles calcinades, nues i fredes, en llur aspecte d'abans, esperant el nou hoste que havia d'establir-hi a dins el seu domicili passatger. Mozart, que té una importància tan extraordinàriament gran per a la història de la música en general, no en té per a la història de l'òpera com a gènere d'art en particular. L'òpera, que en la seva existència antinatural no estava lligada a cap llei veritablement necessària per a la seva existència, podia caure com a botí d'ocasió a les mans del primer aventurer musical arribat.

descriu en els pitjors termes possibles el treball dels llibretistes mozartians, com pot veure's en les línies següents.

L'espectacle desagradable que ofereix la producció artística dels anomenats successors de Mozart podem passar-lo per alt sense inconvenient. Un cert nombre de compositors s'imaginaren que l'òpera de Mozart podia imitar-se per la forma, sense tenir en compte, naturalment, que aquesta forma en si no era res i que el geni musical de Mozart ho era tot: mai ningú no ha aconseguit encara de reconstruir, mitjançant regles pedants, les creacions de l'esperit.

Sols una cosa restava encara per expressar en aquestes formes: si Mozart, amb la més impertorbable ingenuïtat, havia conduït llur contingut musical fins a la màxima floració, restava encara per manifestar-se l'essència completa de l'òpera, conforme a la font del seu origen, amb la franquesa més oberta, més nua en les mateixes formes; restava encara per dir al món clarament i franca a quins desitjos i quines exigències d'art l'òpera devia pròpiament la concepció i l'existència; calia dir que aquests desitjos no aspiraven al veritable drama, sinó que, no havent nascut de l'emoció i la vida interior, sols aspiraven un plaer embriagador i superficial, que només reposa en l'aparell escènic. A *Itàlia*, on l'òpera havia nascut d'aquest desig —encara inconscient—, aquest havia de correspondre'ls per fi amb plena consciència.

Cal que tornem aquí a apropar-nos a la naturalesa de l'*ària*.

Mentre se segueixin component àries, el caràcter bàsic d'aquesta forma d'art apareixerà sempre com a absolutament musical. La cançó popular eixí d'una col·laboració immediata, simultània, de l'art poètic i l'art musical, d'un art que, per oposició a l'art de la cultura, gairebé l'únic que nosaltres comprenem i realitzem intencionadament, a penes podem denominar art, sinó que tal vegada hauríem d'anomenar-lo més aviat la manifestació espontània del geni popular per aptituds artístiques.²⁸ Aquí,

28. Wagner escomet aquí un altre dels tòpics preferits del Romanticisme: el de la música popular, exalçada com a forma molt més genuïna i viva que la de la «música culta», que no seria sinó un producte popular desnaturalitzat i dessecat.

creació verbal i creació musical són una sola cosa. Al poble mai no se li acut de cantar les seves cançons sense text, sense la paraula versificada pel poble no hi hauria melodia. Si, en el curs del temps i en el seguit de les transformacions ètniques, la melodia varia, el vers també varia; tota separació li és inconcebible, ambdós formen per a ell un tot indivisible, com marit i muller. L'ésser que vivia en l'opulència escoltava la cançó popular només de lluny; des del seu palau sumptuós sentia els segadors que passaven i el que des del prat penetra-va fins a les seves fastuoses cambres era només la melodia, mentre que per a ell la lletra es perdia allà baix. Si aquesta melodia era el *perfum* encisador de la flor, la paraula era el cos d'aquesta flor mateixa amb tots els delicats òrgans de fecundació; així, l'home del luxe, que únicament volia gaudir amb els nervis de l'olfacte, i no amb els ulls també, extragué l'aroma de la flor i en destil·là artificialment el *perfum*, que introduí en petites botelles per tal de poder dur-lo amb ell sempre que volia i perfumar-se, a ell mateix i els seus esplèndids vestits, sempre que en tenia ganes. Per gaudir de la *visió* de la flor mateixa, li hagués calgut d'apropar-s'hi més, baixar del seu palau als prats i els boscos, d'obrir-se camí entre troncs, branques i fulles, cosa que aquest home distingit i còmode no tenia cap desig de fer. Amb aquesta substància aromàtica perfumava també l'estèril avorriment de la seva existència, la buidor i la futilitat dels sentiments del seu cor, i el producte artístic esguerrat que sorgí d'aquesta fecundació contranatura no fou altra cosa que l'*ària d'òpera*.²⁹ Aquesta, malgrat ésser forçada a les unions més diverses i arbitràries, restà eternament estèril i sempre ella mateixa, mai més del que era i que no podia deixar de ser: una substància purament musical. Tot el cos vaporós de l'*ària* es volatilitzà en la melodia i aquesta fou cantada, finalment tocada al violí i xiulada,

29. Aquest paràgraf emblemàtic de les opinions de Wagner és suculent i mereixeria figurar en una antologia de les opinions musicals provocades per la mentalitat regnant en cada època concreta. S'hi troben, de passada, els rivets de la ideologia revolucionària que Wagner professava oficialment.

sense deixar traslluir ni un moment que havia de ser acompanyada per la paraula versificada o fins i tot per paraules amb sentit. Però, com més nombrosos eren els experiments de tota mena a què havia de sotmetre's per obtenir alguna substància d'atracció corporal, el més pompós dels quals era el pretext seriós del drama, més afeblit se'l notava per tota aquesta barreja d'elements aspres i estranys, i hom veia com anava perdent força sensual i encís. Aquell, doncs, que donà a aquest perfum, artificial com era, un nou cos que, tot i ésser una còpia, imitava almenys amb la més gran il·lusió de realitat possible aquell cos natural que de la plenitud de la seva naturalesa havia emès aquest perfum, com a esperit del seu ésser, als aires; aquest fabricant extraordinàriament hàbil de flors *artificials*, que elaborava de vellut i de seda, pintava de colors enganyosos, humitejant-ne els calzes secs amb aquella essència perfumada, de tal manera que llur aroma semblava gairebé el d'una flor natural —aquest gran artista era *Gioacchino Rossini*.³⁰

Aquesta fragància melòdica havia trobat en Mozart una naturalesa humana esplèndidament sana, perfectament equilibrada i artística, un terreny tan fèrtil, que en féu brotar de nou la bella flor de l'art veritable que transporta la nostra ànima a l'encís més profund. Però també en Mozart trobà aquest element tan sols quan es presentà a ell com una poesia afí, sana, purament humana que s'oferí per enllaçar-se a la seva naturalesa del tot musical, i es tractava gairebé d'un feliç atzar si aquest fenomen apareixia repetidament en el seu camí. Quan Mozart era abandonat per aquest déu fecundant, el que hi havia d'artificial en aquell aroma només podia conservar-se artificialment, amb dificultat, i sense vida vertadera i necessària; la melodia cultivada amb tan gran esforç emmalaltí d'un formalisme fred i inanimat, l'única herència que ell, desaparegut

30. L'opinió negativa de Wagner sobre Rossini tenia tradició. Pot remuntar-se des de Robert Schumann fins a E.T.A. Hoffmann. En gran part naixia del ressentiment dels compositors alemanys de veure's preferits pel mateix públic alemany, que adorava les creacions rossinianes.

tan prematurament, podia deixar als seus hereus, car amb la mort s'endugué amb ell: la vida.

Allò que *Rossini*, en la primera florida de la seva joventut exuberant, observà al seu voltant fou únicament la collita de la mort. Si considerava l'òpera seriosa francesa, l'òpera dramàtica, amb l'esguard penetrant de la seva juvenil alegria de viure, veia un cadàver fastuós que el mateix Spontini, vegetant en la seva esplèndida solitud, no aconseguí de reanimar, car —com per glorificar-se amb tota solemnitat— ja s'havia embalsamat a si mateix en vida. Empès per un fresc instint per la vida, Rossini arrencà també a aquest cadàver la pomposa màscara que li cobria la cara, com per albirar el fonament de la seva vida passada: a través de la magnificència dels vestits que orgullosament el tapaven descobrí això —veritable principi vital d'aquesta actitud superba—: *la melodia*. Si considerava l'òpera italiana, de la seva terra, i l'obra dels hereus de Mozart, no observava res més que una altra vegada la mort —la mort en formes buides de contingut, com a vida de les quals se li revelà la *melodia*— la melodia pura i simple, sense cap pretext de caràcter, que li havia de semblar absolutament hipòcrita, si reflexionava sobre el que d'imperfecte, de violent i de mediocre hi havia en allò que n'havia sorgit.

Però Rossini volia *viure* i, per poder-ho fer, comprengué molt bé que havia de viure amb aquells que tenien orelles per sentir-lo. Com a única cosa viva en l'òpera se li revelà la melodia absoluta;³¹ així doncs, sols li calia reflexionar sobre quina classe de melodia havia de fer vibrar per tal que l'escoltesin. Deixà de banda tot aquell fardam pedant de les partitures, escoltà allà on la gent cantava sense notes, i el que sentí fou el que, de tot l'aparell d'òpera, retingué inconscientment a l'orella, la *melodia pura, agradable a l'orella, absolutament melòdica*,

31. Amb aquesta expressió Wagner descriu la melodia sense cap connexió amb l'acció i sense cap altra funció que l'habilitat vocal dels cantants i satisfer l'avidesa superficial de diversió. Igual com en el terme «música absoluta» amb el qual es caracteritza la música instrumental com una forma d'art separada de la poesia, l'adjectiu «absolut» té una funció crítica. Es deriva de l'ús que Ludwig Feuerbach feia del mot «absolut».

és a dir, la melodia que sols era *melodia* i res més, que penetra dins l'orella —hom no sap per què—, que hom canta —hom no sap per què—, que hom reemplaça avui per la d'ahir i haurà oblidat demà —hom tampoc no sap per què—, que sona melangiosa quan estem alegres, que sona alegre quan estem de mal humor, i que això no obstant cantussegem —sense mai saber per què.

Rossini, doncs, entonà aquesta melodia i —heus ací!— el secret de l'òpera fou revelat. Allò que la reflexió i l'especulació estètica havien edificat, les melodies de les òperes de Rossini ho demoliren tot, i el vent s'ho endugué com una visió sense consistència. No anà altrament a l'òpera «dramàtica» que a la ciència amb els problemes, la base dels quals era en realitat una concepció falsa i l'estudi més aprofundit dels quals només podia fer-los més falsos i més insolubles, fins que l'espasa d'Alexandre no haurà acomplert finalment la seva tasca i haurà partit els nusos de cuïro per la meitat, dispersant els mils de trossos pertot arreu.³² Aquesta espasa d'Alexandre és justament l'acte pur, i Rossini dugué a terme un acte tal quan constituí el públic d'òpera de tot el món en testimoni de la realitat ben certa que la gent només volia escoltar «melodies boniques», allà on abans els artistes, en llur error, havien tingut la idea de manifestar mitjançant l'expressió musical el contingut i la intenció d'un drama.

Tothom aclamava Rossini per les seves melodies, ell que en sabia a la perfecció, de fer un art especial de l'aplicació d'aquestes melodies. Deixà totalment de banda tota organització de la forma; la més senzilla, la més seca i la més superficial que trobà, l'omplí, per contra, amb tot el contingut conseqüent, que des de sempre havia necessitat: una melodia narcotitzant, embriagadora. Del tot indiferent a la forma, precisament perquè la deixà absolutament intacta, dedicà tot el seu geni als jocs malabars més graciosos que podia executar dintre d'aquestes formes. Als cantants que abans havien d'es-

32. Al·lusió al nus gordià, que Alexandre el Gran va tallar amb la seva espasa, en lloc d'entretenir-se a desfer-lo.

tudiar un text avorrit i insignificant, els deia: «Feu amb les paraules el que vulgueu, però, sobretot, no us oblideu de fer-vos aplaudir per trets graciosos i *entrechats* melòdics».³³ Qui estava més disposat a obeir-lo que els cantants? Als instrumentistes, que abans estaven ensinistrats a acompanyar de la manera més intel·ligent-possible frases patètiques del cant en harmònica interpretació conjunta, els digué: «No us ho feu difícil, però, sobretot, no oblideu, allà on dono a cadascun de vosaltres l'ocasió per demostrar la vostra habilitat personal, de fer-vos aplaudir degudament». Qui li estigué més efusivament agraït que els instrumentistes? Al llibretista, que abans havia suat sang sota les ordres capricioses i intransigents del compositor dramàtic, li digué: «Amic, fes el que et vingui de gust, perquè ja no et necessito». Qui li havia d'agrair més aquest alliberament d'una tasca tan ingrata que el llibretista?

Qui, tanmateix, idolatrava *Rossini* per tots aquests beneficis més que tot el món civilitzat, en la mesura que els teatres d'òpera els podien assimilar? I qui tenia més raó per a això que ell? Qui fou, amb tantes possibilitats, tan complaent amb ell com *Rossini*? Si s'assabentava que en una tal ciutat al públic li agradava especialment de sentir trinats de les cantants, o que el públic d'una altra, en canvi, preferia el cant llangorós, per a la primera ciutat donava a les seves cantants només trinats, per a la segona només cant llangorós. Si sabia que *aquí* agradava de sentir el timbal a l'orquestra, feia començar l'obertura d'una òpera pastoral amb un redoblament de timbal; si hom li deia que *allà* al públic li agradava amb passió el *crescendo* en les peces de conjunt, donava a la seva òpera la forma d'un *crescendo* recurrent. Només *una vegada* tingué motiu per lamentar la seva complaença. Hom li aconsellà que per a Nàpols procedís amb més cura en la seva composició: la seva òpera, més sòlidament treballada, no tingué èxit, i *Rossini* es pro-

33. *Entrechat*: en ballet, salt creuat, en el qual els ballarins passen molt de pressa els peus l'un davant de l'altre i l'un al costat de l'altre. Wagner es refereix doncs a la mera virtuositat de la melodia rossiniana i als seus trinats.

posà de no treballar amb cura mai més de la seva vida, per més que hom li ho recomanés.³⁴

Si Rossini remarcava l'èxit extraordinari del seu tractament de l'òpera, no s'ha d'interpretar en absolut com a vanitat o orgullosa petulància quan, tot rient, cridava a la gent a la cara que ell havia trobat el veritable secret de l'òpera, que tots els seus predecessors havien estat buscant a les palpentes. Quan afirmava que li seria fàcil de fer oblidar les òperes també dels seus més grans predecessors, i fins i tot el *Don Giovanni* de Mozart, i això pel sol fet de compondre el mateix tema una altra vegada *a la seva manera*, no s'expressava així en absolut per arrogància, sinó per un instint completament segur d'allò que el públic en veritat exigia de l'òpera. En efecte, els nostres devots de la música haurien d'haver rebut l'aparició d'un *Don Giovanni* rossinià com l'afront més absolut; car cal suposar amb tota certesa que el *Don Giovanni* de Mozart, davant el públic veritablement decisiu dels teatres, hauria hagut de cedir —si bé no per sempre, almenys per un llarg temps— el lloc al *Don Giovanni* de Rossini. Car aquest fou pròpiament l'impuls que Rossini donà a la qüestió de l'òpera: apel·là *al públic* amb tots els elements de l'òpera; ell féu d'aquest públic, amb tots els seus desitjos i inclinacions, un veritable factor de l'òpera.

Si el públic d'òpera hagués tingut d'alguna manera el caràcter i la importància del *poble* en el vertader sentit d'aquest mot, Rossini ens hauria d'aparèixer com el *revolucionari* més radical en el camp de l'art. Davant d'una part de la nostra societat, que només pot ser considerada com una excrescència antinatural del poble i, per la seva inutilitat social, el seu caràcter nociu, com un niu d'erugues que menja les fulles sanes,

34. Wagner es refereix evidentment a l'òpera de Rossini *Elisabetta*, però en realitat el fracàs al·ludit tingué lloc amb *Ermione* (1819), que no ha estat coneguda fins a la segona meitat del segle xx. És cert que Rossini tingué una posició difícil a Nàpols, però la relació causal que Wagner construeix entre aquests problemes i l'estil d'òpera napolità criticat des de Stendhal, així com també de la ulterior producció de Rossini, és una falsificació tendenciosa.

nodridores de l'arbre natural del poble per extreure'n el màxim de força vital i emprendre el vol com un eixam de papallones vaporoses i alegres en una existència luxosa i efímera; davant d'un tal residu de poble que, en un sediment ensorrat en una grolleria massa sòrdida, tan sols pogué elevar-se a una elegància viciosa, però mai a una cultura humana veritable i bella; davant, doncs, per donar l'expressió escaient, del nostre *públic d'òpera*, Rossini no fou més que un *reaccionari*, mentre que hem de considerar Gluck i els seus successors com a *revolucionaris*, amb uns mètodes i uns principis, que, havent obtingut un resultat essencial, restaren tanmateix impotents. En nom del contingut luxós, però en realitat l'únic veritable, de l'òpera i l'evolució conseqüent de la mateixa, *Gioacchino Rossini* reaccionà contra les doctrines revolucionàries de Gluck amb tant d'èxit com el príncep *Metternich*, el seu gran protector, havia reaccionat, en nom de l'inhumà contingut, però en realitat l'únic, de la política europea i la conseqüent al·legació de la mateixa, contra les màximes doctrinàries dels revolucionaris liberals, que volien, *dintre* d'aquesta política d'estat i sense suprimir íntegrament el seu contingut antinatural, instaurar amb les mateixes formes que expressaven aquest contingut la humanitat i la raó. Tal com Metternich no podia comprendre l'estat de ple dret d'altra manera que sota la *monarquia absoluta*, així Rossini, no menys conseqüentment, concebé l'òpera únicament sota la *melodia absoluta*. Ambdós deien: «Voleu un estat i una òpera, aquí teniu un estat i una òpera: no n'hi ha d'altres!».³⁵

Amb *Rossini la història de l'òpera* pròpiament dita s'ha acabat. S'acabà quan el germen inconscient del seu ésser es desenvolupà fins a la seva plenitud absoluta, conscient, quan el músic fou reconegut com el factor absolut d'aquesta obra d'art, amb plens poders il·limitats, i el gust del públic teatral fou re-

35. Aquesta interpretació de l'obra de Rossini, que té alguns encerts, ha estat moneda corrent entre els afeccionats musicals durant molt de temps. Però avui dia, que coneixem molt millor l'obra rossiniana, es fan paleses moltes inexactituds d'aquests tòpics.

conegut com el criteri únic per a la seva conducta. S'havia acabat quan, eliminada tota idea del drama realment de soca-rel, havia estat reconeguda com a única tasca dels intèrprets vocals l'exercici d'una virtuositat agradable a l'orella, i havien estat reconegudes les exigències al compositor fundades sobre aquesta com a llur dret més inalienable. S'havia acabat quan el gran públic musical solament concebé el contingut de la música en la melodia desproveïda de tot caràcter, i veié només en la vaga successió de les peces d'òpera la textura de la forma musical, i sols en l'efecte narcotitzant i embriagador d'un vespre d'òpera l'essència de la música per la impressió que aquesta havia produït. S'havia acabat —aquell dia en què *Rossini*, idolatrat per Europa, somrient en el si del luxe més opulent, estimà convenient de fer a *Beethoven* retret, tancat en si mateix, esquerp, tingut per mig boig— una visita de cortesia, que aquest no correspongué. Què podia veure la fosca mirada, libidinosa i àvida del voluptuós fill d'Itàlia, quan se submergí involuntàriament en la inquietant lluïssor de la mirada, crebantada de dolor, llanguint d'anhels i, això no obstant, coratjosa davant la mort del seu incompreensible contrincant? Se sacseja davant seu la cabellera terriblement indòmita d'aquell cap de Medusa, que ningú no podia mirar sense morir? El que és cert, és que amb *Rossini* morí l'òpera.³⁶

A París, la gran ciutat, on els experts i els crítics d'art més cultes encara avui no poden comprendre quina diferència pot existir entre dos compositors cèlebres com *Beethoven* i *Rossini*, llevat d'aquesta, que el segon consagrà el seu geni diví a la composició d'òperes, mentre que l'altre, en canvi, el dedicà a les simfonies; d'aquesta esplèndida seu de tot el saber musical modern, l'òpera, nogensmenys, havia d'obtenir una prolongació de la seva vida. L'amor a la vida és una força primordial en tot el que existeix. L'òpera existí una vegada, com existí

36. Com fa sovint, *Wagner* descriu la visita de *Rossini* a *Beethoven* sota la llum més desfavorable possible, fent poc menys que «demagògia musical».

l'imperi Bizantí, i, com aquest, es mantindrà tant de temps com perduraran les condicions antinaturals que li conserven la vida —bé que interiorment és morta—, mentre que per fi arriben els turcs bàrbars, que ja una vegada havien acabat amb l'imperi Bizantí i foren tan grollers de dur llurs cavalls salvatges a la menjadora dintre de la sumptuosa basílica de Santa Sofia.

Quan *Spontini* considerà que l'òpera havia mort amb ell, s'equivocà, perquè cregué que la «tendència dramàtica» de l'òpera constituïa la seva essència: oblidava la possibilitat d'un Rosini, que podia demostrar-li totalment el contrari. Quan *Rossini*, amb molta més raó, considerava l'òpera acabada amb ell, certament s'equivocava menys, perquè havia reconegut l'essència de l'òpera, l'havia mostrat amb tota evidència i havia aconseguit dur-la a un reconeixement universal, i podia suposar, per tant, que hom podria imitar-lo però mai sobrepassarlo. Això no obstant, també ell s'equivocava creient que amb totes les tendències de l'òpera fins al moment hom no podria compondre una caricatura que, no tan sols pel públic, sinó també pels crítics d'art, fos acceptada com una forma nova i essencial de l'òpera; car en l'època del seu apogeu encara no sabia que els banquers, per als quals fins aleshores havia compost música, un dia tindrien l'acudit de posar-se ells mateixos a compondre.³⁷

Oh, com s'indignà el mestre, habitualment tan lleuger d'ànim, com esdevingué mordaç i malagradós de veure's ultrapassat, si no en genialitat, sí en habilitat per explotar la nul·litat artística del públic! Oh, quin *dissoluto punito!*³⁸ Quina cortesana menyspreada! Quanta insatisfacció, quanta rancúnia a causa d'aquest oprobri no es reflectien en la resposta que donà al director de l'òpera de París, quan en un moment d'albaïna,

37. Al·lusió malèvola a Jacques Meyerbeer, pel fet que era fill del comerciant i banquer jueu Jakob Herzt Beer, però evidentment no era banquer ell mateix.

38. Wagner emprà el títol d'*Il dissoluto punito*, és a dir, l'altre títol del *Don Giovanni* de Mozart, subratllant alhora l'accent moral de les seves explicacions.

aquest el convidà a bufar de nou quelcom als parisencs, dient que no retornaria fins que «els jueus no hi haurien acabat llur sàbat»! Havia de reconèixer que mentre la saviesa de Déu regeix el món, tot troba el seu càstig, fins i tot la rectitud amb la qual havia dit a la gent el que passava amb l'òpera; i esdevingué, per ben merescuda penitència, venedor de peix i compositor d'església!

Tot i això, ara només podrem arribar a una exposició comprensible de l'essència de l'òpera contemporània seguint encara per vies indirectes.

III

La història de l'òpera a partir de Rossini ja no és en el fons altra cosa que la història de la *melodia d'òpera*, de la seva explicació des d'un punt de vista especulatiu i la seva interpretació des del punt de vista de l'efecte que hom cerca de produir mitjançant l'execució.

El procediment de Rossini, coronat per un èxit fabulós, havia allunyat inconscientment els compositors de recercar el contingut dramàtic de l'ària i d'intentar en conseqüència donar-li un significat dramàtic. *L'essència de la melodia mateixa*, en la qual s'havia dissolt tota la bastida de l'ària, era el que ara captivava tant l'instint com l'especulació del compositor. Calia adonar-se que, fins i tot en l'ària de Gluck i els seus successors, el públic havia trobat un plaer edificant únicament en la mesura que el sentiment general, subratllat pel text, havia rebut en la part purament melòdica d'aquesta ària una expressió que, en el seu caràcter general mateix, es manifestà solament com una tonada infinitament agradable a l'orella. Si ja en Gluck se'ns fa del tot aparent, amb l'últim dels seus successors, Spontini, esdevé d'una evidència tangible. Tots ells, aquests seriosos dramaturgs musicals, s'havien enganyat més o menys, en atribuir l'efecte de llur música menys a l'essència purament melòdica de llurs àries que a la realització de la in-

tenció dramàtica que els havien donat com a base. El teatre d'òpera era, en llur època, i sobretot a París, el punt de reunió d'estetes i homes d'enginy, i d'un món elegant, que s'obstinava també a ser estètic i enginyós. La seriosa intenció estètica dels mestres fou acollida amb respecte pel públic; tota la glòria del legislador artístic irradiava a l'entorn del músic, que emprengué la tasca d'escriure el drama amb sons, i el seu públic prou s'imaginava estar commogut per la «declamació» dramàtica, mentre que en veritat sols estava encisat pels encants melòdics de l'ària. Quan el públic, emancipat per Rossini, gosà finalment admetre-ho obertament i franca, fou confirmada una veritat absolutament innegable, i justificà amb això un fenomen natural i completament lògic, a saber, que allà on estava en conformitat, no solament amb les dades exteriors sinó també amb el conjunt de la disposició artística de l'obra d'art, la música era el més important, l'objectiu i la finalitat, i la poesia, simple auxiliar, així com tota intenció dramàtica apuntada per ella havia de restar sense efecte i nul·la, mentre que la música havia de produir l'efecte ella sola, mitjançant les seves facultats més pròpies. Tota intenció d'aquella de voler donar-se com a dramàtica i característica només podia alterar la música en la seva essència vertadera, i des del moment que la música no vol solament ajudar i *collaborar*, sinó que vol *actuar* tota sola, per assolir un propòsit més elevat, no té altre mitjà per expressar un sentiment *general* que la *melodia*.

Tots els compositors d'òpera devien estar-ne convençuts pels èxits incontestables de Rossini. Si per part de músics dotats de sentiments més profunds es produïa una objecció en contra d'això, únicament podia tractar-se d'*aquesta*, a saber, que consideraven el *caràcter* de la melodia rossiniana no tan sols com a anodí i fred, sinó sobretot que no *exhauria en absolut* l'essència de la melodia. És a músics així que calia presentar la tasca artística de donar a la melodia, totpoderosa sens dubte, la plena i completa expressió del bell sentiment humà que li és originàriament pròpia; i, en l'esforç per resoldre aquest problema, estengueren la reacció de Rossini —més enllà de l'essència i el naixement de l'òpera— fins a la font mateixa

d'on l'ària havia obtingut, per la seva banda, la seva vida artificial, *fins a la restauració de la melodia originària de la cançó popular*.

Fou un músic *alemany* qui per primera vegada i amb un èxit extraordinari donà vida a aquesta transformació de la melodia. *Karl Maria von Weber* assolí la seva maduresa artística en una època de desenvolupament històric, en el qual l'instint despert de la llibertat es manifestava menys encara en els *homes* com a tals que en els pobles com a *masses nacionals*. El sentiment d'independència que en la política no es referia encara al purament humà i, per tant, com a sentiment purament humà d'independència, no es concebia a si mateix encara com a absolut i incondicional, cercava, incomprès encara per si mateix i despert més per atzar que per necessitat, justificacions que creia poder trobar en les arrels nacionals dels pobles. El moviment que sorgí d'aquí realment s'assemblava més a una restauració que a una revolució; en la seva extrema desorientació es manifestà com una mania de restaurar l'estat antic i passat de les coses i, fins als temps més recents, no hem pogut adonar-nos que aquest error sols podia aportar nous obstacles a la nostra evolució vers una llibertat vertaderament humana: així, pel fet d'haver-ho de reconèixer, hem estat empesos conscientment cap al bon camí, bé que amb violència dolorosa però saludable.

No tinc cap intenció d'exposar aquí l'essència de l'òpera en relació amb el seu acord amb la nostra evolució política; és un camp massa còmode, ofert a l'acció arbitrària de la fantasia per no permetre de tramar les extravagàncies més absurdes —com ha succeït ja de la manera més completa i menys edificant a propòsit d'això. M'importa molt més d'explicar únicament per la seva naturalesa mateixa el caràcter antinatural i contradictori d'aquest gènere d'art, així com la seva incapacitat palesa per realitzar veritablement la intenció al·legada. Però la *tendència nacional* que hom prengué en la manera de tractar la melodia, tenia, en la seva significació i desorientació, en la seva disgregació i esterilitat, esdevingudes cada vegada més visibles i manifestament errònies, massa analogia amb

els errors de la nostra evolució política dels darrers quaranta anys perquè aquesta coincidència pugui passar desapercebuda.

Tant en l'art com en la política, el distintiu d'aquesta tendència és que l'error, sobre el qual es fonamenta, es manifesta, en la seva primera fase d'espontaneïtat, amb una bellesa seductora, però que, a la fi, en la seva autoobsessiva i limitada tossudesa, es mostra amb una lletgesa repugnant. Fou bell mentre s'hi expressà, sols tímidament, l'esperit de la llibertat; ara que l'esperit de la llibertat veritablement gairebé l'ha trencat i sols un egoisme vil la manté encara artificialment, és fastigosa.

En música, la tendència nacional s'expressà en el seu inici amb una bellesa tant més real en la mesura que el caràcter de la música s'expressa més amb sentiments generals que amb sentiments especials. Allò que en els nostres *poetes* romàntics es manifestà com una beateria mística catòlica i romana³⁹ i una galanteria feudal-cavalleresca, s'expressà en la música per una melodia de sentiment íntim, profunda i d'ampli alè, que s'estenia amb noble encís —per una melodia com aquella escoltada en el darrer sospir del càndid esperit expirant del poble.

Al compositor del *Freischütz*, la persona més amable, les voluptuoses melodies de Rossini, per les quals tot el món es delia, li ferien amb repugnància i dolor el pur i sensible cor d'artista; no podia admetre que hi residís la font de la verdadera melodia; havia de provar al món que aquelles eren tan sols un desguàs impur d'aquesta font; però que la font mateixa, allà on hom la sabia trobar, fluïa encara amb la transparència més límpida. Si aquells distingits fundadors de l'òpera tan sols paraven l'orella al cant popular, *Weber* l'escoltava amb l'atenció més concentrada. Si la fragància de la bella flor popular penetrava des del bosc a les sumptuoses estances del món musical opulent, per tal de ser-hi destil·lada en una essència portativa, l'ardent desig de veure aquesta flor el féu descendir

39. Wagner, que en el seu *Tannhäuser* i en el seu *Lohengrin* havia participat una mica d'aquest catolicisme larvat que ara combat, s'oposa a aquesta tendència catolitzant que avançaria ensem amb la regressió històrica, tal com es manifesta en la conversió al catolicisme de Friedrich von Schlegel i de Clemens Brentano.

dels luxosos salons al prat mateix: hi contemplà la flor tocant a la font del rierol que fluïa alegrement entre l'herba intensament olorosa, per damunt del meravellós tapís arrissat de la molsa, per sota de les frondoses branques suaument agitades dels vells i vigorosos arbres. Com sentia el feliç artista batre el seu cor davant d'aquest espectacle, aspirant la plenitud d'aquesta fragància! No pogué resistir l'impuls amorós de presentar a la humanitat enervada aquesta visió benefactora, aquest perfum vivificant per alliberar-la de la seva follia, d'arrancar la flor mateixa de la divina terra salvatge que l'havia engendrat per tal de mostrar-la com la cosa més santa al món del luxe, tan necessitat de gràcia: *la trencà!* —el desventurat! Allà dalt, a la sumptuosa estança, posà la dolça i tímida flor dins un gerro de gran valor; cada dia la regava amb aigua fresca de la font del bosc. Però, mireu! Els pètals tan castament replegats i rígids s'obren com desplegats per una laxa voluptuositat; sense pudor, descobreix els seus nobles òrgans genitals i els ofereix amb horrible indiferència a l'olfacte del primer bergant llibertí. «Què et passa, flor?», crida el mestre amb l'ànima angoixada: «Així oblides el bell bosc on tan castament has crescut?». Aleshores, la flor deixa caure els pètals, un darrere l'altre; esllanguits i marcits s'escampen per la catifa; i una darrera exhalació del seu dolç perfum murmura al mestre: «Moro només perquè m'has trencat!». I amb ella morí el mestre. Ella havia estat l'ànima del seu art, i aquest art, la seva misteriosa subjecció a la vida. Al prat del bosc ja no hi creixia cap més flor! Cantants tirolesos baixaren de llurs Alps: cantaren davant del príncep Metternich; els donà bones cartes de recomanació per a totes les corts, i tots els *lords* i els banquers, en llurs sumptuosos salons, es delectaven amb el divertit *Jodeln** d'aquells fills dels Alps i amb les cançons sobre llurs camperoles. Ara aquests minyons marxen a matar llurs germans al so d'àries de Bellini, i ballen amb llurs camperoles al so de melo-

* Cant típic i popular dels pobles alpins, amb canvi ràpid de veu de pit i de cap. (N. de la t.)

dies d'òperes de Donizzetti, car *la flor no tornà a créixer mai més!*⁴⁰

És un tret caràcterístic de la melodia popular *alemanya* manifestar-se menys en ritmes breus, vius i d'un singular moviment, que no en trets d'ampli alè, alegres i a la vegada plens d'un sentiment melangiós. Una cançó alemanya interpretada sense cap harmonia no ens és inconcebible: pertot arreu la sentim cantada almenys a dues veus; l'art se sent per si sol incitat a afegir-hi el baix i la segona veu del mig fàcilment integrable, per tal d'aconseguir l'edifici complet de la melodia harmònica. Aquesta melodia és la base fonamental de l'òpera popular de Weber; lliure de tota peculiaritat local-nacional, la seva expressió del sentiment és àmplia i general, no té cap altre ornament que el somriure de la intimitat més dolça i més natural, i parla així per l'efecte de la gràcia menys afectada als cors de les persones, sigui quina sigui la particularitat nacional a què pertanyen, precisament perquè hi apareix el purament humà de la manera més nítida. Tant de bo poguéssim reconèixer, en la influència universal de la melodia de Weber, l'esperit *alemany* i la seva pretesa missió, millor del que ho fem en la mentida de les seves qualitats específiques!

Weber ho configura tot segons aquesta melodia; posseït totalment per ella, allò que vol conservar i vol transmetre, el que reconeix com a apte o sap fer apte, en tot l'edifici de l'òpera, per ésser expressat en aquesta melodia, encara que només sigui tocant-lo amb el seu alè, o regant-lo amb una gota de rosada del calze de la flor, havia d'obtenir un efecte encisador, autèntic i encertat. I fou *aquesta* melodia que Weber convertí en el veritable factor de la seva òpera: i la idea del drama trobà en aquesta melodia la seva realització, en la mesura que el drama des d'un principi desitjà ardentment ésser absorbit en aquesta melodia, consumit per ella, alliberat per ella, justificat per ella. Si considerem doncs el *Freischütz* com a drama, així hem d'assignar al poema exactament la mateixa posició

40. Amb aquest símil transparent Wagner reitera amb més luxe de detalls la seva teoria de l'art culte com a dessecació letal de l'art popular.

respecte a la música de Weber que al poema de *Tancredi* respecte a la música de Rossini. La melodia de Rossini determinà el caràcter del poema de *Tancredi* de la mateixa manera que la melodia de Weber condicionà el poema del *Freischütz* de Kind, i Weber no fou *aquí* diferent del que Rossini fou *allà*, solament que *ell* fou noble i sensat, mentre que l'altre fou frívol i sensual.* Weber, per acollir el drama, obrí encara més els braços només en la mesura que la seva melodia era el veritable llenguatge del cor, autèntic i genuí: el que s'hi recollia estava ben guardat i a cobert de qualsevol alteració. Però allò que, malgrat la seva sinceritat, *no* podia ser expressat, a causa de la seva limitació, Weber s'esforçà, en va, de produir-ho; i el seu balbuceig és per a nosaltres la prova eloqüent que la música és incapaç de transformar-se ella mateixa en drama, és a dir, d'absorbir en ella el veritable drama, i no el drama tallat a la seva mida; mentre que és *ella* raonablement la que ha de ser absorbida pel drama vertader.

Hem de continuar amb la història de la melodia.

Si Weber, recercant la melodia, havia retornat al *poble*, i trobà en el poble *alemany* la felicitat propietat d'un caràcter de càndida intimitat sense una restrictiva particularitat nacional, així havia orientat els compositors d'òpera en general vers una font, que cercaven, pertot arreu on els podia dur la mirada, com vers una font no poc abundant.

Foren en primer lloc els compositors *francesos* que pensaren a condicionar les herbes que havien crescut a llur terra com a plantes nadiues. Ja feia temps que el cuplet còmic o sentimental dominava sobre l'escena popular en les peces parlades. Apte per naturalesa més per a una expressió alegre, o en tot cas sentimental, però mai apassionada o tràgica, ha determinat per si mateix el caràcter del gènere dramàtic, en el

* El que jo entenc aquí per «sensual» (*sinnlich*), oposat a la materialitat (*Sinnlichkeit*), que considero el factor pel qual es realitza l'obra d'art, potser pot explicar-se amb l'aclamació d'un públic italià que, encisat pel cant d'un castrat, cridà: «Beneït sigui el petit ganivet!».

qual havia estat emprat amb la intenció de fer-lo predominar. El francès no està fet per traduir enterament els seus sentiments en música; quan la seva excitació augmenta fins a desitjar l'expressió musical, també ha de poder parlar o almenys ballar al mateix temps. Allà on per a ell acaba el cuplet comença la contradansa; sense aquesta per a ell no hi ha música. El *parlat* en el cuplet és per a ell fins a tal punt el més essencial, que només vol cantar-lo *sol*, mai junt amb altres, perquè si no hom ja no entendria clarament el que es diu. També en la contradansa els ballarins resten gairebé sempre separats l'un al davant de l'altre; cadascú fa per si sol el que ha de fer, i les parelles s'enllacen solament quan el caràcter de la dansa no ho permet de cap altra manera. Així, en el *vodevil* francès tot el que pertany a l'aparell musical es troba aïllat, i sols una prosa prolixa ho posa en contacte, i allà on el cuplet és cantat per diverses veus a la vegada, això es produeix en l'uníson més minucios del món. L'*òpera francesa* és el *vodevil* ampliat; l'aparell musical més extens hi és estret *quant a la forma* de l'anomenada òpera dramàtica, *quant al contingut*, però, d'aquell element virtuós que assolí amb Rossini la més voluptuosa importància.

La flor peculiar d'aquesta òpera és i restarà sempre el cuplet, més *parlat* que cantat, i la seva *essència musical*, la melodia rítmica de la contradansa. És a aquest producte nacional, que havia estat sempre utilitzat com a línia secundària de la intenció dramàtica, però que mai no havia estat veritablement integrat en si, que s'adreçaren els compositors d'òpera, amb una reflexionada intencionalitat, quan s'adonaren, per una banda, de la mort de l'òpera de Spontini, per una altra, de la influència embriagadora, universal de Rossini, com també i sobretot, des que observaren la influència emotiva de la melodia de Weber. Però el contingut viu d'aquell producte nacional francès ja s'havia evaporat; el *vodevil* i l'òpera còmica l'havien xuclat tant de temps, que la seva font, esdevinguda seca i estèril, ja no podia fluir. Quan els músics artistes, a la intensa recerca de la natura, paraven l'orella per escoltar l'anhelada remor del rierol, ja no podien sentir-la a causa del prosaic tic-tac del molí, la roda del qual ells mateixos accionaven amb

l'aigua que, desviada de la seva llera natural, hi havien conduït per mitjà d'un canal de fusta. Quan volien sentir cantar el poble, no sentien més que els productes bé coneguts i repel·lents de les màquines de vodevil.

Aleshores començà la gran cacera de melodies populars a tota mena de països estrangers. El mateix Weber, al qual la flor indígena se li havia marcit, ja havia fullejat atentament les descripcions de la música àrab de Forkel i n'havia extret una marxa per als guàrdies d'un harem. Els nostres francesos foren més àgils de cames; fullejaren solament manuals de viatge per a turistes i ells mateixos es posaven en camí, per tal de sentir i veure de ben a la vora on hi havia encara una mica d'innocència popular, com es manifestava i com sonava. La nostra vella civilització tornava a ser infantil, i els vells infants es moren aviat!

Allà, en el bell país d'Itàlia, tan sovint embrutat, d'on Rossini havia extret el greix musical de manera tan afable i plaent per a l'amagrit món de l'art, el mestre, despreocupat i ufanós, observava assegut, amb un somriure sorprès, els galants caçadors parisencs de melodies populars bellugar-se a quatre grapes. Un d'ells era un bon cavaller i quan, després d'una impetuosa cavalcada, baixava del cavall hom sabia que havia trobat una bona melodia, que li havia de proporcionar molts diners. Aquest cavalcà doncs com posseït per entremig de totes les parades i els pilots de peix i de verdura del mercat de Nàpols, fent-ho volar tot pels aires, provocant crits i renecs darrere seu i punys que s'alçaven amenaçadors, de manera que a gran velocitat se li obrí l'instint d'una magnífica revolució de pescadors i verdulaires. Però encara se'n podia treure més profit de tot això! El cavaller parisenc sortí corrents camí de Portici, cap a les barques i xarxes d'aquells pescadors ingenus, que canten i pesquen, dormen i es barallen, juguen amb la dona i els fills, llancen ganivets i es maten i tot això ho fan sempre cantant. Mestre *Auber*, reconegui-ho, ha estat una bona cavalcada i millor que damunt d'un hipogrif,⁴¹ que només va pels ai-

41. Hipogrif, animal de fàbula inventat pel poeta italià Matteo Maria Boiardo (1441-1494), meitat àguila, meitat cavall, que corre amb fabu-

res, on no hi ha altra cosa per agafar que refredats i catarros! El cavaller retornà a casa, baixà del cavall, féu a Rossini un compliment de sùmma deferència (sabia ben bé per què), prengué el correu exprés cap a París, i el que elaborà en un no res no fou altra cosa que *La muette de Portici*.⁴²

Aquesta *muette* era la musa del drama esdevinguda silenciosa, que, entre les masses que cantaven i cridaven furioses, caminava vacil·lant sola i trista, amb el cor destrossat, per acabar, cansada de viure, ofegant-se a si mateixa i el seu inextingible dolor en el frenesí artificial del volcà del teatre!⁴³

Rossini contemplava de lluny aquest magnífic espectacle i, camí de París, decidí reposar una mica al peu dels Alps suïssos tots nevats i d'escoltar amb atenció com els minyons sans i vigorosos acostumaven a entretenir-se musicalment amb llurs muntanyes i llurs vaques. Un cop arribat a París, féu a *Auber* el més deferent dels compliments (sabia ben bé per què) i presentà al món, amb gran orgull paternal, el seu fill acabat de néixer, el qual, amb una felix inspiració, havia batejat amb el nom de *Guillaume Tell*.

Així doncs *La muette de Portici* i *Guillaume Tell* esdevingueren els dos eixos al voltant dels quals d'ara en endavant tot el món de l'òpera havia d'especular. Un nou secret havia estat descobert per galvanitzar el cos mig descompost de l'òpera, i, per tant, l'òpera podia tornar a viure mentre se seguïssin trobant peculiaritats nacionals per explotar. Tots els països dels continents foren explorats, cada província saquejada, tots els grups ètnics xuclats fins a l'última gota de llur sang musical,

losa velocitat. Calderón hi al·ludeix en els primers versos de *La vida es sueño*.

42. Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), compositor francès brillant i força marcat per l'italianisme musical que aleshores es respirava a París, es va distingir especialment amb *La muette de Portici* (1828), òpera que juntament amb el *Guillaume Tell* (1829) de Rossini és considerada la iniciadora de la *grand opéra* francesa.

43. Aquest paràgraf al·ludeix a l'argument de *La muette de Portici*, d'Auber, obra relativa a la revolta napolitana de Masaniello (1647). En l'òpera, el personatge central és una noia muda (*muette*) que no canta, sinó que s'expressa ballant, i que finalment troba la mort en llançar-se a la lava del Vesuvi.

i l'alcohol que se n'extreia fou malgastat en brillants focs d'artifici per a divertiment dels senyors i els pobres diables que constitueixen el gran món de l'òpera. La crítica d'art alemanya, però, constata que l'òpera s'havia apropiat considerablement al seu objectiu; car havia pres una via «nacional» i fins i tot —si hom vol— la via «històrica». Quan tothom es torna boig, els alemanys són més feliços que mai, car així tenen més per interpretar, endevinar, meditar i finalment —per tal de ser feliços del tot— per classificar!

Examinem ara en què consisteix la influència de l'element *nacional* sobre la melodia i, per ella, sobre l'òpera.

L'element *popular* ha estat des de sempre la font fecundadora de tot art, tant de temps fins que —lliure de tota reflexió— en un procés natural de creixença ascendent ha pogut elevar-se a obra d'art. En la societat com en l'art ens hem nodrit fins ara del poble sense saber-ho. Allunyats del poble al màxim possible, consideràvem el fruit del qual vivíem un mannà que ens queia directament dels aires al bec, per simple voluntat del cel, a nosaltres privilegiats i escollits de Déu, rics i genis. Però després d'haver consumit el mannà, cercàrem afamats els arbres fruiters de la terra i, com a robadors de la gràcia de Déu, robàrem llurs fruits, amb agosarada consciència de lladres, sense preocupar-nos de si els havíem plantat o n'havíem tingut cura, abatérem fins i tot els arbres, fins a les arrels, per veure si, per mitjà d'una preparació artificial, podríem fer-les agradables al gust o, almenys, comestibles. Així arrasàrem tot el bell bosc natural del poble, de manera que ara aquí estem, *amb ell*, nus i afamats com captaires.

Així doncs, la música d'òpera, conscient de la seva absoluta incapacitat generadora i de l'assecament de tota la seva saba, es precipità sobre la cançó popular, la xuclà fins a les arrels, i ara llança els residus fibrosos del fruit com a aliment miserable i malsà al poble espoliat en forma de melodies d'òpera repugnants. Però ara també ella, la melodia d'òpera, ha perdut tota perspectiva de nou aliment; ha devorat tot el que podia devorar; sense possibilitat d'ésser fecundada de nou, ha de sucumbir, estèril: com un golafre agonitzant, es va mossegant

a si mateixa en l'angoixa de la mort, i aquest repugnant rosegament de si mateix els crítics d'art l'anomenen «aspiració vers una característica sublim»,⁴⁴ després d'haver batejat l'enderrocament i la despulla d'aquells arbres fruiters populars «emancipació de les masses»!

El compositor d'òpera no podia percebre el que és veritablement popular; per poder-ho fer, ell mateix hauria hagut de crear segons l'esperit i les concepcions del poble, és a dir, hauria d'haver estat poble ell mateix. Però ell sols podia comprendre el que és *singular*, on es manifesta la peculiaritat de l'ésser popular, i això és *l'element nacional*. El matís nacional, del tot desaparegut ja en les classes altes, sobrevivia encara únicament en *aquelles* parts del poble que, subjectes a la gleba del camp, de la costa o de la vall, havien estat abtingudes de tot intercanvi fecund de llurs peculiaritats. Fou, per tant, solament una cosa esdevinguda rígida i estereotipada que caigué a les mans d'aquells explotadors, i en aquestes mans, que —per fer-la servir a voluntat del luxe— li extragueren les darreres fibres dels òrgans de procreació, només podia esdevenir *una curiositat a la moda*. De la mateixa manera que en la moda del vestir s'emprava qualsevol detall de vestits populars estranys, desconeguts fins al moment, com a ornament artificial, així, en l'òpera, trets aïllats, despresos de la vida de nacionalitats ocultes en la melodia i el ritme foren col·locats en l'armadura clapejada de formes superades i buides.

Aquest procediment havia d'exercir una influència considerable sobre la postura de l'òpera que considerarem ara amb deteniment: a saber, la modificació de les relacions dels factors interpretatius de l'òpera entre si, modificació que, com ja hem dit, ha estat considerada «*emancipació de les masses*».

44. Citació despectiva de Wagner que al·ludeix a l'article «Òpera» de l'enciclopèdia alemanya *Die Gegenwart* (1850), l'autor del qual esmentava massa sovint el mot «característica» referit a l'òpera.

IV

Cada tendència artística s'acosta al seu apogeu en la mesura que adquireix la capacitat d'una forma més densa, més precisa i més segura. El poble, que al principi manifestava la seva admiració davant els prodigis actius de la natura en exclamacions d'emoció lírica, condensa, per dominar l'objecte que provoca la seva sorpresa, el fenomen natural de mil ramificacions en un déu i el déu, finalment, en heroi. En aquest heroi, com a imatge concentrada del seu propi ésser, es reconeix a si mateix, i celebra els seus fets en l'epopeia, mentre que en el drama els representa ell mateix. L'heroi tràgic del grec sortia del cor i, girant-se vers ell, deia: «Mireu, així fa i actua un ésser humà; allò que celebren en opinions i sentències, jo us ho presento com a quelcom irrefutablement cert i necessari». La tragèdia grega reunia en el cor i en l'heroi conjuntament el públic i l'obra d'art: en ella, aquesta obra d'art s'oferia al judici sobre si mateixa —com a concepció poetitzada— i a la vegada al poble, i el drama madurà com a obra d'art en la mesura exacta en què el veredicta a pronunciar pel cor s'expressava amb tanta evidència en els fets de l'heroi, que el cor podia abandonar l'escena per retirar-se del tot en el poble i esdevenir participant —com a tal— viu i real de l'acció. La tragèdia de *Shakespeare* ultrapassà sense cap mena de dubte la tragèdia grega per tal com abolí íntegrament la necessitat del cor en la tècnica artística. En Shakespeare el cor es desintegra en individus que participen personalment en l'acció; aquests individus actuen per ells mateixos, com l'heroi principal, i segons les mateixes necessitats individuals de pensament i de situació, i fins i tot llur aparent subordinació al marc artístic resulta només de punts de contacte llunyans amb l'heroi principal, però en absolut d'un menyspreu tècnic, per principi, dels personatges secundaris; car cada vegada que un personatge, fins el menys important, és cridat a prendre part en l'acció principal, s'expressa amb tota la llibertat segons les seves característiques personals.

Si els personatges de Shakespeare, dibuixats amb traç segur i ben definit, en el curs ulterior de l'art dramàtic modern, han anat perdent-cada vegada més llur caràcter d'individualitat plàstica per esdevenir meres màscares invariables, sense cap individualitat, cal imputar-ho a la influència de l'estat uniformador, que oprimia el dret de la lliure personalitat amb violència cada vegada més mortal. Les ombres xineses d'aquestes màscares de caràcter, buides i mancades de tota individualitat eren la base dramàtica de l'òpera. Com més buides eren les personalitats darrere aquestes màscares, més adients se les considerava per cantar l'ària d'òpera. «Príncep i princesa»; aquest era tot l'eix dramàtic entorn del qual girava l'òpera, i —examinat a plena llum— encara ara hi gira. Qualsevol caràcter individual que es pogués donar a aquestes màscares d'òpera sols podia ser per mitjà d'un vernís exterior i, finalment, el color local de l'escena havia de substituir, d'una vegada per totes, allò que els mancava interiorment. Quan els compositors havien exhaurit tota la productivitat de llur art i hagueren d'extreure del poble la melodia local, hom acabà per prendre tot el que hi havia de local: decoracions, vestuari i l'entorn en moviment que havia de completar-ho —*el cor d'òpera*—, esdevingué finalment el més important, l'òpera mateixa, que de totes bandes havia de projectar les seves llums titil·lants sobre el «príncep i la princesa», per mantenir a aquests pobres dissortats llur vida acolorida de cantants.

Així fou consumada, per al seu oprobí mortal, la carrera del drama: les personalitats individuals, en les quals s'havia condensat una vegada el cor del poble, es desdibuixaren en un entorn bigarrat, en una massa confusa sense centre. Aquest entorn se'ns presenta en l'òpera en forma d'aquest immens aparell escènic que, per mitjà de màquines, teles pintades i vestits de molts colors, ens crida a través de la veu del cor: «Jo sóc jo, i cap òpera no existeix fora de mi!».

Sens dubte, nobles artistes ja en altres temps s'havien valgut de l'ornament de l'element nacional; però això únicament podia excercir un veritable encís allà on era afegit com a ornament ocasionalment necessari d'un tema dramàtic animat per

una acció característica i era intercalat sense cap ostentació. Amb quina justesa sabé *Mozart* donar un colorit nacional al seu Osmin i al seu Fígaro sense haver anat a cercar els colors a Turquia i a Espanya, ni tan sols haver-los cercat en llibres. Aquell Osmin i aquell Fígaro tanmateix eren caràcters individuals reals, creats hàbilment per un poeta, dotats pel músic d'una veritable expressió, i, per a un bon actor, era impossible d'equivocar-ne els caràcters. L'ingredient nacional dels nostres compositors d'òpera moderns, però, no ha estat aplicat a individualitats semblants, sinó que, sobretot, ha de donar com sigui a un personatge absolutament mancat de caràcter una base característica, a fi d'animar i justificar una existència indiferent i opaca. El punt vers el qual s'escorre tot element sanament popular, la característica *purament humana*, és emprada des del principi en la nostra òpera com una màscara opaca, insignificant per a cantants d'ària, i aquesta màscara sols ha de ser animada artificialment per reflex del color de l'ambient; per això aquest color de l'entorn és aplicat en els pastitxs més crus i més llampants possible.

Per tal d'animar l'escena erma al voltant del cantant d'àries, hom duqué finalment a escena el *poble* mateix, al qual hom havia pres la melodia; però naturalment no podia tractar-se *del poble* que havia inventat aquella melodia, sinó de la *massa* ensinistrada, que marxava d'una banda a l'altra al ritme de l'ària d'òpera. No era *el poble* que hom necessitava, sinó *la massa*, és a dir, el residu material del poble, al qual hom havia xuclat tot l'alè de vida. El cor en massa de la nostra òpera moderna no és altra cosa que la maquinària del decorat del teatre instruït a marxar i a cantar, la muda pompositat dels bastidors, transformada en soroll i en moviment. «Príncep i princesa» no tenien, per més bona voluntat que hi possessin, res més a dir que les arxi-sentides *àries de fioritura*: hom procurava variar el tema fent cantar aquesta ària a tot el teatre a la vegada, des dels bastidors fins a l'últim dels centenars de coristes, i —per intensificar l'efecte al màxim— no havien de cantar a diferents veus, sinó a un uníson veritablement furios. En *l'unisono*, esdevingut avui dia tan cèlebre, es revela

molt clarament el vertader nucli de la intenció que regeix la utilització de les masses, i *en el sentit de l'òpera* sentim ben exactament les masses «emancipades», quan les sentim, en els passatges més famosos de les més famoses òperes modernes, interpretar per cent veus a l'uníson la vella ària buida i banal. Així, el nostre Estat actual també ha emancipat les masses, fent-les marxar per batallons amb uniforme de soldat, fent-los fer mitges voltes a dreta i a esquerra, posar els braços damunt les espatlles i presentar armes: quan *els Huguenots* de Meyerbeer atenyen llur punt culminant, hi *sentim* exactament el que *veiem* en un batalló de guàrdia prussià. Els crítics alemanys ho anomenen —ja ho hem dit— emancipació de les masses.⁴⁵

Però aquest entorn «emancipat» no era en el fons tampoc altra cosa que una màscara. Si als protagonistes de l'òpera els mancava veritablement una vida característica, encara menys podia ser infosa a l'aparell de la massa. El reflex vivificador que aquest aparell havia de projectar sobre els personatges principals sols podia tenir cap mena de eficàcia si la màscara de l'entorn rebia també de fora un vernís que pogués dissimular-ne la buidor interior. Aquest vernís s'aconseguí amb el *vestuari històric*, que havia de fer més patent encara el colorit nacional.

Hom podria suposar que aquí, amb la intervenció del motiu històric, al poeta li havia estat encomanada la tasca de contribuir de manera decisiva en la configuració de l'òpera. Fàcilment, però, reconeixem el nostre error, si recordem quin camí havia seguit fins ara la formació de l'òpera, i com havia d'agrair totes les fases de la seva evolució únicament als esforços desesperats del músic per conservar a la seva obra una existència artificial, i fins i tot li fou recomanat que, en utilitzar motius *històrics*,⁴⁶ no se sotmetés al poeta per un simple desig necessàriament sentit, sinó per la pressió de circumstàncies pura-

45. Aquesta és una altra al·lusió sarcàstica de Wagner al contingut de l'article «Òpera» de l'enciclopèdia *Die Gegenwart*. (Vegeu nota anterior.)

46. Aquesta afirmació de Wagner no fou plenament assumida per ell mateix quan, anys més tard, va emprar un tema històric en *Els mestres cantaires* (1868).

ment musicals —pressió que provenia solament de l'obligació absolutament antinatural del músic de donar al drama a la vegada intenció i expressió. Més endavant ja tornarem a la posició del poeta respecte a la nostra òpera contemporània; de moment, recerquem des del punt de vista del factor real de l'òpera, del músic, fins on havia de conduir-lo la seva errònia aspiració.

El músic, que —prenguéss l'actitud que prenguéss— només podia donar expressió i res més que expressió, havia de perdre per necessitat la facultat real de l'expressió sana i vertadera, en la mesura en què, en el seu afany errat de dissenyar, de compondre ell mateix les paraules de l'objecte que volia expressar, degradava aquest objecte a un esquema bàsicament insípid i buit de qualsevol significat. No havia demanat un *home* al poeta, sinó un *maniquí* al mecànic, i el guarnia a voluntat amb els seus vestits a fi d'encisar exclusivament amb l'atractiu dels colors i la disposició d'aquests vestits; per tant, com que li era impossible de representar en el maniquí les càlides pulsacions del cos humà, amb el conseqüent empobriment dels seus mitjans d'expressió, havia de preocupar-se finalment d'aconseguir una varietat inaudita de colors i de plects en aquests vestits. El vestit històric de l'òpera —el més avantatjós, perquè segons clima i època permetia els canvis més variats— és tanmateix, en realitat, tan sols l'obra del pintor-decorador i del sastre del teatre, de la mateixa manera que aquests dos artesans han esdevingut en realitat els associats principals del compositor d'òpera modern. No obstant això, tampoc el músic no deixà de preparar la paleta dels seus colors per pintar el vestit històric. Com era possible que ell, el creador de l'òpera, que havia convertit el poeta en el seu servidor, no suplantés també el pintor i el sastre? Si havia dissolt tot el drama, acció i caràcters, en música, com havia de ser-li impossible de convertir els dibuixos i els colors del pintor i el sastre musicalment en aigua? Podia demolar tots els dics, obrir totes les rescloses que separen el mar de la terra, i així, en el diluvi de la seva música, ofegar el drama amb l'home i el ratolí, amb el pinzell i les tisoires!

El músic, però, havia també d'acomplir la tasca a la que

estava predestinat d'oferir a la crítica alemanya, per la qual, és sabut, la providència infinita de Déu ha creat l'art, el joiós present d'una «*música històrica*». La seva elevada missió l'inspirava a trobar ben aviat allò que convenia exactament.⁴⁷

Com havia de sonar una música «històrica» per fer l'efecte d'una música d'aquest gènere? De qualsevol manera diferent d'una música *no* històrica. On residia, però, aquesta diferència? Evidentment en el fet que la música «històrica» és tan diferent de la música avui dia habitual com un vestit d'una època passada ho és d'un vestit del nostre temps. No era doncs el més intel·ligent, puix que hom imitava els vestits d'una època determinada, de prendre també la música d'aquesta època? Dis-sortadament, no era tan senzill, car en aquelles èpoques, tan excitants quant als vestits, eren tan bàrbars que encara no hi havia òperes: per tant, no se'n podia extreure un llenguatge universal de l'òpera. Hom cantava, per contra, a les *esglésies* i, en efecte, aquests cants d'església, si de sobte els fem sonar avui, tenen, en contrast amb la nostra música, quelcom d'impressionant i estrany. Excel·lent! Cants religiosos cap aquí! La religió ha de passar al teatre! Així, la necessitat musical històrica de vestits esdevingué virtut d'òpera cristiano-religiosa. Quant al crim d'haver robat la melodia popular, hom es féu donar l'absolució de l'església catòlica romana i l'evangèlica protestant⁴⁸ a canvi del bon servei que hom feia a l'església, fent que, com abans les masses, ara també la *religió* —per restar conformes amb l'expressió de la crítica alemanya— fos «*emancipada*» per l'òpera.

El compositor d'òpera esdevingué així literalment el redemptor del món, i hem de reconèixer en Meyerbeer, animat per un entusiasme profund i per una exaltació autoconsumidora, arrossegat irresistiblement per un zel fanàtic, el redemptor

47. Wagner continua fent al·lusions iròniques a les opinions que circulaven sobre l'òpera en l'ambient musical alemany tradicional.

48. Aquí Wagner alludeix indirectament a Meyerbeer i les seves grandiloqüents creacions operístiques basades en els grans moments de dissidència religiosa de la història europea, com en *Les huguenots* (1836) i *Le prophète* (1849).

modern, l'anyell de Déu, carregat amb els pecats del món.⁴⁹

No obstant això, aquesta purificadora «emancipació de l'església» només podia ser efectuada pel músic en certes condicions. Si la religió volia ser santificada per l'òpera havia de consentir a ocupar només el lloc que li corresponia de manera raonable entre els altres emancipats. L'òpera, com a alliberadora del món, havia de dominar la religió, no la religió l'òpera; si l'òpera havia d'esdevenir església, no era la religió l'emancipada per l'òpera sinó aquesta l'emancipada per la religió. Per a la puresa del vestit músico-religiós hauria estat certament desitjable que l'òpera només hagués tingut a veure amb la religió, car l'única música històrica utilitzable es trobava en la música eclesiàstica.⁵⁰ Però només tenir a veure amb monjos i capellans hagués perjudicat sensiblement l'atractiu de l'òpera: car, per l'emancipació de la religió, l'única cosa que havia de ser glorificada era en realitat només l'ària d'òpera, aquest germen original del que és l'essència de tota òpera, pletòricament desenvolupat, que de cap manera tenia les arrels en un desig de recolliment pietós, sinó ben al contrari en un desig d'amena distracció. En rigor, la religió només era aplicable com un condiment secundari, com a la vida ben ordenada de l'Estat; el condiment principal havia de ser «príncep i princesa» amb espècies adients de pillets, cor palatí i cor popular, decorats i vestuari.

Com era possible convertir tot aquest reverend cos d'òpera en música històrica? Aquí s'obria al músic fins a perdre's la vista el camp nebulós i gris de la invenció pura i absoluta: la invitació a la *creació ex nihilo*. Ja veieu que de pressa es posava d'acord amb si mateix! Sols havia de procurar que la música sonés sempre *una mica diferent* del que hom podia esperar que sonés habitualment, així la seva música sonava es-

49. Nova tirada irònica de Wagner contra Meyerbeer, el qual, essent jueu, difícilment podia encaixar amb la imatge cristiana de «l'anyell de Déu».

50. Òbviament això és una simplificació excessiva, encara que cal tenir en compte que a l'època en què escrivia Wagner els coneixements sobre la música profana del passat eren molt més reduïts que no avui dia.

tranya, i un tall precís del sastre del teatre era suficient per convertir-la perfectament en «històrica».

La música, en tant que la més rica puixança d'expressió, rebé una tasca totalment nova i extraordinàriament curiosa, a saber: refutar per ella mateixa l'expressió que ja havia convertit en objecte absolut d'expressió; l'expressió que, sense un objecte digne d'expressió, era en si *nubla*, fóu *negada* en aquest esforç d'ésser aquest objecte per si mateix, de manera que el resultat de les nostres teories sobre la creació del món, segons les quals cada cosa sorgí de dues negacions, havia de ser íntegrament assolit pel compositor d'òpera. Recomanem a la crítica alemanya l'estil d'òpera que ha nascut d'aquí com a «*metafísica emancipada*».

Considerem més de prop aquest procediment.

Si el compositor volia donar una expressió simple i directament adequada, no ho podia fer, amb la millor voluntat, d'altra manera que amb el llenguatge musical, que se'ns presenta avui justament com a expressió musical intel·ligible; però si es proposava de donar a aquesta expressió un colorit històric i si, en el fons, sols podia imaginar de poder-ho aconseguir conferint-li un matís estrany, desacostumat, tenia, en primer lloc, a la seva disposició la manera d'expressar-se d'una època musical anterior, la qual podia imitar a voluntat i de la qual podia extreure el que millor li semblés. D'aquesta manera el compositor s'ha forjat un argot dissemblant a base de les particularitats més saboroses dels estils de les diferents èpoques, que ha de correspondre força bé al seu afany d'exotisme i d'excentricitat. El llenguatge musical, tan aviat com s'ha després de l'objecte a expressar i ha volgut parlar tot sol, sense contingut, amb l'arbitrarietat de l'ària d'òpera, és a dir, xerrar només cantant i xiulant, ha estat sotmès en el seu ésser únicament a la *moda*, fins a tal punt que sols es pot sotmetre a aquesta moda o, en el cas més favorable, dominar-la, és a dir, transferir-li l'*última* moda. L'argot que el compositor inventà així, per parlar —en favor dels propòsits històrics— d'una manera *estranya*, esdevé, quan té sort, de seguida una altra vegada moda, i aquesta moda, un cop admesa, *ja no sembla en ab-*

solut estranya, sinó que és el vestit que duem tots, el llenguatge que tots parlem. El compositor ha de desesperar-se de veure que les seves pròpies invencions són sempre un obstacle per aconseguir el seu afany de semblar estrany, i li cal necessàriament trobar un mitjà per semblar estrany d'una vegada per totes, des del moment que vol consagrar-se a la música «històrica». Li cal, per tant, d'una vegada per totes, pensar a desfigurar *en si* fins i tot l'expressió més desfigurada —perquè ha esdevingut gràcies a ell un costum de moda: en rigor, ha de proposar-se dir «no» *allà* on en realitat vol dir «sí», a adoptar un aire alegre *allà* on ha d'expressar dolor, a gemegar i a plànyer-se *allà* on hauria de lliurar-se a un agradable plaer. En veritat, és així i no altrament que li és possible de semblar, en totes les circumstàncies, estrany, singular, com si vingués qui sap d'on; li cal mostrar-se absolutament boig per tal de semblar «històrico-característic». Amb això, en realitat, ha estat adquirit un element totalment nou: aquest afany de «l'històric» ha conduït a una follia histèrica, i aquesta follia, vista a la llum del dia, no és, per a alegria nostra, res més que —com en diríem?— *neoromanticisme*.⁵¹

V

La tergiversació de tota veritat i de tota natura tal com la veiérem exercir en l'expressió musical pels anomenats *neoromàntics* francesos, obtingué d'un camp de la música completament allunyat de l'òpera una justificació aparent, i sobretot una substància nodridora que podem comprendre fàcilment sota la designació comuna del *malentès de Beethoven*.

És molt important de tenir en compte que tot el que fins als darrers temps ha exercit una influència real i decisiva sobre

51. Cal tenir present que en tota aquesta tirada sobre l'òpera Wagner té present sobretot l'òpera francesa i especialment la de Meyerbeer; de l'òpera italiana del moment, Wagner no se'n preocupa gaire.

la forma d'òpera es derivava *exclusivament del camp de la música absoluta*, però de cap manera de la poesia, o d'una sana col·laboració entrè les dues. Igual com hem constatat que la història de l'òpera des de Rossini ja només afluïa amb certesa vers la història de la *melodia* d'òpera, així veiem, a l'època actual, que tota influència sobre la forma cada vegada més històrico-dramàtica de l'òpera sols podia provenir del *compositor* que, en l'esforç inevitable per variar la melodia d'òpera, ha estat obligat, de seqüència en seqüència, a incorporar en aquesta melodia el pretext mateix d'una característica històrica, mostrant amb això al poeta allò que havia de proporcionar al músic per correspondre als seus propòsits. Si aquesta melodia havia estat fins ara reproduïda artificialment com a melodia de *cant* —com a melodia que, separada de la base poètica que la condiciona, adquiria tanmateix a la boca i a la gola del cantant noves condicions per a un ulterior desenvolupament cultural— i aconseguí aquestes condicions sobretot també perquè la primitiva melodia de la natura havia estat de nou recollida de la boca del poble; així l'orella que escoltava es girà per fi àvidament *cap allà* on la melodia, abandonant la boca del cantant, gràcies a la mecànica de l'instrument, havia obtingut altres condicions d'existència. La *melodia instrumental*, traduïda en la melodia de cant d'òpera,* esdevingué així un factor d'aquest pretext de *drama*; en efecte, fins aquí havia d'arribar el gènere antinatural de l'òpera!

Mentre la melodia d'òpera, sense ser fecundada per la poesia i marxant únicament de violència en violència, només podia conservar una vida feixuga i estèril, la música instrumental s'havia guanyat la capacitat de transformar en un llenguatge especial melodies harmonioses de dansa i de cant, dividint-les i subdividint-les en fragments, ajustant aquests fragments, ampliant-los o abreujant-los; un llenguatge que havia estat arbi-

* Cal que tinguem ja en compte, que la melodia del cant, que no ha rebut les seves condicions de vida del vers, sinó que li ha estat imposada, només era en si una melodia instrumental; en el lloc més adient, però, en tornarem a parlar, i de la situació d'aquesta melodia respecte de l'orquestra.

trari i incapaç d'expressar el purament humà en un sentit artístic elevat, fins que el desig d'expressar amb claredat i coherència sensacions humanes individuals definides no es manifestà com l'única necessitat concloent per a la formació d'aquells fragments de llenguatge melòdics. Que l'expressió d'un contingut individual definit i comprensible en aquest llenguatge, fet exclusivament per donar una sensació en la seva generalitat, era en realitat impossible, sols podia ser descobert per aquell compositor de música instrumental,⁵² pel qual el desig d'expressar un tal contingut era impuls vital ardent i consumidor de tota creació artística.

La història de la música instrumental, des de l'instant en què aquest desig s'hi manifestà, és la història d'un error artístic que no acabà, com el de l'òpera, amb l'exposició de la impossibilitat de la música, sinó amb la manifestació d'una puixança interior il·limitada. L'error de *Beethoven* fou el de Colom,* que volgué simplement trobar una ruta nova envers la vella Índia, ja prou ben coneguda, però, en canvi, descobrí un nou món; també Colom s'endugué el seu error a la tomba: féu jurar als seus companys que estaven convençuts que el nou món era la vella Índia. Així, pres encara del seu profund error, la seva feta, però, arrencà la bena dels ulls al món, i li mostrà de la manera més irrefutable la veritable forma de la Terra i l'abundància insospitada de les seves riqueses. Ara ens ha estat revelada la riquesa inegotable de la música per l'error primordial i puixant de Beethoven. Pel seu esforç intrèpid i audaç per aconseguir l'artísticament necessari dins d'una impossibilitat artística, ens ha estat demostrada la possibilitat il·limitada de la música per resoldre qualsevol problema imaginable, sempre que no hagi de ser altra cosa que plenament i única *allò* que ella veritablement és: *art de l'expressió*.

De l'error de Beethoven i del resultat del seu acte artístic,

* Ja en el meu *L'obra d'art del futur* vaig comparar Beethoven amb Colom: aquí haig de tornar a reprendre aquesta comparació perquè hi ha encara una analogia important que abans no havia tractat.

52. Es refereix a Beethoven.

únicament podíem adonar-nos-en quan ens fou possible considerar les seves obres en una total visió de conjunt, quan amb les seves obres hãvia esdevingut per a nosaltres un fenomen perfectament complet i quan els èxits artístics dels seus successors incorporaren en llurs creacions artístiques l'error del mestre —error que no els era propi i que mancava de la força immensa de la seva aspiració; aquest error havia de semblar-nos evident fins i tot a nosaltres. Els contemporanis i successors immediats de Beethoven en cadascuna de les obres aïllades només es fixaren en allò que, segons la força de llur receptivitat i llur facultat de comprensió, els cridava l'atenció, o bé per la impressió seductora del conjunt o bé per la forma original del detall. Mentre Beethoven, a l'uníson amb l'esperit musical del seu temps, s'accontentava a introduir a les seves obres la flor d'aquest esperit, el reflex de la seva creació artística sobre el seu entorn sols podia ser benefactor. Però des del moment que, en estreta relació amb les impressions doloroses de la vida, l'anhel d'expressar amb precisió sensacions singulars, característiques i individuals —com per manifestar-se de manera intel·ligible a l'atenció dels homes—, cresqué en l'artista amb una força cada cop més apressant, des del moment, doncs, que es preocupà cada cop menys de fer música i d'expressar-se amb aquesta música per agradar, interessar i emocionar de manera general, mentre la seva naturalesa interior l'empenyia necessàriament a expressar per mitjà del seu art, amb claredat i precisió, un tema determinat en relació amb les seves sensacions i les seves concepcions, des d'aquest moment, començà el gran i dolorós període de sofriment de l'home profundament agitat i de l'artista necessàriament equivocac, que en les violentes convulsions del deliri dolorosament deliciós d'un entusiasme pític havia de fer, sobre un auditori curiós que no l'entenia, la impressió d'un foll genial, perquè l'inspirat no podia fer-se entendre.

En les obres de la segona meitat de la seva vida d'artista Beethoven resulta moltes vegades incompreensible —o més ben dit equívoc— precisament *allà* on vol expressar un contingut especialment individual de la manera més intel·ligible. Va més

enllà d'allò que, per convenció tàcita, és reconegut com a assequible, absolutament musical, és a dir, allò que —en l'expressió i la forma— pugui tenir una semblança perceptible amb la melodia de la dansa i el cant, per parlar en un llenguatge que pot semblar sovint una capriciosa efusió de l'humor i, no pertanyent a cap context purament musical, està solament vinculat amb una intenció poètica que no podia ser expressada en música amb la precisió de la poesia. Hem de considerar la major part de les obres de Beethoven d'aquella època com temptatives inconscients per crear-se un llenguatge per a les seves aspiracions, de manera que moltes vegades se'ns apareixen com els esbossos d'un quadre per al qual el mestre tindria una idea ben clara del tema, però en què romandria indecís pel que fa a la seva ordenació intel·ligible. El quadre mateix, però, no podia dur-lo a terme abans d'haver-lo concebut segons la seva facultat d'expressió, és a dir, segons la seva significació general, i d'haver reservat allò que hi havia d'individual en ell per als colors peculiars de l'art musical, musicalitzant així, en certa manera, l'objecte mateix. Si aquests quadres, en els quals Beethoven s'expressà amb una claredat i una intel·ligibilitat encisadores i beneficioses, haguessin estat presentats al món realment acabats, l'equívoc que el mestre provocà sobre ell mateix hagués estat menys desconcertant i menys sorprenent. Però l'expressió musical, separada ja de les condicions de l'experiència, estava sotmesa, per una necessitat inexorable, al mer caprici de la moda i, per tant, a totes les seves condicions; certs trets melòdics, harmònics o rítmics afalagaven l'orella de manera tan seductora que hom se'n servia en excés, però aviat caigueren per desgast en un grau de repugnància tal que sovint semblaven de sobte insuportables i ridículs al bon gust. A aquell que es proposava fer música sols per plaure al públic, res no devia semblar-li més important que mostrar-se de la manera més manifestament nova possible en aquests trets de l'expressió melòdica pura, i, com que l'aliment d'una tal novetat només podia produir-se en l'àmbit de l'art musical mateix, però no podia ser extret en absolut dels fenòmens canviants de la vida, aquest músic havia de trobar amb

raó un botí extraordinàriament abundant precisament en *aquelles* obres de Beethoven que qualificarem d'esbossos per als seus grans quadres, en les quals la lluita per descobrir un nou mitjà d'expressió musical es manifestava en totes direccions amb trets sovint convulsius que havien de sobtar un auditori incomprensiu com una cosa singular, original, extravagant i, en tot cas, nova. Els salts abruptes, l'encreuament ràpid i impetuós, però sobretot l'esclat gairebé simultani d'accents atapeïdament entreteixits de dolor i d'alegria, d'encís i d'horror, que el mestre, en la seva recerca intuïtiva, barrejava en els melismes harmònics i els ritmes més estranys a fi d'obtenir noves sonoritats expressives, per tal d'arribar a l'articulació de sensacions individuals determinades; tot això, comprès en la seva exterioritat formal, corresponia a l'educació purament tècnica d'aquells compositors que reconegueren en l'assimilació i la utilització d'aquestes particularitats beethovenianes un ric element per a la musicalització de tot el món. Mentre la majoria dels músics *de més edat* només podien comprendre i apreciar en les obres de Beethoven allò que s'allunyava de la naturalesa original del mestre i sols apareixia com l'apogeu d'un període d'art musical més antic i més tranquil, els compositors *més moderns* imitaren sobretot el que hi ha d'exterioritat i d'extravagant en la manera última de Beethoven.⁵³

Però si aquí es tractava d'imitar tan sols una exterioritat, perquè el contingut d'aquests trets singulars havia de restar el secret en veritat *inexpressable* del mestre, una necessitat imperiosa havia de fer cercar un tema qualsevol que, malgrat el seu caràcter general conforme a la naturalesa de la cosa, oferís l'oportunitat d'utilitzar aquests trets que denoten un caràcter particular, individual. Aquest tema naturalment sols podia trobar-se fora de la música, i per a la música instrumental pura,

53. Per Wagner, les obres juvenils i de l'etapa mitjana de Beethoven eren mers «esbossos» per als «grans quadres» com la *Setena simfonia* i, naturalment, la *Novena*. Sembla que Wagner al·ludeix, entre els imitadors «més joves» de Beethoven, a Hector Berlioz, que hauria agafat l'aspecte més «extravagant» del compositor alemany. Vegeu la cita directa de Berlioz uns paràgrafs més avall.

sense barreges, aquest només podia residir en la fantasia. El pretext de la descripció musical d'un tema extret de la natura o la vida humana fou ofert a l'auditor com a programa,⁵⁴ i fou deixat a la seva imaginació de figurar-se, segons les indicacions donades una vegada, totes les excentricitats musicals que, amb llibertat desenfrenada, podien córrer lliurement fins a la confusió més bigarrada i caòtica.

Alguns músics *alemanys* es trobaven prou a prop de l'esperit de Beethoven per mantenir-se allunyats de la tendència més aventurada que es derivava del malentès del mestre. Procuraven deslliurar-se de les conseqüències d'aquella manera d'expressar-se esmolant-ne les puntes més extremes, i, reprenent formes d'expressió més antigues i encreuant-les amb les més recents, formaren amb aquesta barreja artificial un nou estil musical general, abstracte per dir-ho així, en el qual, durant molt de temps, se seguí component de manera respectable i honesta, sense haver de témer grans trastorns per part d'individualitats dràstiques. Si Beethoven ens fa quasi sempre la impressió d'un home que té quelcom a dir-nos però que no ho pot manifestar clarament, els seus successors moderns, en canvi, apareixen com a homes que de manera prolixa, sovint encisadora, ens comuniquen que no tenen res a dir-nos.

Però fou en aquell París devorador de totes les tendències artístiques on un francès, dotat d'una intel·ligència musical extraordinària, seguí la direcció esmentada més amunt fins al seu últim extrem. *Hector Berlioz* és el seguidor immediat i més enèrgic de Beethoven del vessant⁵⁵ que aquest abandonà, tan

54. Més endavant, i per respecte a l'obra de Liszt, Wagner moderaria la seva opinió negativa sobre la música de programa en la seva obra *Über Liszts symphonische Dichtungen (Sobre els poemes simfònics de Liszt)* (1857).

55. La descripció de les reaccions de Berlioz davant la música de Beethoven revelen un bon coneixement del caràcter arrauxat i l'estil del compositor francès, el qual va influir, per altra banda, sobre el mateix Wagner durant la primera estada del compositor a París (1839-1842) i el va ajudar en ocasions a aconseguir feines esporàdiques que van alleugerir la precària situació econòmica de Wagner. Però l'enfocament que Berlioz va donar a l'òpera era totalment oposat a les idees de Wagner i més tard el compositor francès no va donar cap suport al *Tannhäuser* quan Wagner el va presentar a París, el 1861.

aviat com —ja ho he assenyalat abans— aquest passà de l'esbós al vertader quadre. Aquests traços de ploma, fets sovint a corre-cuita, aûdaços i llampants, en les quals Beethoven anotava ràpidament i sense pre-selecció les seves temptatives de trobar noves maneres d'expressar-se, caigueren gairebé com a ùnica herència del gran artista a les mans de l'àvid deixeble. ¿Fou un pressentiment que el quadre més perfecte de Beethoven, la seva darrera simfonia, romandria també la darrera obra d'aquest gènere, i dissuadiria Berlioz, que també volia crear grans obres, de recercar en aquelles pintures l'impuls veritable del mestre —impuls que, en veritat, tendia vers quelcom totalment diferent de la satisfacció d'una imaginació i un caprici fantàstics? El cert és que l'entusiasme artístic de Berlioz nasqué de tenir la mirada fixa i enamorada posada damunt d'aquells traços de ploma singularment encrespats: esglai i èxtasi s'apoderaven d'ell a la vista d'aquests misteriosos signes màgics, per mitjà dels quals el mestre havia evocat a la vegada l'èxtasi i l'esglai, per revelar a través seu el secret que mai no podia expressar amb música i que, tanmateix, creia (erròniament) poder expressar només amb música. Davant d'aquest espectacle li començà a rodar el cap; un caos confús i bigarrat de bruixes dansava davant dels seus ulls fixos, la visió natural del qual cedí a una pluralitat de visions atordida, en la qual, enlluernat, creia veure figures de colors, vives, *allà* on en realitat esquelets fantasmagòrics feien un joc d'espectres amb la seva imaginació. Aquest vertigen, excitat per visions fantàstiques, no era en veritat altra cosa que la imaginació de Berlioz: en despertar, amb l'abatiment característic d'un narcotitzat d'opi, s'adonava del buit gèlid al seu voltant, que s'esforçava a reanimar, despertant artificialment l'excitació del seu somni, cosa que sols podia aconseguir amb l'ajustament meticulós i la utilització laboriosa de tot el seu material musical.

En l'esforç per traçar les estranyes visions de la seva imaginació cruelment excitada i per transmetre-les d'una manera precisa i accessible al seu entorn parisenc, incrèdul i mesquí, Berlioz portà la seva enorme intel·ligència musical vers una riquesa tècnica fins aleshores insospitada. Allò que tenia per dir

a la gent era tan sorprenent, tan extraordinari, tan absolutament antinatural, que no podia expressar-ho amb paraules planes i senzilles: li calia per a això immensos pertrets de les màquines més complicades, per manifestar, mitjançant un mecanisme articulat de la manera més precisa i disposat de la manera més vària, allò que un senzill òrgan humà era incapaç d'expressar: precisament perquè era una cosa completament extrahumana. Coneixem ara els miracles sobrenaturals amb els quals el clero enganyava abans les persones ingènues, de tal manera que havien de creure que un bon déu se'ls manifestaria: no ha estat mai altra cosa que la mecànica el que ha produït aquests miracles. Així avui en dia el que és *sobrenatural*, precisament perquè és *antinatural*, és presentat al públic atònit sols a través dels miracles de la mecànica, i l'*orquestra de Berlioz* és, en veritat, un miracle d'aquest gènere. De dalt a baix Berlioz ha sondejat la puixança d'aquest mecanisme fins a obtenir-ne uns coneixements veritablement admirables i, si considerem benefactors de la moderna humanitat els inventors de la nostra actual mecànica industrial, hem d'honorar Berlioz com el vertader redemptor del nostre món musical; car ell ha permès als músics de produir l'efecte més meravellós amb el contingut menys artístic i més fútil de la creació musical, utilitzant de manera insòlitàment variada uns mitjans purament mecànics.

El mateix Berlioz, al principi de la seva carrera musical, no fou certament seduït per la glòria de l'inventor purament mecànic: vivia en ell una força autènticament artística, i aquesta força era d'una naturalesa ardent, consumidora. És per satisfer aquest impuls que fou empès per tot el que hi ha de malsà, d'antihumà en la tendència assenyalada més amunt, fins al punt que, com a artista, havia de perdre's entre la mecànica, i com a naturalesa exaltada, sobrenatural, fantàstica, havia d'enfonçar-se en un materialisme voraç, i això en féu —a més d'una advertència exemplar— un fenomen digne de profunda compassió, car encara avui el consumeix una aspiració veritablement artística, mentre que de fet es troba ja enterrat sense salvació sota l'embalum de les seves màquines.

És la víctima tràgica d'una tendència, els èxits de la qual foren explotats, per altra banda, amb la impudència menys escrupolosa i la complaença més indiferent. L'òpera, a què ara retornem, engolfí també el neoromanticisme de Berlioz com a grossa i deliciosa ostra, el gust de la qual li donà de nou una aparença serena i essencialment agradable.

L'òpera havia adquirit en el camp de la música absoluta un increment extraordinari de mitjans per assolir la més diferenciada expressió gràcies a l'*orquestra moderna*, que —des del punt de vista del compositor d'òpera— s'havia entrenat a si mateixa a prendre una actitud «dramàtica». Abans l'orquestra no havia estat mai altra cosa que un suport harmònic i rítmic de la melodia d'òpera: si bé en aquesta situació podia estar dotada de riquesa i d'abundància, restà sempre subordinada a aquesta melodia, i allà on arribà a participar-hi directament, tot just serví per fer-la semblar encara més brillant i més superba, en tant que sobirana absoluta, gràcies en certa manera a la pompa extraordinària del seu seguici. Tot el que pertanyia a l'acompanyament necessari de l'acció dramàtica fou extret de l'àmbit del ballet i la pantomima; aquí l'expressió melòdica havia sorgit íntegrament de la dansa popular, com l'ària d'òpera de la melodia popular.⁵⁶ Així com aquesta melodia havia d'agrair la seva ornamentació i formació al caprici arbitrari del cantant i finalment el compositor, fanàtic de la invenció, aquella ho devia al ballarí i el mim: en tots dos casos, però, fou impossible d'afectar les arrels de llur essència, perquè aquesta, fora del terreny artístic de l'òpera, restà irrecognoscible i inaccessible als creadors de l'òpera, i aquesta essència s'expressà en la forma melismàtica i rítmica netament traçada, de la qual els compositors podien variar l'exterior però mai no havien d'esborrar les línies, sense anar a la deriva, privades de tot

56. Aquí Wagner insisteix en la seva concepció simplista dels orígens de la música: la cançó popular hauria engendrat la música operística i la música simfònica procediria de la dansa; aquesta opinió ha tingut arrels a França, on el xovinisme francès va pretendre més tard que la simfonia moderna tenia el seu origen en la suite.

punt de suport, pel caos més incert de l'expressió. Així la pantomima mateixa havia estat dominada per la melodia de la dansa; el mim no podia admetre, com a susceptible d'ésser expressat per gestos, altra cosa que allò que la melodia de la dansa, lligada a estrictes conveniències rítmiques i melismàtiques, estava en condicions d'acompanyar, d'alguna manera, de forma adequada: restava obligat a regular estrictament els seus moviments i els seus gestos i, per consegüent, el que expressava a través d'ells, segons les possibilitats exclusives de la música, a modelar-se a si mateix i les seves pròpies possibilitats segons aquestes i ajustar-les de forma estereotipada —igual com en l'òpera l'actor, cantant, havia de moderar el propi poder dramàtic segons el poder d'expressió estereotipada de l'ària i re-frenar, segons la naturalesa de la cosa, les pròpies possibilitats, en realitat ben justificades per dictar la seva llei.

En la posició contra natura dels creadors de l'òpera entre ells, tant en l'òpera com en la pantomima, l'expressió musical havia restat lligada a un formalisme rígid, i particularment l'orquestra, com a acompanyament de la dansa i la pantomima, no havia pogut adquirir la facultat d'expressió, a la qual hagués hagut d'arribar, si *l'objecte* de l'acompanyament orquestral, la pantomima dramàtica, hagués pogut desenvolupar-se segons la pròpia i inexhaurible capacitat interna, i així hagués pogut *en si* assignar a l'orquestra el material per a una veritable invenció. Fins aleshores tant en l'acompanyament de les accions pantomímiques com en l'òpera, a l'orquestra no li havia estat possible altra cosa que aquella expressió banal, melòdico-rítmica: hom havia intentat de variar-la únicament en el seu colorit extern mitjançant l'exuberància i l'esplendor.

En la música instrumental independent, aquesta expressió rígida ja havia estat truncada pel fet que la seva forma melòdica i rítmica havia estat efectivament reduïda a trossos, els quals, seguint criteris purament musicals, es fongueren en formes infinitament variades. *Mozart* començà en les seves obres simfòniques encara amb la melodia completa, que ell descompongué, com si jugués, en parts cada vegada més petites; la creació més peculiar de *Beethoven* començà amb aquests fragments dis-

sociats, amb els quals bastí davant els nostres ulls edificis cada vegada més rics i més superbs; però *Berlioz* gaudia d'aquesta estranya confusió, sacsejant tots aquests fragments en una barreja cada cop més variada, i la màquina terriblement complicada, el calidoscopi on sacsejava a voluntat les pedres de colors, l'oferí al compositor modern d'òpera en l'*orquestra*.

Aquesta melodia tallada, esquarterada, reduïda a àtoms, els fragments de la qual podia reunir a voluntat, d'una manera que, com més contradictòria i absurda, més sorprenent i singular era, el compositor d'òpera la transposà de l'*orquestra al cant mateix*. Aquest procediment melòdic, emprat solament en peces orquestrals, podia semblar fantàstic i capritxós, però aquí calia excusar-ho tot; la dificultat, la impossibilitat i tot de manifestar-se sols per la música amb una completa determinació havia atret ja fins i tot els mestres més seriosos cap aquest tarannà fantàstic i capritxós. Però en òpera, on la paraula precisa de la poesia donava al músic el suport d'una expressió segura, infal·lible, aquesta confusió atrevida de tota expressió, aquesta mutilació intencionada i astuta de tot òrgan sa d'aquesta expressió, com es manifestà en l'òpera més moderna amb la grotesca alineació dels elements melòdics més heteròclits i més profundament diferents, sols pot atribuir-se a la follia total del compositor, que en la seva altiva pretensió de crear el drama per a si sol a partir del poder absolut de la música, amb l'ajut *purament servil* del poeta, havia d'arribar necessàriament on el veiem avui: esdevenir la riota de tota persona raonable.

En virtut de l'aparell musical enormement incrementat, el compositor que, des de *Rossini*, només s'havia desenvolupat vers un aspecte frívol i havia viscut exclusivament de la melodia d'òpera absoluta, ara se sentia també cridat a avançar intrèpidament des del punt de vista de la frivolitat melòdica vers la «*característica*» del drama. Com a tal «*característic*» és doncs aclamat el més cèlebre dels compositors moderns d'òpera, no solament pel públic, que ja feia temps que havia estat convertit en còmplice profundament compromès en el crim contra la veritat de la música, sinó també per la crítica d'art. Considerant la més gran puresa melòdica d'èpoques anteriors i en

comparació amb ella, la melodia de Meyerbeer fou rebutjada per la crítica com a *frívola i insubstantial*; si hom considera els nous miracles en el camp de la «característica» que ha engendrat la seva música, hom donarà l'absolució a aquest compositor —confessant així implícitament que, en definitiva, hom només creu possible la *característica dramàtico-musical* per la *melodia frívola i insignificant*, i això, en suma, omple l'esteta d'una completa malfiança envers el gènere de l'òpera.

Representem-nos sumàriament l'essència d'aquesta «característica» moderna en l'òpera.⁵⁷

VI

La «*característica moderna*» en l'òpera es distingeix molt essencialment d'allò que *abans* de Rossini hem de considerar com a característica en les tendències de Gluck i de Mozart.

Gluck es preocupà conscientment de correspondre, tant en el recitatiu declamat com en l'ària cantada, bo i mantenint íntegrament aquestes formes, al costat de la preocupació principal instintiva, a les exigències habituals de llur contingut purament musical, de transmetre de la manera més fidel possible per mitjà de l'expressió musical el sentiment assenyalat en el text, però sobretot s'esforçà a no desplaçar mai l'accent purament declamatori del vers en benefici d'aquesta expressió musical. Féu l'esforç de parlar d'una manera exacta i intel·ligible en música.

57. Com tots els compositors romàntics alemanys Wagner parteix d'una desconfiança total respecte de l'òpera. Només que, a diferència dels altres (Schumann, Liszt, Brahms, etc.) Wagner va bastir la seva pròpia teoria de l'òpera i va aspirar a modificar totalment i definitiva el gènere operístic aplicant-hi les seves idees. A la fi d'aquest apassionant atac a «l'òpera moderna» Wagner torna a alludir a la «característica», ampliant ara el concepte a «característica moderna» i acusant un cop més Meyerbeer d'ésser-ne un paradigma, encara que, considerant el que fan d'altres compositors, calgui «donar-li l'absolució».

Mozart, dotat d'una naturalesa plena de salut, no podia parlar d'altra manera que no fos exacta. Expressava amb la mateixa claredat la retòrica pedant i l'accent realment dramàtic: en ell, el gris restà gris, el vermell, vermell; sols que aquest gris i aquest vermell, banyats en la rosada vivificant de la seva música, es dissolgueren en tots els matisos del color originari i es mostraren així com el gris i el vermell més diversificats. Espontàniament, la música ennoblia tots els caràcters que li eren proposats segons les conveniències teatrals, polint, com qui diu, la pedra bruta, girant-la per tots cantons vers el llum i retenint-la finalment en la direcció en què la llum n'extreia els raigs de colors més brillants. D'aquesta manera aconseguí elevar els caràcters de *Don Giovanni*, per exemple, a una tal riquesa d'expressió, que un Hoffmann podia descobrir-hi⁵⁸ les relacions més profundes i misterioses entre ells, de les quals ni el poeta ni el compositor havien tingut realment consciència. El cert, tanmateix, és que Mozart hagués estat incapaç, sols amb la seva música, d'ésser característic d'aquesta manera si els caràcters mateixos no haguessin ja existit en l'obra del poeta. Com més ens és donat de penetrar fins al fons, a través dels colors ardents de la música de Mozart, amb més seguretat reconeixem el dibuix de la ploma, net i precís del poeta, que condicionà amb les seves línies i els seus trets el color del músic i sense el qual aquesta música meravellosa hagués estat impossible.

La correlació tan sorprenentment feliç entre poeta i compositor que observem en les obres principals de Mozart, la veiem desaparèixer totalment de nou en la ulterior evolució de l'òpera, fins al moment que, com ja hem vist, *Rossini* la suprimí per complet i convertí la melodia absoluta en factor únic auto-

58. Wagner al·ludeix al conte de l'escriptor i també compositor E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, publicat per primera vegada a l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» («Revista General de Música», 31 de març de 1830), dintre de la col·lecció de *Contes musicals*, i que pertany a la primera compilació juvenil de Hoffmann. Són fantasies a la manera de Callot, on l'autor fa desenvolupar el conte dintre d'una representació operística del *Don Giovanni* de Mozart.

ritzat de l'òpera, al qual havia de sotmetre's íntegrament tot altre interès i sobretot la participació del poeta. Hem vist, a més, com la protesta de *Weber* contra Rossini havia estat dirigida exclusivament contra la naturalesa superficial i la manca de caràcter d'aquesta *melodia*, però de cap manera contra la posició antinatural del músic respecte al drama mateix. Al contrari, *Weber* reforçà encara el caràcter antinatural d'aquesta posició quan, ennoblint el caràcter de les seves melodies, s'atribuí una posició encara més elevada respecte al poeta, just tan elevada com la seva melodia superava en noblesa de caràcter la melodia de Rossini. A Rossini se li associà el poeta com a alegre paràsit, que el compositor, un home distingit però afable, tractava pròdigament amb ostres i xampany, de manera que el dòcil poeta no es trobava millor amb cap senyor del món que amb el famós *maestro*. *Weber*, en canvi, ple d'una irreductible confiança en la puresa de caràcter de la seva melodia, una i indivisible, esclavitzà el poeta amb dogmàtica crueltat i l'obligà a aixecar-se la pira damunt la qual, l'infeliç, per alimentar el foc de la melodia weberiana, havia de deixar-se convertir en cendra. El poeta de *Der Freischütz* havia arribat a aquest suïcidi absolutament sense saber-ho: des de la seva pròpia cendra, quan la calor del foc weberianà encara omplia l'aire, protestà i afirmà que aquesta calor emanava d'*ell*: s'equivocava radicalment; les seves fustes seques sols donaven calor quan havien estat destruïdes, cremades; només les seves cendres, el diàleg prosaic, podia reivindicar-les, després de l'incendi, com a seves.

Després de *Der Freischütz*, *Weber* es buscà un poeta-criat més submís i per a una nova òpera assalarià una dona,⁵⁹ a qui exigí una submissió tan absoluta, que, un cop cremada la pira, no havia de deixar ni tan sols la cendra de la seva prosa: havia de deixar-se consumir amb la pell i els ossos en les brases de la seva melodia. Per la correspondència de *Weber* amb la senyo-

59. Wilhelmine von Chézy, llibretista de molt poca entitat literària que va fer el text de l'òpera *Euryanthe* (1823), de *Weber*, i que també va col·laborar amb *Schubert*.

ra de Chézy durant l'elaboració del text d'*Euryanthe* sabem amb quina escrupolosa cura se sentia obligat a torturar fins a la sang el seu àuxiliar poètic; com rebutja i prescriu, torna a prescriure i a rebutjar; suprimint aquí, afegint allà; aquí vol perllongar, allà vol abreujar: les seves observacions s'estenen fins als personatges mateixos, a llurs motius i llurs accions. ¿Era per això un caràcter patològicament obstinat, un arribista petulant que, ple de vanitat per l'èxit del seu *Freischütz*, volia ara manar com un dèspota, quan, per naturalesa, hagués hagut d'obeir? Oh, no! Allò que parlava en ell amb un entusiasme apassionat era únicament la sincera preocupació artística del músic, el qual, seduït per la força de les circumstàncies, havia assumit de construir el drama mateix a partir de la melodia absoluta. Weber estava aquí en un profund error, però era un error en què necessàriament havia de caure. Havia elevat la melodia a la seva noblesa més bella i més expressiva, ara volia coronar-la com a *musa del drama*, i amb la seva mà vigorosa foragitar de l'escenari tota aquesta nissaga viciosa que el profanava. Si en *Der Freischütz* havia ajuntat tots els trets lírics de la poesia d'òpera en aquesta melodia, ara volia vessar els raigs lluminosos de la seva estrella melòdica sobre el drama mateix. Hom podria dir que la seva melodia de l'*Euryanthe* havia estat acabada abans que el poema; per tal d'aconseguir-lo només necessitava algú que tingués les orelles i el cor ple de la seva melodia i sols escrigués adaptant-l'hi; però, com que això era pràcticament impossible, es llançà a enutjoses disputes teòriques amb la seva poetessa, en les quals, ni d'una part ni de l'altra fou possible una clara avinença; de manera que, en aquest cas precisament, mostra amb evidència en quina penosa inseguretats poden caure homes de l'esperit de Weber, amb llur amor d'artistes per la veritat, quan s'aferren a un error artístic fonamental.

L'impossible havia de restar també per a Weber finalment impossible. Malgrat totes les indicacions i les instruccions al poeta, no pogué aconseguir cap text dramàtic que hagués pogut absorbir dins la seva melodia, i això precisament perquè volia crear un drama veritable i no solament un espectacle om-

plert d'elements lírics, dels quals —com en *Der Freischütz*— hauria estat suficient servir-se per a la seva música. En el text de l'*Euryanthe*, ultra l'element lírico-dramàtic, per al qual —com ja he explicat— la melodia havia estat enllestida per endavant, restaven tants afegits aliens a la música absoluta, que Weber no els pogué dominar amb la seva melodia pròpia. Si aquest text hagués estat l'obra d'un veritable poeta, que sols crida el músic perquè l'ajudi, com ara havia passat al poeta amb el músic, aquest músic, en el seu amor pel drama en qüestió, no hauria estat torbat ni per un instant; si no hagués trobat un tema prou estimulant per alimentar o justificar la seva àmplia expressió musical, sols hagués col·laborat segons les seves reduïdes possibilitats, amb un acompanyament subordinat a aquestes, però sempre en bé del conjunt, i, solament allà on l'expressió musical més plena hagués estat necessària i exigida pel tema, hauria actuat en la plenitud de la seva capacitat. El text d'*Euryanthe*, però, havia nascut de la relació inversa entre músic i poeta, i el compositor, que era pròpiament el poeta, pertot arreu on per naturalesa hauria d'haver marcat o cedit el pas, podia ara descobrir per a si mateix una tasca doblement engrandida, a saber, la tasca de donar a un tema del tot refractari a la música una empremta absolutament musical. Weber hauria pogut aconseguir-ho solament si s'hagués decidit pel gènere de la música frívola; si, fent abstracció completa de tota veritat, hagués deixat anar les regnes a l'element epicúric de la música i hagués transformat la mort i el diable en melodies divertides a la Rossini. Però precisament en contra d'això alçà Weber la seva vigorosa protesta artística: la seva melodia havia de ser sempre *plena de caràcter*, és a dir, vertadera i adequada a l'expressió de l'objecte. Havia de recórrer doncs a un altre procediment.

Pertot on la seva melodia, expressant-se en llargs trets, quasi sempre acabada per endavant i estesa damunt del text com un vestit sumptuós, hauria hagut d'exercir una coerció massa perceptible sobre aquest text, fragmentà en trossos aquesta melodia mateixa i de cadascun dels fragments del seu edifici melòdic formà, seguint les exigències de la declamació de les paraules

les, un mosaic artificial, que cobrí amb una fina capa de vernís musical per conservar a tot aquest aparell l'aparença, per a un esguard superficial, de la melodia absoluta, separada al màxim possible de les paraules. Però aquesta il·lusió que es proposava no li reeixí.

No solament Rossini sinó també Weber havia elevat amb una tal decisió la melodia absoluta a contingut principal de l'òpera, que aquesta, arrencada del context dramàtic i despullada fins i tot de les paraules del text, havia esdevingut *en la seva forma més nua* propietat del públic. Una melodia havia de poder ser rascada (al violí) i bufada o mal tocada al piano, *sense* per això perdre el més mínim de la seva pròpia essència si volia esdevenir una veritable melodia per al públic. Quant a les òperes de Weber, el públic també hi anava només per tal de sentir al màxim possible d'aquestes melodies, i el mestre estava ben equivocat si se sentia afalagat en veure que el públic acceptava com a melodia aquest mosaic declamatori, revestit de vernís, cosa que, d'altra banda, interessava fonamentalment el compositor. Si, als ulls de Weber, aquest mosaic sols podia semblar justificat pel text, el públic era, per una part —i aquí amb tota la raó—, absolutament indiferent a aquest text; però, per altra part, havia de fer-se de nou evident que aquest text no havia estat ni una sola vegada expressat en la música amb una fidelitat perfecta. Precisament aquesta semimelodia intempestiva apartà del text l'atenció de l'auditor i la dirigí cap a l'expectació sobre la formació d'una melodia, que en realitat, però, no fou realitzada —de manera que en l'auditor el desig d'exposició d'una idea poètica li fou sufocat per endavant, mentre que el plaer de la melodia li fou reduït encara més sensiblement, en la mateixa mesura que el desig d'ella havia estat suscitat però no satisfet. Llevat d'allà on en l'*Euryanthe* el músic pot considerar com a justificat, segons el seu punt de vista artístic, la seva melodia plena i natural, veiem en la mateixa obra el seu elevat esforç artístic coronat per un èxit real i bonic solament allà on —per amor a la veritat— renuncia del tot a la melodia absoluta, i —com a l'escena inicial del primer acte— reproduceix com a tal el dis-

curs dramàtic ple de sentiment per mitjà de l'expressió musical més noble i més fidel; per tant, ja no situa la finalitat de la pròpia creació artística en la música, sinó en el poema, i utilitza la música només per assolir aquest propòsit, cosa que sols podia realitzar amb una tal plenitud i veritat persuasiva per mitjà de la música.

L'*Euryanthe* no ha estat considerada per la crítica en la mesura que mereix per raó del seu contingut extraordinàriament ric en ensenyaments. El públic es mostrà indecís, mig interessat, mig descontent: la crítica, que en el fons sempre només para l'orella a l'opinió del públic per jutjar —conforme a la seva opinió preconcebuda— totalment d'acord amb ella i l'èxit exterior, o bé per combatre-la cegament, mai no ha aconseguit distingir clarament els elements fonamentalment diferents que en aquesta obra topen de la manera més contradictòria, ni explicar el fracàs dels esforços del compositor per unir aquests elements en un tot harmoniós. Mai, però, d'ençà que hi ha òperes, no ha estat composta una obra en la qual hagin estat desenvolupades amb més conseqüència i exposades amb més claredat les contradiccions internes d'aquest gènere per un compositor tan dotat, tan profundament sensible i tan apassionat de la veritat, per atènyer la perfecció mitjançant l'esforç més noble. Aquestes contradiccions són: *la melodia absoluta, totalment suficient a ella mateixa, i l'expressió dramàtica sempre vertadera*. Aquí calia per necessitat sacrificar una cosa: la melodia o el drama. Rossini sacrificà el drama; el noble Weber, per la força de la seva melodia, volia restituir-lo. Havia d'experimentar que això era impossible. Cansat i esgotat pels esforços torturants de la seva *Euryanthe*, s'enfonsà en els flonjos coixins d'un somni de conte oriental; a través del corn meravellós d'Oberó exhalà el seu darrer alè.

El que aquest noble i amable Weber, abrasat per la fe sagrada en el poder absolut de la seva melodia pura, extreta del més bell esperit popular, havia intentat en va, un amic de joventut de Weber, *Jakob Meyerbeer*, es proposà activament de realitzar-ho des del punt de vista de la melodia de *Rossini*.

Meyerbeer passà per totes les fases de l'evolució d'aquesta melodia, i no des d'una abstracta llunyania, sinó des d'una proximitat ben real, sempre sobre el terreny. Essent jueu no tenia cap llengua materna arrelada amb força al seu ésser més íntim;⁶⁰ parlava amb el mateix interès qualsevol llengua moderna i amb la mateixa indiferència els posava música, sense cap altra simpatia per la seva particularitat que la de la disposició per ser subordinada a voluntat a la música absoluta. Aquesta qualitat de Meyerbeer ha fet comparar-lo amb *Gluck*; aquest també componia com a alemany textos d'òpera italians i francesos. En efecte, Gluck no compongué la seva música des de l'instint de la llengua (que en un cas així mai no pot ser altra que la llengua materna); el que li interessava com a músic quant a la llengua era *el llenguatge parlat*, que, com a exteriorització de l'organisme de la parla, flota sobre la superfície d'aquests mils d'òrgans; no per la força creadora d'aquests òrgans s'elevà la seva capacitat de producció a expressió musical a través del llenguatge parlat, sinó que de l'expressió musical desvinculada retornà al llenguatge parlat per justificar simplement, d'alguna manera, aquesta expressió en la seva manca de fonament. Així doncs, per Gluck, cada llengua podia ser indiferent per tal com únicament li importava el llenguatge parlat: si la música, en aquesta direcció transcendent, hagués pogut penetrar a través del llenguatge parlat fins a l'organisme mateix de la llengua, sense cap dubte hauria d'haver-se transformat del tot. Per no interrompre aquí el curs de la meva exposició, cal que reservi aquest tema importantíssim per a un examen aprofundit en un lloc adequat del meu escrit; aquí n'hi haurà prou a cridar l'atenció sobre la circumstància que *Gluck* s'interessava pel llenguatge parlat viu en general —fos la llengua que fos— perquè sols en ell trobava la justificació per a la melodia; des de Rossini, però, aquest llenguatge parlat estava íntegra-

60. Aquesta afirmació de Wagner havia estat desenvolupada a la vegada al seu article «Über das Judentum in der Musik» («El judaisme en la música»), publicat sota pseudònim el 1850 i posteriorment amb el seu nom el 1869.

ment absorbit per la melodia absoluta, sols la seva armadura material servia, en vocals i en consonants, de suport al so musical. *Meyerbeer*, amb la seva indiferència per l'esperit de qualsevol llengua, i gràcies a l'aptitud que en derivava d'assimillar-se'n amb poc esforç la part exterior (una facultat que la nostra moderna educació ha fet en general accessible als benestants), era del tot indicat per tractar solament amb la música absoluta, desvinculada de qualsevol nexa lingüístic. A més, això li permetia d'observar a tot arreu sobre el terreny les manifestacions de la música d'òpera: li seguia sempre i pertot les passes. És remarcable sobretot que ell únicament *seguia* aquesta evolució, mai però no marxava *amb* ella, ni menys encara se li avançà de cap manera. Semblava l'estornell, que va pel camp seguint la rella i picant alegrement als solcs acabats de regirar els cucs que han sortit de la terra. No hi ha *una* tendència que li sigui pròpia, les ha pres totes del seu predecessor i les ha explotat amb una enorme ostentació, i amb una celeritat tan sorprenent, que a penes el predecessor que escoltava, havia pronunciat un mot, ell ja cridava la frase sencera sense preocupar-se de si havia comprès bé el sentit d'aquest mot, d'on provenia en general el fet que, en realitat, sempre deia el contrari del que el predecessor havia volgut expressar; però el soroll que feia la frase de Meyerbeer era tan ensordidor, que el predecessor no arribava a manifestar el vertader sentit de les seves paraules: tant si volia com si no, li calia finalment, només per poder participar en la conversa, entonar ell mateix aquesta frase.

Fou solament a Alemanya que Meyerbeer no aconseguí trobar una frase de joventut, que s'ajustés d'alguna manera a la paraula de Weber: el que Weber manifestà en la plenitud de la vida melòdica no podia ser imitat pel sec formalisme que Meyerbeer havia après. Tip de l'esforç inútil, ja només escoltava, traïdor de l'amistat, el cant de les sirenes rossinianes i marxà cap al país on havien crescut les panses.* Així esdevin-

* «[...] *den Rossinischen Sirenenklängen* [...] *wo diese Rosinen gewachsen waren*»: bé que fonèticament i gràficament el joc de paraules és imperfecte,

gué penell del temps de la música d'òpera europea, que amb el canvi del vent resta sempre una estona indecís girant cap aquí i cap allà, fiñs-que, un cop fixa la direcció del vent, també es para. Així Meyerbeer compongué a Itàlia òperes a la Rossini fins que a París començà a girar el gran vent, i Auber i Rossini amb *La muda* i el *Tell* bufaren el nou vent fins a la tempesta! Que de pressa arribà Meyerbeer a París! Però allà trobà en el Weber adaptat al francès (cal pensar en *Robin des bois*,⁶¹ i en el Beethoven *emberliozat* situacions que ni Auber ni Rossini, que n'estaven massa allunyats, havien observat, però que Meyerbeer, amb la seva aptitud universal, era ben capaç d'apreciar en llur just valor. Reuní tot el que se li presentà en una frase monstruosament barrejada, dissemblant, el soroll esclatant i estrident de la qual féu que de sobte ja no se sentissin ni Auber ni Rossini: aquest terrible diable de *Robert* se'ls endugué a tots plegats.⁶²

Hi ha quelcom de tan profundament trist, tot passant revista a la nostra història de l'òpera, *de no poder parlar bé més que dels morts*, els vius, per contra, haver-los de perseguir amb una acritud inexorable! Si volem ser sincers, perquè hem de *ser-ho*, hem de reconèixer que únicament els mestres desapareguts d'aquest art mereixen la glòria del martiri, car, si foren captivats per una il·lusió, aquesta il·lusió es manifestà en ells tan noble i bella, i ells mateixos creien amb tanta seriositat i tanta veneració en la veritat d'aquesta il·lusió, que per ella deixaren llur vida artística en sacrifici ple a la vegada de dolor i de joia. Cap compositor viu i en etapa de producció no sofreix encara avui per un impuls interior un tal martiri; la il·lusió ja ha estat massa evidenciada com perquè algú hi pugui

Rossini/*Rosinen* («panses») són quasi homòfons i homògrafs, però en català és impossible de reproduir-lo. (N. de la t.)

61. *Robin des bois ou Les trois balles*, Théâtre Odéon, 7 de desembre de 1824, adaptada per T. Sauvage i François-Henry-Joseph Castil-Blaze (1784-1857). Aquesta versió francesa de *Der Freischütz* de Weber fou molt apreciada, i es va representar a París més de cent vegades.

62. Al·lusió de Wagner a l'òpera de Meyerbeer *Robert le Diable* (París, 1831).

creure amb convenciment. Sense fe ni joia l'art de l'òpera ha decaïgut per als seus mestres moderns en un simple article d'especulació. Hom no pot ni observar el somriure voluptuós de Rossini; pertot arreu només els badalls d'avorrimment o la rialleta de la demència! Gairebé és la visió de la *demència* el que més ens atrau; hi trobem encara un darrer alè d'aquella *il·lusió*, que suscita en altres temps sacrificis tan nobles. No volem per tant parlar d'aquell aspecte insidiós en la deshonrosa explotació de la situació dels nostres teatres d'òpera, quan hem d'imaginar-nos en la seva activitat el darrer dels herois de la música d'òpera encara viu i en actiu: aquesta imatge sols podria omplir-nos de repugnància, que tal vegada ens induiria a atacs durs i inhumans contra una personalitat, si a ella sola volguéssim imputar la repugnant corrupció d'aquestes condicions, que mantenen encara més captiva aquesta personalitat, la qual se'ns apareix en el cim més vertiginós, amb la corona i el ceptre. ¿No sabem que reis i prínceps, fins i tot en llurs actes més personals, són els menys lliures de tots els homes? No, considerem en aquest rei de l'òpera sols els trets de la demència, que ens el mostren digne de llàstima i descentrat, però no menyspreable! Per interès de l'art etern, tanmateix, hem de conèixer a fons la naturalesa d'aquesta demència, perquè gràcies a les seves distorsions podem estudiar de la manera més clara la *il·lusió* que donà vida a un gènere artístic, del qual hem d'explicar-nos els fonaments erronis, si amb un ànim sa i juvenil volem rejuvenir l'art mateix.

Així mateix, en aquesta recerca podem avançar ara amb pas curt i ràpid, car ja hem exposat en la seva essència aquest estat d'alienació, de manera que ara sols ens cal observar-lo en els trets més sobresortints per arribar-lo a conèixer amb tota certesa.

Hem vist la frívola melodia d'òpera —és a dir, aquella desvinculada de tota veritable connexió amb les paraules del text poètic, fecundada per l'assimilació de la melodia del cant nacional—, donar-se fins a la pretensió de característica històrica. Hem observat a més, com, amb la progressiva desaparició

de la individualitat característica dels personatges principals del drama musical, el caràcter de l'acció fou assignat a les masses —«emancipades»— de l'entorn, de les quals aquest caràcter havia de recaure com a reflex als principals personatges actius. Hem notat que sols per una indumentària històrica⁶³ era possible d'imprimir un caràcter diferenciador, d'alguna manera recognoscible, a la massa envoltant, i hem vist el compositor —per mantenir la seva supremacia— forçat a suplantar el decorador i el sastre del teatre, als quals pertocava, en realitat, el mèrit d'haver restaurat el caràcter històric, fent ús inhabitual dels seus recursos purament musicals. Hem vist, per fi, com el compositor rebé de la tendència més desesperada de la música instrumental un gènere singular de mosaic melòdic, que li oferia, amb les seves combinacions més arbitràries, el mitjà de semblar a cada moment —tan sovint com desitjés— estranya i insòlita —un procediment al qual creia poder imprimir, gràcies a l'ús més extravagant de l'orquestra, calculat per a una sorpresa purament material, l'encuny de la característica més especial.

Cal no oblidar, però, que tot això finalment era impossible sense la col·laboració del poeta, i per tant ens dediquem ara per un moment tan sols a examinar la relació més moderna entre el músic i el poeta.

La nova tendència de l'òpera, determinada per Rossini, venia d'Itàlia: el poeta havia descendit al nivell d'un zero absolut. Amb l'emigració a París d'aquesta tendència rossiniana canvià també la situació del poeta. Ja hem assenyalat la particularitat de l'òpera francesa i hem reconegut que el sentit amè de les paraules del cuplet n'era la substància. A l'òpera còmica francesa el poeta havia assignat per avançat al compositor un camp determinat que havia de cultivar pel seu compte, mentre que al poeta li restava la veritable propietat del terreny. Si bé aquell

63. Amb els compositors romàntics, precisament per la seva tendència historicista, es consolida el costum de fer servir un vestuari adient a l'època de l'obra representada. Per Wagner, el vestuari «històric» era només un «vernís» amb el qual calia dissimular la buidor de les òperes tradicionals.

terreny musical, conforme a la naturalesa de les coses, havia anat augmentant a poc a poc de manera que amb el temps ocupà tot el terreny, el poeta podia encara conservar el títol de propietat, i el músic era el feudatari que considerava tot el feu com una propietat hereditària, però que —com abans a l'Imperi Romano-Germànic— rendia homenatge a l'emperador com el seu senyor feudal. El poeta concedia i el músic gaudia. És encara en aquesta posició que ha nascut el més sa del que podia sorgir de l'òpera en tant que gènere dramàtic. El poeta s'esforçava realment a inventar situacions i personatges, a lliurar una peça amena i interessant, que no preparava per al músic i les seves formes fins a la realització, de manera que la feblesa pròpia dels textos d'òpera francesos residia més en el fet que llurs continguts la major part de les vegades no exigien necessàriament la música, que no en el fet que des del principi eren molt imprecisos respecte a la música. Al teatre de l'*Opéra-comique* havia nascut aquest gènere amè, sovint amable i enginyós, en el qual es produïa sempre el millor quan la música podia entrar amb espontània naturalitat en el text poètic. Scribe i Auber transcriviren ara aquest gènere al llenguatge més pompós de l'anomenada «*grand opéra*». ⁶⁴ En *La Muette de Portici* podem encara reconèixer clarament una peça

64. Scribe no sols va escriure llibrets per a Auber (*La muette de Portici*, *Fra Diavolo*, *Le domino noir*, *Manon Lescaut* i *Gustave III*), sinó que va tenir una repercussió immensa en el camp de l'òpera, ja que va escriure'n per a molts altres compositors, com per exemple Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les huguenots*, *L'Africaine*, *Le prophète*, *L'étoile du Nord*), Halévy (*La juive*), i per a molts altres. Fins i tot algunes de les seves creacions van arribar al camp de l'òpera italiana com *La sonnambula* de Bellini, *L'elisir d'amore* de Donizetti, i fins i tot *Un ballo in maschera* de Verdi, derivat del *Gustave III* abans citat, i *Les vêpres siciliennes* de Verdi. Scribe —que tenia una veritable oficina amb amanuenses dedicats a confegir, arranjar i «arrodonir» arguments i obres teatrals— va influir en el camí seguit per l'*opéra-comique* i també en el de la *grand-opéra*. En aquestes darreres complia les exigències del nou gènere, introduint-hi escenes de masses, de ballet i situacions escèniques complicades. Encara que superficials des del punt de vista humà, no pot negar-se que Scribe tenia un gran sentit teatral i sabia desenvolupar l'acció d'una manera coherent.

de teatre ben fonamentada en la qual l'interès dramàtic no ha estat encara enlloc subordinat al purament musical: només que, en aquest text, l'acció dramàtica reposa molt essencialment sobre la participació de les masses, de tal manera que els personatges principals intervenen quasi bé més com a representants de la massa que en qualitat de personatges actius en virtut d'una necessitat real, individual. El poeta, en presència del caos impressionant de la gran òpera, ja afluixà tant les regnes dels cavalls del carruatge de l'òpera que ben aviat se li escaparen del tot les regnes de les mans! Si tant en *La muda* com en el *Tell* el poeta tenia encara les regnes a les mans, car ni Auber ni Rossini pensaven en altra cosa que a instal·lar-se confortablement en el sumptuós carruatge de l'òpera amb música i amb una agradable melodia —sense preocupar-se de saber com i on l'hàbil cotxer conduïa el carruatge—, Meyerbeer, en canvi, a qui aquesta voluptuosa complaença melòdica no convenia, sentí l'impuls d'arrençar al propi cotxer les regnes de les mans, a fi de provocar amb la ziga-zaga de la *galopada* la sensació suficient que no havia aconseguit atraure sobre ell quan estava assegut en el carruatge, només amb la seva personalitat musical. Sabem únicament per algunes anècdotes aïllades a quines terribles tortures Meyerbeer sotmetia el seu poeta, Scribe, durant l'elaboració dels seus temes d'òpera. Però si no volguéssim tenir en compte aquestes anècdotes i no sabéssim res del misteri de les deliberacions sobre òpera entre Scribe i Meyerbeer, hauríem de comprendre clarament pels textos coneguts quina coerció molesta i desconcertant havia de pesar sobre Scribe, que treballava generalment amb tanta facilitat, tanta rapidesa i habilitat, quan componia per a Meyerbeer aquests textos d'un barroquisme inflat. Mentre Scribe continuava escrivint per a altres compositors d'òperes poemes dramàtics fluids, sovint d'estructura interessant, en tot cas realitzats amb la seva natural habilitat, els quals estaven sempre fonamentats sobre una acció determinada i, d'acord amb aquesta, contenien situacions fàcilment intel·ligibles; aquest poeta, d'una rutina poc comuna, disposava per a Meyerbeer l'ampullositat més malsana, el galimaties més esgarrat, accions sense ar-

gument, les situacions més absurdes i insensates, personatges amb les ganyotes més grotesques. Donat el curs natural de les coses, aquí hi havia quelcom d'inconcebible: una intel·ligència ponderada com la de Scribe no es lliura tan fàcilment a experiments d'extravagància. Hom devia haver trastornat Scribe abans que pogués treure a la llum un *Robert le Diable*; hom li devia haver pres tot bon sentit per a l'acció dramàtica abans d'avenir-se a fer de simple compilador de matisos i contrastos decoratius en *Les huguenots*; devia haver estat iniciat amb violència en els misteris de la rapinya històrica, abans de decidir-se a escriure un *Prophète* de bergants.

Reconeixem aquí una influència determinant del compositor sobre el poeta, anàloga a aquella que Weber exercí sobre la poetessa de la seva *Euryanthe*; però per quins motius tan radicalment diferents! Weber volia haver fet un drama que pogués fondre's en tot punt, amb cada matís escènic, en la seva noble i expressiva melodia; Meyerbeer, en canvi, volia un pupurri dramàtic, horriblement barrejat, històrico-romàntic, diabòlico-religiós, fanàtico-voluptuós, frívol i pietós, misteriós i impúdic, sentimental i malvat, a fi de trobar-hi la matèria necessària per a una música terriblement curiosa —cosa que mai no acabaria d'assolir a causa de la inflexible rigidesa del seu temperament musical. Sentia que hom arribaria a produir el que mai encara no havia estat fet, amb tota la provisió emmagatzemada d'efectes musicals escombrats de tots els racons, apilotats en un munt d'embolicada confusió, barrejats amb pólvora i colofònia i fent-los volar pels aires amb una espantosa detonació. El que per tant exigia al seu poeta era, en certa manera, una posada en escena de l'orquestra de Berlioz, només que —atenció!— rebaixant-la de la manera més humiliant per convertir-la en base insubstancial dels trinats vocals i les fermates de Rossini —a causa de l'òpera «dramàtica». Reunir tots els elements d'efectes musicals a provisionats i fer-ne una mena d'acord harmònic a través del drama, devia semblar-li extremadament imperfecte per a la seva intenció; car Meyerbeer no era un entusiasta somniador idealista, sinó que havia observat d'un cop d'ull penetrant i pràctic llançat da-

munt el públic d'òpera moderna que, amb un acord harmoniós, no s'hauria guanyat ningú, mentre que un pupurri heteròclit havia de satisfer a tothom, cadascú a la seva manera. Res no li era doncs més important que aquesta confusió i aquest desordre bigarrat, i l'alegre Scribe havia de compondre-li suant sang el batibull dramàtic combinat de la manera més exacta possible, davant el qual el músic reflexionava tranquil·lament i amb sang freda, considerant sobre quina de les peces contra natura quadrava millor i de la manera més sorprenent i cridanera possible qualsevol pellerina de la seva cambra de provisions musicals, per semblar extraordinàriament estrany i per tant *característic*.

Així desenvolupà, als ulls dels nostres crítics d'art, l'aptitud de la música per la *característica històrica*, i arribà al punt que hom li deia, com el més fi dels compliments, que els textos de les seves òperes eren molt dolents i deplorables, *però la seva música, en canvi, si en sabia extreure de coses, d'aquest material tan miserable!* D'aquesta manera s'havia aconseguit el triomf complet de la música: el compositor havia malmès íntegrament el poeta i, damunt les ruïnes de l'art poètic de l'òpera, *el músic fou coronat com el pròpiament veritable poeta!*

El secret de la música d'òpera de Meyerbeer és: *l'efecte (Effekt)*. Si volem explicar-nos allò que hem d'entendre per aquest «efecte», és important d'observar que aquí, en general, no fem el mot alemany *Wirkung* («efecte»), que seria fàcilment comprensible. El nostre sentiment natural es representa el concepte de *Wirkung* sempre tan sols en relació amb la *causa (Ursache)* precedent: en el cas que, com aquí, dubtem instintivament de si existeix una relació d'aquest gènere o, fins i tot, quan hom ens instrueix que una relació així no existeix, ens trobem aleshores en la dificultat de cercar un mot que expressi d'alguna manera la impressió que creiem haver rebut, per exemple, de les peces musicals de Meyerbeer, i així fem un mot estranger, que no ens és tan proper, just com aquell mot *Effekt* («efecte»). Si volem ara designar exactament el que

entendem per aquest mot, podem traduir *Effekt* per «efecte sense causa» (*Wirkung ohne Ursache*).

En veritat, la música de Meyerbeer produeix sobre aquells que pensen edificar-s'hi un efecte sense causa. Aquest miracle sols era possible en la música més exterior, és a dir, en un mitjà d'expressió (l'òpera) que procurava ja des de sempre de fer-se cada vegada més independent de tot allò digne d'expressió, i que manifestà així per tant la seva independència plenament aconseguida, reduint l'objecte de l'expressió que havia de conferir a aquesta expressió, ell sol, existència, mesura i justificació, a partir d'un acte d'arbitri musical, desproveït ell mateix de tota expressió veritable. Però aquest acte mateix sols podia, per la seva banda, ser facilitat en relació amb altres moments d'efecte absolut. En la música instrumental més extrema hom apel·lava, per a la seva justificació, a la força de la imaginació, la qual per mitjà d'un programa o tan sols d'un títol obtenia una referència extramusical: en òpera, però, aquesta matèria referencial havia de ser realitzada, és a dir, calia estalviar a la imaginació qualsevol esforç molest. El que s'havia extret programàticament de situacions de la vida natural o humana dels fenòmens havia de ser concretament representat aquí en la realitat més material, a fi de produir un efecte (*Wirkung*) fantàstic sense cap col·laboració de la fantasia. Aquesta substància material de referència el compositor l'extragué de la mecànica escènica mateixa, apropiant-se dels efectes que aquesta pogués produir, és a dir, dissociant-los de l'objecte que, fora del camp de la mecànica, situat en el terreny de l'art poètic que representa la vida, hauria pogut condicionar-los i justificar-los. Fem-nos-en una idea ben clara prenent un exemple que caracteritza de la manera més exhaustiva tot l'art de Meyerbeer.

Suposem que un poeta estigui entusiasmat per un heroi, per un pioner de la llum i la llibertat, el cor del qual estigui inflammat per un amor poderós als seus germans humiliats i ferits en llurs drets més sagrats. Vol representar aquest heroi en el punt culminant de la seva carrera, en plena llum de la seva glòria, rica en fets, i tria amb aquest fi el següent moment decisiu de la història. Amb les masses populars que se-

guiren el seu reclam entusiaste i deixaren la llar i el camp, la dona i els fills per guanyar o morir en la lluita contra els poderosos opressors, l'heroi ha arribat davant d'una ciutat fortificada que aquestes masses inexpertes en la guerra han de conquerir en un assalt sangonós, si l'obra d'alliberament ha d'assolir un final victoriós. A causa d'accidents anteriors ha vingut el descoratjament; males passions, la discòrdia i la confusió fan estralls entre l'exèrcit: tot està perdut si avui mateix no es guanya tot. Aquesta és la situació en què els herois atenyen llur màxima grandesa. El poeta fa que el seu heroi, que acaba de consultar, en la solitud de la nit, el déu que hi ha en ell, i aconsellat per l'esperit de l'amor més pur a la humanitat, aparegui a trenc d'alba entre les masses, ja desavingudes entre si, preguntant si han de ser bèsties covardes o herois divins. A la seva veu poderosa es reuneix el poble i aquesta veu penetra fins al més profund de la medul·la dels homes que senten ara agitar-se un déu dintre seu: se senten transportats i ennoblits, i llur entusiasme eleva l'heroi encara més amunt, car aquest entusiasme solament l'incita a l'acció. Agafa la bandera i l'agita alçant-la vers els murs terribles d'aquesta ciutat, baluard fortificat dels enemics que, mentre estaran a cobert darrere llurs muralles, faran impossible l'existència d'un futur millor per als homes. «Endavant, doncs! Vèncer o morir! La ciutat ha de ser nostra!» El poeta ha quedat esgotat: vol veure expressat sobre l'escenari el moment únic en què, de sobte, els ànims fortament exaltats apareixen com si fossin una realitat evident davant de nosaltres; l'escena ha d'esdevenir per a nosaltres teatre del món, la natura ha de posar-se a to amb els nostres sentiments elevats, no ha de restar per a nosaltres un mer entorn fred i accidental. Heus aquí! La santa necessitat empeny el poeta: escindeix la boira del matí i per ordre d'ell surt el sol que brilla sobre la ciutat, consagrada ara a la victòria dels enfervorits.

Aquí l'art totpoderós és al seu apogeu i aquests miracles només els aconsegueix l'art dramàtic.

Però un miracle així, que sols pot sorgir de l'entusiasme del poeta dramàtic i només pot ser-li possible a través d'un

fenomen extret amb amor de la vida mateixa, no és només el que el compositor d'òperes anhela: vol l'efecte però no la causa, que no està pas en el seu poder. En una escena principal del *Profeta* de Meyerbeer, que en l'aspecte extern s'assembla al que acabem de descriure, rebem la impressió purament sensual, una melodia en forma d'himne, derivada del cant popular, que s'eleva a una plenitud embriagadora per a l'orella, i per a la vista a la d'un sol, en el qual no reconeixem altra cosa que una obra mestra de la mecànica. L'objecte al qual aquesta melodia només havia de donar calor, que el sol només havia d'il·luminar, l'heroi entusiasta l'encís interior del qual havia de rajar en aquesta melodia i que, empès per la imperiosa necessitat de la seva situació, provocà l'aparició del sol —el germen que justifica i condiona tot aquest exuberant fruit dramàtic— *no existeix en absolut*;* en lloc d'ell actua un tenor vestit de manera característica, al qual Meyerbeer, per mitjà del seu poeta i secretari privat, Scribe, encomanà de cantar al més bellament possible i adoptar alhora un aire vagament comunista, a fi de suggerir als espectadors alguna reflexió picant. L'heroi de qui parlàvem és un pobre diable que ha acceptat per feblesa el paper d'un impostor i finalment es peneideix de la manera més deplorable —no d'un error, d'un fanàtic engegament, pel qual encara hauria pogut lluir un sol, sinó— de la seva feblesa i la seva falsedat.

No recercarem aquí quines consideracions han coincidit per fer néixer, sota el títol de *profeta*, un assumpte tan indigne;

* Se'm podrà objectar: «El teu gloriós heroi popular no el volíem; en veritat només és un producte de la teva imaginació revolucionària privada: en canvi, nosaltres volem representar un jove infeliç que, amargat per experiències negatives i seduït per falsos agitadors populars, es deixa arrossegar a cometre crims, que més tard expiarà amb sincer penediment». Pregunto ara, què significa l'efecte del sol, i hom em podria respondre: «Això ha estat dissenyat del tot d'acord amb la natura; per què no ha de sortir el sol de bon matí?». Això seria una excusa molt pràctica per a una sortida del sol involuntària; malgrat tot, hauria d'insistir, mai no us hauria vingut de sobte la idea d'aquest sol, si en realitat ja no haguéssiu pensat abans en aquesta situació que acabo d'insinuar: la situació mateixa no us agradava, però us havíeu proposat d'aconseguir-ne l'efecte.

aconcentrem-nos considerant el resultat, que és, en veritat, prou instructiu. En primer lloc, veiem en aquest exemple l'absoluta degradació moral i artística del poeta, al qual, per bona disposició que es tingui envers ell, no se li ha de deixar un pèl sa: la intenció poètica,⁶⁵ doncs, no ens ha d'ocupar el més mínim, ans tot al contrari, ha de repugnar-nos. L'interpret ens interessa únicament com a cantant vestit, i això només pot fer-ho en l'escena indicada cantant aquella melodia caracteritzada més amunt, que sols produeix efecte per si mateixa —en tant que melodia. Per consegüent, el sol només pot i ha de fer efecte per si mateix, és a dir, com a imitació realitzada damunt l'escenari del sol vertader: la causa d'aquest efecte no recau doncs en el drama, sinó en la pura mecànica que és l'única, en el moment de l'aparició del sol, que atrau l'atenció: car, com s'espantaria el compositor si hom volgués prendre aquesta aparició per una mena de transfiguració intencionada de l'heroi com a defensor de la humanitat! Al contrari, per a ell i el seu públic tot ha de voltar entorn d'aquests pensaments i ha de concentrar tota l'atenció exclusivament sobre la peça mestra de la mecànica. Així en aquesta escena única i tan celebrada pel públic, tot l'art es resol en els seus components mecànics: l'aspecte extern de l'art ha esdevingut la seva essència; i nosaltres prenem per aquesta essència: l'*efecte*, l'efecte absolut, és a dir, l'encís d'un pessigolleig d'amor provocat artificialment, sense l'acció d'un veritable plaer d'amor.

No m'he proposat de fer una crítica de les òperes de Meyerbeer, sinó solament de mostrar-hi l'essència de l'òpera contemporània, en relació amb tot el gènere en general. Si per la naturalesa de l'assumpte m'he vist sovint obligat a donar un caràcter històric a la meva exposició, no podia sentir-me

65. El concepte de la «intenció poètica» és un del més característics de Wagner. Vol recollir-hi la intenció del compositor de reviuir el clímax creatiu del poeta i, per tant, generar l'obra poètico-dramàtica anhelada, veritadera essència de l'art. Cosa que Meyerbeer no fa ni de bon tros i, per això el critica, ja que no té cap intenció superior, sinó tan sols posar música a un text predefinit.

conduït no obstant a presentar una exposició amb tota mena de detall històric. Si hagués de caracteritzar en particular l'aptitud i la vocació de Meyerbeer per la composició dramàtica, faria destacar especialment, en honor a la veritat, que m'esforço a descobrir per complet, un fenomen remarcable a les seves obres. En la música de Meyerbeer es revela una buidor, una superficialitat i una nul·litat artística tan espantosa, que estem temptats de reduir la seva aptitud específicament musical a zero absolut —sobretot en comparació amb la gran majoria dels compositors, els seus contemporanis. No és que ens hagi d'omplir d'admiració que malgrat tot hagi obtingut un gran èxit davant el públic d'òpera a Europa —car aquest miracle s'explica molt fàcilment donant un cop d'ull a aquest públic—, sinó que consideracions purament artístiques ens han de captivar i d'instruir. I és que observem que, amb la seva evident ineptitud per donar el més mínim senyal de vida artística de les seves pròpies forces musicals, el famós compositor s'eleva, malgrat tot, en alguns passatges de la música d'òpera, a la més alta i més incontestable puixança artística. Aquests passatges són fruit de vertadera inspiració i, si hi observem més de prop, reconeixem també quina ha estat la font d'aquesta inspiració: a saber, la situació veritablement poètica. Allà on el poeta oblidà tota consideració coactiva respecte al músic, on, malgrat el seu procediment de recopilador dramàtic, trobà involuntàriament una situació que li permeté de respirar i d'exhalar de nou l'aire lliure i vivificant de la vida humana, de sobte traspassà també a la música aquest alè d'inspiració, i el compositor, que malgrat l'esgotament de totes les facultats musicals dels seus predecessors no pogué donar ni un sol fragment de veritable invenció, és ara d'un cop capaç de trobar l'expressió musical més rica, més noble i més emocionant. Faig aquí especial al·lusió a certs passatges de la cèlebre dolorosa escena d'amor del quart acte de *Les huguenots* i sobretot a la troballa de la melodia en sol bemoll major, meravellosament emotiva, al costat de la qual, havent nascut com a flor més perfumada d'una situació que commou totes les fibres del cor humà amb un encís dolorós, hi ha molt poques coses i certa-

ment només les més perfectes d'entre les obres musicals que hom pot posar-hi. Ho subratllo amb l'alegria més sincera i un veritable entusiasme, perquè, precisament en aquesta creació, la verdadera essència de l'art es revela d'una manera tan clara i irrefutable que hem d'estar encantats de veure com l'aptitud per la veritable creació artística pot arribar fins al fabricant de música més corromput, així que entra dins el terreny de la necessitat, més forta que la seva voluntat egoista, i per la pròpia salut dirigeix de sobte el seu esforç vers la via correcta de l'art autèntic.

Però el fet que sols hi hagi trets aïllats a esmentar i no un sol i gran tot, com per exemple no tot el conjunt de l'escena d'amor a què he fet al·lusió, sinó tan sols alguns dels seus moments, ens obliga sobretot a reflexionar sobre la naturalesa cruel d'aquesta aberració que ofega, en germen, el desenvolupament de les més nobles facultats del músic i imprimeix a la seva Musa l'insuls somriure d'una coqueteria repugnant o la ganyota contorta d'una folla ambició. Aquesta aberració és el zel del músic de voler assolir per ell mateix i amb les pròpies forces allò que no existeix ni en ell ni en les seves forces, i en la producció de la qual cosa sols pot *collaborar*, quan les facultats pròpies d'altri li n'ofereixen l'ocasió. Amb aquest zel antinatural del músic per satisfer la seva vanitat, volent sobretot presentar les seves facultats a plena llum d'un saber incommensurable, ha reduït aquesta capacitat, en realitat summament rica, a la indigència que ens revela avui la música d'òpera de Meyerbeer. En l'afany presumptuós per imposar al drama les seves estretes formes com a únicament vàlides, aquesta música d'òpera ha posat en evidència la pobra i molesta rigidesa i l'esterilitat d'aquestes formes fins a fer-la insuportable. Amb l'obsessió per aparentar riquesa i varietat, ha caigut, en tant que art musical, en la pobresa espiritual més absoluta i ha estat empena a recórrer a la mecànica més material. Amb l'egoista intenció d'esgotar la característica dramàtica servint-se de mitjans purament musicals ha perdut per complet tota facultat d'expressió natural i s'ha envilit rebaixant-se fins a la més grotesca bufonada.

Si ja he dit al començament que l'*error* del gènere artístic de l'òpera consistia en el fet «que d'un mitjà d'expressió (la música) se n'havia fet la finalitat, de la finalitat de l'expressió (el drama) se n'havia fet el mitjà», nosaltres, ara, hem de caracteritzar en què consisteix el nucli de la *il·lusió* i finalment de la *demència* que han provat el caràcter absolutament anti-natural, fins al ridícul, del gènere de l'òpera, *en la mesura que aquest mitjà d'expressió volia determinar a partir de si mateix la intenció del drama.*

VII

Hem acabat, car hem examinat la puixança de la música en l'òpera fins a la manifestació de la seva impotència total.

Quan avui dia parlem de la música d'òpera, en sentit propi, ja no parlem d'un art sinó d'un fenomen purament de moda. Només el crític que no sent dintre seu res de la imperiosa necessitat artística pot expressar encara esperances o dubtes pel que fa al futur de l'òpera; l'artista mateix, quan no es rebaixa al rang d'especulador sobre el públic, demostra que cerca sortides fora de l'òpera i amb això sol·licita sobretot l'enèrgica col·laboració del poeta per demostrar que aquest també dóna ell mateix l'òpera per morta.

Però aquí, en aquesta recerca de la *col·laboració del poeta*, toquem un punt sobre el qual hem d'assolir absoluta i conscient claredat, lluminosa com el dia, si volem comprendre i determinar, en la seva veritable i sana naturalesa, la relació entre el músic i el poeta. Aquesta relació ha de ser tan absolutament oposada a la que fins ara era habitual, tan diferent, que el músic sols hi trobarà el seu camí per poder prosperar si renuncia a tot record de les antigues relacions antinaturals, el darrer llaç de les quals el farien recordar sempre la follia estèril d'abans.

Per tal que no hi hagi cap dubte que aquesta relació és profundament sana i l'única profitosa, cal que, abans de tot,

tornem a exposar, d'una manera breu però precisa, *l'essència de la nostra música actual*.

Arribarem molt aviat a una clara visió de conjunt, si, d'una manera succinta, resumim l'essència de la nostra música actual amb el concepte de la *melodia*.

De la mateixa manera que l'interior és el fons i la condició de l'exterior, i que l'interior sols es manifesta clarament i definida per l'exterior, així l'*harmonia* i el *ritme* són els òrgans constitutius de la forma, la *melodia*, però, és la forma real de la música. L'*harmonia* i el *ritme* són la sang, la carn, els nervis i els ossos amb totes les vísceres que resten invisibles a l'ull en contemplar la figura humana viva i acabada; la *melodia*, en canvi, és l'home acabat tot ell, tal com es presenta als nostres ulls. En mirar aquest home sols veiem la figura esbelta, tal com s'expressa en la limitació formal de la seva funda cutània; ens absorbim en la contemplació de l'aparença exterior més expressiva d'aquesta figura en les seves faccions i finalment fixem la mirada en els ulls, la manifestació més viva i expressiva de tot l'ésser humà, que per mitjà d'aquest òrgan ens revela la seva intimitat amb la força més persuasiva, òrgan que, a la vegada, deu la seva facultat de comunicació a la més universal de les aptituds per rebre les manifestacions exteriors del món al seu voltant. Així la *melodia* és la més completa expressió de l'essència íntima de la música i tota *melodia* veritadera, condicionada per aquesta essència tan íntima de la música, ens parla també a través d'aquest ull, que de la manera més expressiva ens mostra aquest ésser íntim, però sempre de tal manera que només veiem el raig de la pupilla i no aquell organisme interior i encara amorf en la seva nuesa.

Quan el *poble* trobava melodies, procedia de la mateixa manera que l'home concret, físic, que per acte espontani d'unió sexual engendra i dóna a llum l'home; aquest home, des que veu la claror del dia, és un ésser complet, car es manifesta per la seva aparença externa, però no pel seu organisme intern posat al descobert. *L'art grec* només concebia completament aquest home per la seva forma exterior i s'esforçava a repro-

duir-la —en pedra o en bronze— amb la més gran fidelitat i de la manera més viva. *El cristianisme*, per contra, procedí anatòmicament: volgué trobar *l'ànima* de l'home, obrí i tallà el cos i posà al descobert tot l'amorf organisme interior, que repugnava el nostre esguard, precisament perquè no està fet o no ha d'estar fet per ser vist. Anant a la recerca de l'ànima, però, havíem matat el cos; volent descobrir la font de la vida, anihilàrem la manifestació exterior d'aquesta vida i sols trobàrem vísceres inertes, que només poden ser condicions de vida en tant que facultat de manifestació externa sense interrupció, amb absoluta continuïtat. Però *l'ànima* cercada no era en veritat altra cosa que la *vida*: l'anatomia cristiana, per tant, no pot considerar res més que: *la mort*.

El cristianisme havia ofegat el moviment orgànic de la vida artística del poble, la seva natural força generativa: havia fet una incisió en la seva carn i amb l'escalpel dualista havia destrossat també l'organisme de la seva vida artística. La comunitat, dins la qual solament la força de concepció artística del poble es pot elevar fins a la potència de la perfecta creació artística, pertanyia al catolicisme: en la solitud, solament allà on les fraccions del poble —lluny de la gran ruta de la vida col·lectiva— es trobaren soles amb la natura, es conservà en simplicitat infantil i restringida pobresa *la cançó popular*, vinculada indissolublement a la poesia.

Si fem abstracció d'aquesta, veiem que, per contra, en el terreny de l'art cultivat, la música segueix una evolució extraordinàriament nova: a saber, aquella que ha sorgit del seu organisme anatòmicament dissecat, interiorment mort, a una nova vida eixida de la reunificació i d'una nova fusió dels òrgans separats. En el cant de l'església cristiana l'harmonia s'havia format ella mateixa. La seva necessitat natural de viure l'empenyia necessàriament a exterioritzar-se en forma de melodia; per a aquesta manifestació, tanmateix, li era imprescindible recolzar en l'òrgan que dona forma i moviment, en el ritme, que prenia de la dansa com una cadència arbitrària, gairebé més imaginària que real. La nova fusió només podia ser artificial. De la mateixa manera que l'art poètic fou construït se-

gons les regles que Aristòtil havia extret dels tràgics grecs,⁶⁶ així la música havia de basar-se en les hipòtesis i les normes científiques. Era l'època en què, amb ajuda de doctes receptes i reaccions químiques, hom havia de fer fins i tot *homes*. La música docta també intentà de confeccionar un home així: *el mecanisme* havia de produir *l'organisme* o, almenys, reemplaçar-lo. La infatigable activitat de tota aquesta inventiva mecànica tendia en veritat sempre vers l'home real, l'home que, reconstituït per la *idea*, finalment havia de tornar a despertar a la vida realment orgànica. Aquí toquem tot el formidable procés d'evolució de la moderna humanitat!

L'home que la música volia crear no era en el fons altra cosa que la *melodia*, és a dir, el moment més precís, més contundent d'expressió vital de l'organisme interior, realment viu de la música. Com més evoluciona la música en el seu desig necessari d'encarnació humana, més veiem amb una evidència creixent augmentar l'afany d'una manifestació clara de la melodia fins al més dolorós anhel i en l'obra de cap músic no veiem engrandir-se aquesta aspiració a tal potència com en l'obra instrumental de *Beethoven*. Hi admirem l'esforç extraordinari del mecanisme que reclama encarnació humana, esforç que tenia per objecte dissoldre tots els elements en la sang i els nervis d'un organisme veritablement viu, per arribar a través d'ell a la manifestació infal·lible com a melodia.

En això, la marxa singular i decisiva de tota l'evolució del nostre art es mostra en *Beethoven* amb molta més sinceritat que en els nostres compositors d'òpera. Aquests concebien la melodia com una cosa feta, situada fora de llur creació artística; separaren la melodia, a la concepció orgànica de la qual no havien contribuït en absolut, de la boca del poble, l'arrencaren així del seu organisme i *l'aplicaren* solament segons llur gust arbitrari, sense justificar aquesta aplicació de cap altra

66. Wagner al·ludeix al llibre de la *Poètica* d'Aristòtil, on va recollir l'origen de la tragèdia grega i les seves normes creatives. Aquestes van ser utilitzades per poetes i literats per fer les seves obres, reproduint així tan sols la part literària de la tragèdia grega.

manera que per llur luxuriós caprici. Si aquella melodia popular era la forma exterior de l'home, els compositors d'òpera en certa manera arrencaren la pell a aquest home i cobriren amb ella un maniquí per donar-li una aparença humana: així sols pogueren enganyar, a tot estirar, els salvatges civilitzats del nostre mig cec públic d'òpera.

En Beethoven, en canvi, reconeixem el natural impuls vital de crear la melodia a partir de l'organisme interior de la música. En les seves obres més importants mai no dona la melodia com a cosa feta, sinó que, en certa mesura, la fa *néixer* davant dels nostres ulls; ens inicia en aquest acte de naixement, exposant-nos-el segons la seva necessitat orgànica. La cosa més decisiva però que finalment ens mostra el mestre en les seves obres principals és la necessitat que ell sentia *en tant que músic* de llançar-se als braços del poeta per dur a terme l'acte de *generació* de la melodia veritable i redemptora. Per esdevenir *home* Beethoven havia d'esdevenir un ésser humà *complet*, és a dir, subordinat a les condicions generals de la sexualitat *masculina i femenina*. Quina meditació tan seriosa, profunda i apassionada descobrí per fi a aquest músic infinitament ric la senzilla melodia, amb la qual esclatà en les paraules del poeta: «*Freude, schöner Götterfunken!*» («Alegria, bella guspira dels déus!»).⁶⁷ Però amb aquesta melodia ens fou també revelat el misteri de la música: ara *sabem* i hem assolit la facultat de ser *amb consciència* artistes orgànicament creadors.

Romanguem ara en el punt més important del nostre estudi, deixem-nos guiar per la «melodia de l'alegria» de Beethoven.

La *melodia popular*, redescoberta pels músics cultes, ens oferia un doble interès; el de l'alegria en la seva bellesa natural, tal com la trobem, inalterada, en el poble mateix, i el de la recerca del seu organisme intern. L'alegria en ella mateixa, en rigor, havia de restar estèril per a la nostra productivitat artística; quant al contingut i la forma, només ens hauríem

67. Wagner es refereix al primer vers de *L'oda a l'alegria* de Friedrich von Schiller utilitzada per Beethoven a la *Simfonia novena en re menor op. 125 «Coral»*.

hagut de moure estrictament dins un gènere artístic molt semblant a la cançó popular per poder imitar també aquesta melodia amb un mínim d'èxit; sí, en veritat, nosaltres mateixos hauríem hagut de ser artistes en el sentit més exacte de la paraula, per poder adquirir la facultat d'aquesta imitació; en realitat no hauríem hagut d'imitar-la, sinó com a poble concebre-la de nou nosaltres mateixos.

En canvi, cohibits per una creació artística distinta com la nit i el dia de la del poble, nosaltres només podíem utilitzar aquesta melodia en el sentit més groller, situant-la en un mitjà i unes condicions que forçosament l'havien de desfigurar. La història de la música d'òpera es remunta, en el fons, únicament a la història d'aquesta melodia, en la qual, seguint certes lleis anàlogues a les del flux i reflux del mar, els períodes de recepció i de represa de la melodia popular alternen amb els períodes de deformació i degeneració implicats en ella i que esdevenen cada vegada més excessius. Aquells músics que amb més dolor s'adonaren de l'execrable qualitat a què havia degenerat la melodia popular en convertir-se en ària d'òpera, es veieren, doncs, empesos per una necessitat més o menys clarament sentida a reflexionar sobre la generació orgànica de la melodia mateixa. El compositor d'òpera era el més apte per trobar el procediment necessari per a això i, en canvi, precisament *a ell* mai no havia de reeixir-li, perquè la seva postura respecte a l'únic element capaç de fecundar l'art de la poesia era bàsicament errònia, perquè la seva posició antinatural i usurpadora havia despullat aquest element, en certa manera, dels seus òrgans de generació. En la seva actitud equivocada respecte al poeta, el compositor, fes el que fes, pertot on el sentiment s'alçava a l'altura de l'efusió melòdica, estava obligat a portar també la seva melodia ben acabada, perquè el poeta havia de sotmetre's des del principi a tota la *forma*, en la qual havia de manifestar-se aquella melodia: però aquesta forma tingué una influència tan predominant sobre la formació de la melodia d'òpera que, en veritat, en determinava fins i tot el contingut essencial.

Aquesta forma fou extreta de la cançó popular; la seva apa-

rença més exterior, l'alternança i el retorn del moviment en la mesura rítmica havien estat presos també de la dansa, que en un principi formava una unitat amb el cant. En aquesta forma sols havien tingut lloc variacions, però havia restat fins als darrers temps la carcassa inalterable de l'ària d'òpera. Amb ella exclusivament era concebible una construcció melòdica —naturalment, tanmateix, això no restà altra cosa sinó una mera construcció, condicionada d'antuvi per aquesta bastida. El músic, que des que entrà en aquesta forma ja no podia inventar sinó només variar, estava d'antuvi privat de tota capacitat per engendrar orgànicament la melodia; car la veritable melodia és, com ja hem vist, manifestació ella mateixa d'un organisme interior; per tant, a fi de ser originada orgànicament, *ella mateixa ha de construir-se la pròpia forma*, una forma tal que respongui a la seva essència íntima per manifestar-se amb la més gran precisió. La melodia que, per contra, estava construïda a partir de la forma, no podia mai ser altra cosa que una imitació d'aquella melodia que originàriament s'expressà en aquella forma.* L'afany de trencar aquesta forma se'ns fa evident en molts compositors d'òpera: però això només era possible amb èxit artístic si eren creades noves formes adequades; la nova forma, tanmateix, només hagués estat veritablement artística si s'hagués manifestat com l'expressió més determinada d'un organisme musical particular: *però tot organisme musical és, per naturalesa, un organisme femení, tan sols pot donar a llum, però no pot engendrar*; la força generadora es troba *fora d'ell*, i si no és fecundat per aquesta força no

* El compositor d'òpera, que en la forma de l'ària es veié condemnat a una eterna esterilitat, va cercar en el recitatiu un camp per a un moviment més lliure de l'expressió musical. Només que aquell era també una forma determinada; si el músic deixava l'expressió purament retòrica, pròpia del recitatiu, per fer descloure la flor del sentiment més exaltat, sempre es veia, en entrar a la melodia, de nou empès a la forma de l'ària. Si, per aquesta raó, evitava la forma de l'ària, només podia romandre subjectat a la pura retòrica del recitatiu, sense mai poder-se elevar fins a la melodia, excepte —ben entès!— allà on, per un bell oblit de si mateix, recollí dintre seu el germen fecundat del poeta.

pot donar a llum. Heus aquí tot el misteri de l'esterilitat de la música moderna!

Definirem el procediment artístic de Beethoven en les seves peces instrumentals més importants com a «exposició de l'acte de donar a llum la melodia». Observem en això la característica que, encara que el mestre no ens presenti la melodia sencera com a acabada sinó durant el *transcurs* de la peça, cal suposar tanmateix que aquesta melodia ja està acabada en l'artista *des d'un principi*: no ha fet més que trencar d'antuvi l'estreta forma —just la forma contra la qual lluitava endebades el compositor d'òpera— fent-la esclatar en les seves parts constituents a fi de reunir-les per a una creació orgànica en un nou tot, i això posant alternativament en contacte els elements de les diferents melodies, com per demostrar l'afinitat orgànica dels elements que en aparença difereixen més entre si i, per consegüent, l'origen comú d'aquelles melodies diferents. Beethoven ens descobreix amb això l'organisme interior de la música absoluta: li importava en certa manera elaborar aquest organisme a partir de la mecànica, reivindicar per a ell la seva vida interior i mostrar-nos-el de la manera més viva en l'acte de donar a llum. Allò amb què fecundava aquest organisme, però, continuava essent encara la melodia absoluta; animava així aquest organisme únicament *exercitant-lo*, per dir-ho així, *a donar a llum*, fent que *tornés a deslliurar* la melodia ja acabada. Però fou precisament aquest procediment el que l'empenyí a portar a l'organisme de la música, reanimat ara amb força per infantar, la llavor fecundadora, i aquesta l'extragué de la força generadora del poeta. Lluny de tota experimentació estètica, Beethoven, que inconscientment assimilà l'esperit de la nostra evolució artística, no pogué actuar —en cert sentit— d'altra manera que especulativament. Ell mateix no se sentia en absolut estimulat pel pensament generador d'un poeta a una creació involuntària, sinó que, amb ardent desig d'infantament musical, cercà ell el poeta. Així, la seva melodia de l'alegria no sembla haver estat trobada sobre o mitjançant els versos del poeta, sinó composta només en consideració del poema de Schiller, inspirada pel seu sentit general. Sols allà on Beethoven,

partint del significat d'aquest poema, s'eleva fins a arribar a una immediatesa dramàtica,* veiem que les seves combinacions melòdiques emergeixen cada vegada més precises del vers verbal del poema, de manera que l'expressió infinitament variada de la seva música només correspon ajustadament al sentit més elevat del poema i els mots d'una manera tan directa que, de sobte, ens sembla impossible i impensable que la música mai pugui estar separada del poema. I heus aquí el punt on veiem el resultat de la investigació estètica sobre l'organisme de la cançó popular, confirmat per un acte artístic mateix amb la precisió més il·luminadora. Igual com la melodia popular viva és inseparable de la poesia popular viva i separada d'ella és orgànicament morta, així l'organisme de la música només pot donar a llum la melodia vertadera, viva, si és fecundat pel pensament del poeta.⁶⁹ La música és la que dóna a llum, el poeta és el que engendra; i la música ha arribat al cim de la demència quan ja no solament ha volgut donar a llum sinó també engendrar.

La música és una dona.

La naturalesa de la dona és l'amor: però aquest és un amor que concep i que, en la concepció, es lliura sense reserves. La dona no ateny la seva individualitat absoluta fins al moment del lliurament. És l'ondina de les aigües que passa murmure-

* Per fer-me comprendre bé del tot, faig referència explícita a «*Seid umschlungen, Millionen!*» i la relació d'aquest tema amb el de «*Freude, schöner Götterfunken!*».⁶⁸

68. Es tracta del primer vers de l'*Andante maestoso* de *L'oda a l'alegria* de Schiller que apareix a la *Novena simfonia* i el relaciona amb el primer vers de l'*Allegro assai*.

69. La unió de poesia i música és, tant històricament com estètica, el factor decisiu en la interpretació de Wagner de la *Novena simfonia* de Beethoven. Per ell el compositor de Bonn dóna a llum la melodia vertadera perquè entra de ple en el pensament creatiu del poeta, no en els versos sinó a la seva intenció. Ja a *L'obra d'art del futur* parla de «la redempció de la música, sortint del seu element més privat vers l'art més comunitari» (GS III, 96). Wagner ressalta aquesta interrelació del poeta i el músic, generadora d'una melodia fora de l'esquema formal.

jant sense ànima per les ones del seu element, fins que per l'amor d'un home obté per fi una ànima. La mirada de la innocència en els ulls de la dona és el mirall infinitament clar, en el qual l'home reconeix l'aptitud general per a l'amor, fins que hi arriba a veure la pròpia imatge: des del moment en què s'hi reconeix, l'aptitud universal de la dona es concentra en la necessitat imperiosa d'estimar-lo amb la força universal del lliurament més absoluta.⁷⁰

La vertadera dona estima sense reserves, perquè ha d'estimar. No té altra opció llevat quan no estima. Però quan ha d'estimar sent una *coerció* immensa que desenvolupa per primera vegada la seva *voluntat*. Aquesta voluntat, que s'oposa a la coerció, és la primera i més intensa agitació de la individualitat de l'objecte estimat, la qual, havent-se introduït en la dona per mitjà de la concepció, l'ha dotat d'individualitat i de voluntat. Això és l'*orgull* de la dona, que li neix únicament de la força de la seva individualitat, que ella ha absorbit i que constreny a la necessitat de l'amor. Així ella lluita a causa de la concepció estimada contra la coerció de l'amor mateix, fins que comprèn, sota el poder d'aquesta coerció, que aquest, com el seu orgull, no és altra cosa que l'exercici de la força de la individualitat rebuda, que l'amor i l'objecte estimat són una sola i única cosa, que sense l'amor no té ni força ni voluntat, que des del moment que ella ha sentit orgull ja estava anihilada. La confessió oberta d'aquest anihilament és aleshores el sacrifici actiu de la suprema entrega de la dona: el seu orgull es resol així, d'una manera conscient, en l'única cosa que pot percebre, que pot sentir i pensar, el que és ella mateixa: en l'amor per *aquest* home.

Una dona que no estima amb aquest orgull de l'abandó, en realitat no estima gens. Ara bé, una dona que no estima gens és el fenomen més indigne i més repugnant del món. Exposem ara els tipus més característics d'aquestes dones!

70. En el sentit que no ha de romandre individual sinó fondre's amb l'estimat. És a dir, la música no ha de ser un ésser independent, individual, sinó completar-se en el drama amb els versos del poeta, sense per això desaparèixer, sinó generant un ésser nou i sencer.

Hom ha qualificat la música d'òpera *italiana* molt encertadament com a *dona de la vida*. Una cortesana pot vanar-se de restar sempre ella mateixa; mai no es posa fora de si, mai no se sacrifica, llevat quan ella mateixa té necessitat de plaer o vol obtenir algun benefici, i en aquest cas només ofereix al plaer d'estrany aquella part del seu ésser de la qual pot disposar amb facilitat, perquè ha esdevingut objecte de la seva voluntat. En l'abraçada amorosa de la cortesana la dona no hi és present, sinó només una part del seu organisme físic: no concep en l'amor la individualitat, sinó que s'entrega d'una manera molt general al que per la seva banda és general. Així doncs, la cortesana és una dona poc desenvolupada, atrofiada, però almenys compleix les funcions sensuais del sexe femení: en les quals, bé que sentint-ho, podem encara reconèixer la dona.

La música d'òpera *francesa* és considerada amb raó com a *coqueta*. A la coqueta li agrada de ser admirada, i fins i tot de ser estimada: però aquest peculiar plaer de ser admirada i estimada només el pot gaudir si ella mateixa no està plena d'admiració i presa fins i tot d'amor per l'objecte al qual ella inspira aquests sentiments. El benefici que cerca és el goig sobre si mateixa, la satisfacció de la vanitat: el fet de ser admirada i estimada és el plaer de la seva vida, que es torbaria just en el moment que ella mateixa sentís admiració o amor. Si ella mateixa estimés, seria privada del goig de si mateixa, car en l'amor ha d'oblidar-se necessàriament d'ella mateixa, i abandonar-se al plaer dolorós, sovint suïcida de l'altre. Per això la coqueta de res no es guarda tant com de l'amor, a fi de preservar intacta l'única cosa que estima, a saber, a si mateixa, és a dir, l'ésser que extreu la seva força seductora, la seva individualitat apresada, de l'apropament amorós de l'home, retinent-ne així —ella, la coqueta— allò que li pertany (a ell). La coqueta, doncs, viu de l'egoisme lladre i la seva força vital és una fredor glacial. En ella la naturalesa de la dona s'ha desfigurat en el seu repugnant contrari i del seu somriure fred, que només ens torna reflectida la nostra imatge distorsionada, ens girem, en la nostra desesperació, a la noia de la vida italiana.

Però encara hi ha un altre tipus de dona degenerada que

ens omple d'una profunda aversió: és la *pudorosa*, que com a tal hem de considerar l'anomenada música d'òpera «alemanya».* Pot *pāssār* a la cortesana que la flama amorosa del sacrifici s'encenguí de sobte en ella pel jove que l'abraça —recordem-nos del déu i la baiadera!—;⁷¹ pot passar a la coqueta que, tot jugant amb l'amor, com sempre hi juga, es trobi ben agafada en aquest joc i malgrat tota la resistència de la vanitat, es vegi presa en la pròpia xarxa, on es planyerà d'haver perdut la seva voluntat. Però mai no trobarà aquesta bella humanitat la dona que vetlla per la seva puresa amb el fanatisme ortodox de la fe —la dona la virtut de la qual consisteix bàsicament en la manca d'amor. La pudorosa ha estat educada en les regles de la decència i des de la joventut sols ha sentit la paraula «amor» pronunciada amb tímid torbament. Entra al món amb el cor ple de dogmes, mira pusil·làtime al seu voltant, s'adona de la cortesana i la coqueta, es pica devotament el pit i crida: «et dono gràcies, Senyor, perquè no sóc com aquestes!». La seva força vital és la decència, la seva única voluntat, la negació de l'amor, que no coneix de cap altra manera que en la naturalesa de la cortesana i la coqueta. La seva virtut és evitar el pecat, la seva activitat, l'esterilitat, la seva ànima, l'orgull impertinent! I que a prop es troba precisament aquesta dona de la caiguda més ignominiosa! En el seu cor begué mai no es belluga l'amor, en la seva carn cautelosament dissimulada, però, s'agita una vulgar sensualitat. Ja coneixem les conventícoles de beats i les ciutats respectables on s'esbaldella la flor de la beateria! Hem vist la pudorosa caure en tots

* Per òpera «alemanya» no entenc, naturalment, l'òpera de Weber, sinó aquell fenomen modern, del qual com menys en veritat existeix, més se'n parla —com de «l'imperi alemany». El caràcter particular d'aquesta òpera consisteix més en el fet que és una concepció i una realització d'aquells compositors alemanys moderns que no aconsegueixen compondre textos d'òpera francesos o italians, única cosa que els priva d'escriure òperes italianes o franceses, i, com a consol posterior, desperta en ells l'arrogant pretensió de poder dur a terme quelcom de molt especial, car ells saben molt més de música que no els italians o els francesos.

71. Al·lusió a la baiadera que segueix l'home de voluntat lliure fins a la mort a la balada de Goethe *Der Gott und die Bajadere* (*El déu i la baiadera*).

els vicis de les seves germanes francesa i italiana, sollats a més a més amb el pecat de la hipocresia i, lamentablement, sense cap mena d'originalitat!

Apartem-nos d'aquest abominable espectacle i preguntem-nos quina classe de dona ha de ser la *vertadera música*.

Una dona que *estima de veritat*, que posa la seva virtut en el seu *orgull*, però l'orgull en el seu *sacrifici*, el sacrifici amb el qual lliura *no una part* del seu ésser, sinó el *seu ésser sencer* amb la més rica plenitud de les facultats quan *concep*. Ara bé, *donar a llum* amb serenitat i alegria allò que ha concebut és *l'acte* de la dona, i per actuar a la dona *només li cal ser íntegrament allò que és*, però de cap manera *no ha de voler res*: car només una cosa pot voler: *ser dona*! La dona és per a l'home la mesura sempre clara i recognoscible de la infal·libilitat natural, car ella és la més completa perfecció si mai no abandona l'esfera de la bella espontaneïtat, a la qual és condemnada per l'única cosa que pot santificar el seu ésser, per la necessitat de l'amor.

I aquí us mostraré una vegada més el músic admirable, en el qual la música era del tot allò que pot ésser en la criatura humana, quan en tota la plenitud de la seva essència és *música* i res més que música. Mireu *Mozart*! Que potser era un músic inferior perquè era un músic absolut, perquè no podia i no volia ser altra cosa que *música*? Mireu el seu *Don Giovanni*! ¿On ha obtingut la música una individualitat tan infinitament rica, on ha pogut caracteritzar d'una manera tan segura i definida, amb una plenitud tan rica, tan desbordant com aquí, on el músic, seguint la naturalesa del seu art, no era altra cosa que una dona estimant sense reserves?

Però aturem-nos aquí mateix per preguntar-nos detingudament *qui* ha de ser *l'home* que aquesta dona ha d'estimar d'una manera tan incondicional? Considerem bé, abans d'exposar l'amor d'aquesta dona, si l'amor recíproc de l'home ha de ser un amor mendicat o si ha de ser un amor també per ell mateix necessari i redemptor.

Observem amb precisió *el poeta*!

Fi de la primera part.

SEGONA PART

L'ESPECTACLE I L'ESSÈNCIA DE LA POESIA DRAMÀTICA

Quan *Lessing* en el seu *Laokoon*⁷² s'esforça a recercar i designar els límits entre la poesia i la pintura, tenia present la poesia que ja sols era descriptiva. Parteix de les paral·leles i les divisions que traça entre l'obra plàstica que representa l'escena de l'agonia de Laocoont i la descripció que Virgili fa de la mateixa escena a la seva *Eneida*, una epopeia escrita per ser llegida. Si *Lessing*, en el curs del seu estudi, toca fins i tot el mateix Sòfocles, en realitat sols pensa en el Sòfocles literari, tal com es presenta *davant nostre*, o bé si considera l'obra d'art tràgica del poeta en la seva representació real, viva, l'exclou també involuntàriament de tota comparació amb obres d'escultura o de pintura, no perquè l'obra d'art viva de la tragèdia presenta limitacions respecte d'aquestes arts plàstiques, sinó perquè *aquestes*, en comparació amb *aquella*, troben llurs límits necessaris en llur naturalesa pobra. Pertot arreu on *Lessing* assigna a la poesia límits i barreres, no es refereix a l'*obra d'art dramàtica*, oferta directament a la contemplació, presentada directament als sentits, que reuneix tots els elements de les arts plàstiques en la màxima plenitud, assolible únicament en ella i que ha aconseguit amb aquest art una suprema possibilitat d'existència artística, sinó a la miserable ombra mortal

72. Wagner al·ludeix al *Laocoont* amb el sobretítol de *Sobre els límits entre la pintura i la poesia*, breu obra de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), on l'autor exposa, com a la resta de la seva obra, les bases per crear una nova consciència estètica i un art nacional alemany.

d'aquesta obra d'art, a la poesia literària narrativa i descriptiva, que no es manifesta als sentits sinó a la imaginació, i en la qual aquesta imaginació ha estat convertida en el factor pròpiament representatiu, pel qual la poesia és tan sols un estimulant.

Un art tan *artificial* sols produeix algun efecte respectant escrupolosament els límits i les barreres, perquè ha de tenir molta cura de preservar, mitjançant el procés més atent possible, la imaginació il·limitada, que ha de substituir-lo com a veritadera actriu, de tota digressió divagadora, a fi de conduir-lo, en canvi, cap a un punt concret, en el qual l'objecte apuntat pugui presentar-se de la manera més clara i precisa possible. Totes les arts egoïstament aïllades s'adrecen solament a aquesta imaginació, i sobretot les arts plàstiques, que únicament poden fer possible el moment més important de l'art, *el moviment*, apel·lant a la fantasia. Totes aquestes arts *no fan més que insinuar*; una *representació real* només els seria possible amb la manifestació de la universalitat de la sensibilitat artística de l'home, amb la comunicació a la totalitat de l'organisme sensorial, però no a la seva imaginació, car la veritable obra d'art es crea justament sols passant de la imaginació a la realitat, és a dir: als sentits.

El sincer esforç de Lessing per determinar els límits d'aquells gèneres d'art separats, que ja no podien representar d'una manera directa sinó sols descriure, ha estat avui dia mal entès, amb nicensa suprema, per aquells que segueixen sense comprendre l'enorme diferència que separa aquestes arts de *l'art veritable* pròpiament dit. No veient mai res més que aquestes arts, impotents per donar per si mateixes una representació directa, sols poden atribuir naturalment a cadascuna d'elles —i així a l'art en general (creuen)— la tasca de superar la dificultat amb el *menys esforç possible*, donant a la imaginació un punt de suport sòlid en la *descripció*; *acumular els mitjans* d'aquesta descripció pot evidentment confondre aquesta descripció i distreure la imaginació de la comprensió de l'assumepte, alarmant-la i destorbant-la amb la presentació de mitjans de descripció desproporcionats.

La *puresa* d'un gènere d'art serà per tant la primera condició per fer-se comprendre, mentre que la *barreja* de les arts només en pot entèrbolir la comprensió. Efectivament, res no ens pot esdevenir més desconcertant que, per exemple, un pintor representant el seu assumpte en moviment, la descripció del qual únicament és possible al poeta; del tot repugnant, però, ens sembla una pintura en la qual els versos del poeta estan escrits davant la boca d'una persona. Quan el músic —és a dir, el músic absolut— intenta pintar, no fa ni música ni pintura; si vol acompanyar la contemplació d'una pintura real amb la seva música, pot estar ben segur que hom no entendreà ni la pintura ni la música. Aquell que tan sols pugui imaginar-se la unió de totes les arts en l'obra d'art de la manera següent, per exemple, en una galeria de pintura i entre les estàtues instal·lades algú llegeix en veu alta una novel·la de Goethe i a més a més hom toca una simfonia de Beethoven,* aquest té realment tota la raó d'insistir en la *separació* de les arts i de voler saber assignada a cadascuna la manera més adequada d'aconseguir una descripció al més precisa possible del seu assumpte. Però que els nostres moderns estetes considerin *el drama* dins de la categoria d'un gènere d'art i, com a tal, sigui assignat al poeta en qualitat de propietat particular, en el sentit que la intromissió d'un altre art, com la música, necessiti una *excusa*, però no pugui de cap manera considerar-se justificada, això equival a treure de la definició de Lessing una conseqüència que no té ni el més lleu vestigi de justificació. Ara bé, aquesta gent no veu en el drama altra cosa que un *ram de literatura*, un gènere literari com la novel·la o la poesia didàctica, amb la sola diferència que aquell, en comptes de ser només llegit, haurà de ser après de memòria per diverses persones, decla-

* És així, en efecte; com literats de la cort puerils i assenyats, s'imaginen allò que jo designo com a «obra d'art unitària», quan creuen haver de considerar-ho com un acte de «confusió, de barreja bàrbara» de totes les arts. Un crític ministerial del Reial Estat de Saxònia també troba adequat d'entendre la meua apel·lació als sentits com un groller «sensualisme»; per aquesta expressió entén naturalment els plaers del ventre. L'estupidesa d'aquests esteticistes només és explicable per llur intencionada mala fe.

mat, acompanyat per gestos i il·luminat per focus de teatre. Respecte a un drama literari representat a l'escenari, una música es comportaria de manera gairebé idèntica a com si fos interpretada davant d'un quadre i, amb raó doncs, l'anomenat melodrama ha estat condemnat com un gènere de la més desagradable barreja. Aquest drama, l'únic que els nostres literats tenen al pensament, és tan poc un veritable drama, com un *piano** és una orquestra o un grup coral. El drama literari deu íntegrament els seus orígens al mateix esperit egoïsta de la nostra evolució artística general que el piano, i, prenent-lo com a exemple, de seguida explicaré aquest procés evolutiu.

L'òrgan musical més antic, més autèntic i més bell, l'òrgan al qual la música deu la seva existència és la *veu humana*; de la manera més natural fou imitada per *l'instrument de vent*, que, per la seva banda, fou imitat per *l'instrument de corda*: el so simfònic col·lectiu d'una orquestra d'instruments de vent i de corda fou imitat al seu torn per *l'orgue*; l'orgue voluminós fou finalment reemplaçat pel *piano*, més manejable. Amb això observem en primer lloc que l'òrgan originari de la música, passant de la veu humana al piano, s'anà reduint a la manca d'expressió cada cop més gran. Els instruments de l'orquestra, que ja havien perdut el timbre de la veu parlada, podien encara imitar el so de la veu humana d'una manera prou adequada, amb la seva facultat d'expressió infinitament variada i viva; els tubs de l'orgue només podien conservar d'aquest to la seva duració, però ja no la seva expressió canviant, fins que finalment el piano no féu més que insinuar aquest so, mentre deixava que la fantasia auditiva imaginés el seu veritable cos. Així tenim amb el piano un instrument que només descriu la música. Com és, però, que la música acabà per acontentar-se amb un instrument sense so? Per cap altra raó que per fer música un mateix, tot *sol*, sense la col·laboració dels altres. La veu humana, que, en realitat, sols pot manifestar-se melòdicament en relació amb el llenguatge, és un *individu*; sols la col·laboració

* Un violí tocat ensems amb un piano es fusiona tan poc amb aquest instrument, com la música es fusionaria amb el drama literari.

concertada de diversos d'aquests individus pot produir una harmonia simfònica.

Els instruments de vent i de corda tenien encara l'afinitat amb la veu humana que també els restava com a propi aquest caràcter individual, a través del qual cadascun d'ells posseïa una tonalitat determinada, per rica que fos en modulacions, i estava obligada, a fi de produir efectes harmònics, també a una col·laboració conjunta. En l'orgue cristià totes aquestes individualitats vives estaven arrengrerades en inerts registres de tubs que, a les ordres del toc d'un sol i indivisible executant elevaven llurs veus mecànicament originades en honor a Déu. Amb el piano, per fi, el virtuós podia, sense cap ajut d'altri (l'organista encara havia de fer servir la manxa) posar en moviment una infinitat de petits martells que picaven en honor d'ell, car a l'auditor, que ja no podia gaudir d'una música sonora, sols li restava admirar l'habilitat de manipulador de les tecles, amb caràcter d'entreteniment. En veritat, tot el nostre art modern és equiparable al piano: cada individu hi executa aïlladament l'obra d'una collectivitat, però dissortadament sols *in abstracto* i amb absoluta insonoritat! Martells: però no homes!

Examinarem ara el drama literari, l'accés al qual els nostres estetes barren amb orgull purità a la música d'alè vigorós i magnífic, des del punt de vista del piano * i remuntant-nos fins als orígens d'aquest piano, i a quina conclusió arribem? Trobem, per fi, la viva *tonalitat de la veu humana*, que és idèntica a la *tonalitat del cant*, sense la qual no coneixeríem ni el piano ni el drama literari.

* En la meua opinió no resta importància al fet que el virtuós del piano que en els nostres dies ha manifestat la virtuositat més perfecta en tots els aspectes, que Liszt, el prodigi del piano, s'adreci avui amb impetuosa energia a l'orquestra sonora i a la vegada, per mitjà d'aquesta orquestra, per dir-ho així, a la veu humana viva.

El drama modern té un origen doble: un de natural, propi de la nostra evolució històrica, *la novel·la*, i un de forà, empeltat en la nostra evolució per la reflexió, el *drama grec*, elaborat segons les regles mal enteses d'Aristòtil.

El veritable nucli de la nostra poesia es troba en la novel·la; en llur esforç per presentar aquest nucli de la manera més saborosa possible, els nostres poetes han incorregut sovint en una imitació més o menys llunyana del drama grec.

La florida suprema del drama eixit directament de la novel·la la tenim en les peces de *Shakespeare*; a l'extrem més allunyat d'aquest drama trobem la seva antítesi més perfecta en la «tragèdia» de *Racine*. Entre aquests dos pols flota tota la resta de la nostra literatura dramàtica, indecisa i oscil·lant. Per reconèixer el caràcter d'aquesta oscil·lació ens cal considerar amb més detall l'origen natural del nostre drama.

Si des de la desaparició de l'art grec cerquem en el curs de la història universal un període artístic del qual podem gaudir plens de satisfacció, es tracta del període anomenat «Renaixement», amb què designem la fi de l'Edat Mitjana i el principi de l'Edat Moderna. L'home interior hi fa un esforç gegantí per exterioritzar-se. Tot el ferment d'aquesta meravellosa barreja d'heroisme individual germànic amb l'esperit del cristianisme catòlico-romà pressionava de dins cap enfora com per alliberar-se amb l'exteriorització del seu ésser de l'insoluble escrípol interior. Aquest impuls es manifestava per tot arreu només com a plaer de descripció, car l'home (*Mensch*) únicament pot donar-se sencer si està íntimament d'acord amb si mateix: però l'home del Renaixement no ho estava; concebia el món exterior només en el desig de fugir de la discordança interna. Si aquest instint s'expressà de la manera més conspícua en la tendència de les *arts plàstiques*, no és menys evident en la *poesia*. Cal observar, tanmateix, que, així com la pintura s'havia disposat a fer la descripció més fidel de l'home viu,

la poesia abandonava la descripció per la *representació*, passant de la novel·la al drama.

La poesia de l'Edat Mitjana ja havia produït el poema narratiu i l'havia desenvolupat fins al seu apogeu. Aquest poema descrivia actes i esdeveniments humans i llur relació plena de moviments d'una manera semblant a com el pintor s'esforça a representar-nos els moments característics d'aquestes actes. El poder del poeta que prescindí de la representació directa, viva de les accions dels homes reals, era però tan il·limitada com la imaginació del lector o de l'auditor a la qual s'adreçava únicament. Aquesta facultat se sentia més obligada a les combinacions més excèntriques d'esdeveniments i d'indrets, en la mesura que el seu horitzó s'estenia per sobre d'una mar cada vegada més grossa a causa d'accions ocorregudes a l'exterior, tal com sorgien de la vida d'aquella època àvida d'aventures. L'home, que en si no estava d'acord amb si mateix i volia fugir de la discordança del seu interior amb la creació artística —com abans s'havia esforçat endebades a superar aquest desacord d'una manera artística—* no sentia l'impuls d'expressar un determinat *quelcom* del seu interior, sinó més aviat de cercar aquest *quelcom* al món exterior; es distreia en certa manera cap endins per la més complaent assimilació de tot el que li era presentat del món exterior, i com més diversament i variada sabés barrejar aquests fenòmens, amb més seguretat podia esperar d'assolir la finalitat involuntària de la distracció interior. El mestre d'aquest art amable però mancat de tota interioritat, de tot allò que queda gravat en l'ànima, fou *Ariosto*.

Però, d'altra banda, com menys podien aquests quadres espurtejants de la fantasia, després de grans extravagàncies, distreure l'home íntim, com més aquest home era empès per l'opressió de forces polítiques i religioses a un esforç de reacció pròvinent del seu ésser íntim, més clarament veiem també expressat en aquest tipus d'art poètic l'afany per dominar des de l'interior la massa de la variada matèria, per donar a la seva configuració un centre fix i per extreure aquest centre com

* Pensem en la poesia cristiana pròpiament dita.

a eix de l'obra d'art de la pròpia concepció, de la ferma voluntat d'alguna cosa en la qual s'expressa l'ésser interior. Aquest quelcom és la matèria generadora de la nova època, la condensació de l'ésser individual en una voluntat artística determinada. De la massa enorme de fenòmens exteriors, que abans no s'havien pogut representar al poeta de manera prou múltiple i variada, se separen ara els elements afins entre si, la multiplicat de situacions es condensa en un perfil determinat del caràcter de les persones que actuen. Com és d'infinitament important per a qualsevol anàlisi de l'essència de l'art que aquest impuls interior del poeta, tal com es presenta nítidament als nostres ulls, pugui per fi ser satisfet solament arribant també a la manifestació més definida per la representació immediata als sentits, en una paraula, *que la novel·la esdevingui drama!* Hom no podia arribar a dominar la matèria exterior a fi de manifestar la visió interior de l'essència d'aquesta matèria de cap altra manera que si l'objecte mateix era representat als sentits en una realitat ben evident, i això només era possible en el drama.

El drama de Shakespeare ha sorgit amb la més completa necessitat de la vida i la nostra evolució històrica: la seva creació estigué condicionada per la naturalesa del nostre art poètic, de la mateixa manera que el drama del futur naixerà, com correspon a la natura, de la satisfacció de les necessitats que el drama de Shakespeare ha estimulat però que no ha satisfet.

Shakespeare, que hem de considerar sempre en companyia del seus predecessors i tan sols com a llur cap, condensà la novel·la narrativa en drama, traduint-la, com qui diu, per a la representació sobre l'escenari. Les accions humanes, descrites abans únicament per la poesia narrativa oral, les féu ara representar a la vista i l'oïda per persones que parlen de veritat, que durant el temps de la representació s'identifiquen en aspectes i gestos amb els personatges presentats en la novel·la. Trobà per assolir-ho una escena i uns actors que, com venes d'aigua ocultes fins ara sota terra però que encara anaven fluint secretament de la vertadera obra d'art popular que s'havien sostret a l'ull del poeta; però ben aviat foren descoberts per

la seva mirada escrutadora i ansiosa, quan la necessitat l'empenyí a descobrir-los. El característic d'aquesta escena de teatre popular era, tanmateix, que els *actors*,* que per això s'anomenaven així amb preferència, s'hi manifestaven *a la vista*, i amb tota intenció gairebé exclusivament a la vista. Llurs representacions a la plaça pública, davant d'una multitud que s'estenia fins lluny, gairebé només podien produir efecte mitjançant el *gest*, i en el gest l'únic que s'expressa amb claredat són els actes, però no —des del moment que hi manca el llenguatge— els mòbils interiors d'aquests actes, de manera que el joc d'aquests actors, d'acord amb la seva naturalesa, estava tan ple d'accions grotesques, acumulades en massa com la novel·la, la dispersa multiplicitat de la qual el poeta s'esforçava precisament a concentrar. El poeta que observava aquest espectacle popular havia de trobar que, per manca d'un llenguatge comprensible, es veia comprimit en una monstruosa acció múltiple, de la mateixa manera que el poeta narrador de la novel·la per la inhabilitat de representar realment els personatges i processos que descrivia. Havia de cridar als actors: «Doneu-me el vostre escenari, jo us donaré les meves paraules, i així ens ajudarem mútuament!».

Veiem doncs el poeta estrènyer l'escena popular en teatre en benefici del drama. Així com l'acció mateixa, per una exposició clara dels motius determinants, havia de ser reduïda als seus episodis més importants, sorgí la necessitat de comprimir l'escena, sobretot per consideració a l'espectador, que no només calia que veiés sinó que també havia d'entendre clarament. Aquesta limitació de l'espai havia d'estendre's també a la duració de la representació dramàtica. L'escenari dels misteris de l'Edat Mitjana, instal·lat en un prat molt espaiós o en places públiques i carrers de les ciutats, ofería a les multituds reunides un espectacle que durava un dia sencer, i fins i tot —com encara ho veiem avui— uns quants dies seguits: eren representades històries, vides senceres, de les quals, la

* *Schauspieler*: actor, literalment, mot per mot, persona que representa a la vista. (N. de la t.)

massa dels espectadors, que anava i venia, podia escollir a voluntat, segons el seu interès, allò que li semblava més digne de veure. Una representació d'aquest tipus era la parella que corresponia íntegrament a les històries tan bigarrades i prolixes de l'Edat Mitjana mateixa: els personatges de múltiples accions d'aquestes històries *llegides* eren tan mancats de caràcter, caretes sense cap tret d'una vida individual, tallats amb un estil encarcarat i groller, com els actors encarregats de representar-los, de dur-los a *la vista*. Per les mateixes raons que determinaven al poeta a reduir l'acció i l'espai escènic, calgué comprimir també la duració de la representació, perquè el poeta volia presentar als seus espectadors un tot complet en si, ja no sols fragments, de manera que mesurà la durada de la representació segons la capacitat de l'espectador per seguir amb absoluta i sostinguda concentració una obra representada. L'obra d'art que sols apel·la a la imaginació, com ara la novel·la llegida, es pot interrompre fàcilment en la seva comunicació, car la fantasia és d'una naturalesa tan arbitrària que no obeeix cap altra llei que la de l'atzar: però allò que es posa davant dels sentits i vol comunicar-s'hi amb convincent i infal·lible determinació, no sols ha d'adaptar-se a la individualitat, a la capacitat i la força natural limitada d'aquests sentits, sinó que ha de presentar-s'hi íntegrament, de cap a peus, de principi a fi, si no vol, per una sobtada interrupció o una omissió en la seva representació, apel·lar de nou a la fantasia per a un reemplaçament necessari, ara que precisament acaba d'abandonar-la per adreçar-se als sentits.

Sobre aquest escenari reduït una sola cosa es deixava encara per complet a la imaginació: *la representació de l'escena mateixa*, en la qual els actors actuaven segons les exigències locals de l'acció. Catifes envoltaven l'escenari; la inscripció en un tauler, fàcil de modificar, indicava a l'espectador el lloc de l'escena, si es tractava d'un palau, un carrer, un bosc o un camp, que havia de ser *imaginat*. Per mitjà d'aquesta invocació necessària a la imaginació, indispensable encara a l'art escènic d'aquell temps, el drama deixava encara una porta oberta a la novel·la bigarrada d'assumptes i a la història amb la seva

multiplicitat d'accions. El poeta, que fins aleshores només havia procurat la representació física i oral de la novel·la, no sentia encara la necessitat d'una representació conforme a la natura de l'escena a envoltant, ni tampoc podia sentir la necessitat de condensar l'acció a representar en els límits cada cop més definits dels seus episodis més importants. Veiem aquí amb la més palesa evidència que sols la necessitat imperiosa determina la forma més perfecta de l'obra d'art, i aquesta necessitat, d'acord amb l'essència de l'art, determina l'artista a dirigir-se de la imaginació als sentits i de convertir la vaga activitat de la imaginació en una acció sòlida i intel·ligible a través dels sentits. Aquesta necessitat, que dóna la forma a tot l'art, l'única que satisfà l'esforç de l'artista, neix de nosaltres només en la certesa d'una concepció universal dels sentits: si corresponen per complet a totes les exigències, també ens estimula a la creació artística més perfecta. Shakespeare, que no sentí encara la necessitat de representar fidelment segons la natura l'escena envoltant i, per tant, només ordenava i concentrava la multiplicitat temàtica de la novel·la tractada dramàticament per ell fins on ho exigia la necessitat que sentia d'un escenari reduït i una duració limitada a l'acció representada per persones reals; Shakespeare, que dins d'aquests límits donà vida a història i novel·la amb una veritat tan convincent i característica, que representà per primera vegada persones d'una individualitat tan diversa i marcada com cap altre poeta no ho havia fet abans que ell; aquest Shakespeare ha esdevingut, malgrat tot, en els seus drames encara no modelats per una necessitat definida, la causa i el punt de partença d'una confusió extraordinària en l'art dramàtic durant més de dos segles fins als nostres dies.

El drama shakespearí, com ja he dit, havia deixat a la novel·la i la mòbil estructura de la història una porta oberta, per la qual podien entrar i sortir com volien: aquesta porta era la representació de l'escena deixada a la imaginació. Veurem tot seguit com la confusió sorgida d'aquí anà augmentant a mesura que aquesta porta es tancava per una altra banda sense la més mínima consideració, i la sentida insuficiència de

l'escena féu cometre les violències més arbitràries contra el drama viu.

En les nacions europees anomenades romaniques, en les quals l'esperit d'aventura il·limitat de la novel·la —que barrejava indistintament tots els elements germànics i romànics— havia esclatat amb la fúria més frenètica, aquesta novel·la també havia esdevingut la més inepta per ésser dramatitzada. L'impuls, nascut de la intimitat concentrada de l'ésser humà, de donar una forma determinada i precisa a les manifestacions incongruents i inventades abans per la imaginació, només es manifestà d'una manera excel·lent en les nacions germàniques, que feren de la guerra interior de la consciència contra el martiritzant reglament exterior un acte protestant. Les nacions romàniques, que exteriorment romangueren sota el jou del catolicisme, continuaren mantenint-se dins d'aquesta tendència, segons la qual s'evadien vers l'exterior de l'insoluble desacord interior per distreure's de fora a dins —com ja he dit. L'art plàstica i una poesia que —en tant que descriptiva— igualava l'art plàstica si no en l'expressió, quant a l'essència, són les arts pròpies d'aquestes nacions, que amb elements exteriors distreuen, captiven i delecten.

L'italià i el francès cultivats s'allunyaren de llurs respectius espectacles populars nacionals;⁷³ amb llur crua simplicitat i manca de forma els recordaven tot el batibull de l'Edat Mitjana, el qual s'esforçaven a treure's del damunt com un malson, pesat i angoixant. Retornaren, per contra, a l'arrel històrica de llur llengua i d'entre els poetes romans, els imitadors

73. Wagner a la seva segona edició afegeix aquí una nota: «Com que no escric una història del drama modern, sinó sobre el seu desenvolupament, i d'acord amb el meu objectiu, només he de mostrar aquelles dues tendències principals, en les quals es manifesta més òbviament la diferència bàsica d'aquelles vies de desenvolupament, he passat per alt el teatre espanyol, perquè tan sols en ell aquests dos camins es creuen de manera característica que en si és summament important, però que per a nosaltres no constitueix un antagonisme tan decisiu, determinant per tota l'evolució moderna del drama, com es donen en Shakespeare i en la tragèdia francesa».

literaris dels grecs, s'escolliren també models de drama, que representaren per distreure la societat refinada i distingida, en lloc de l'espectacle de gust exclusivament popular. La pintura i l'arquitectura, les arts principals del Renaixement romànic, havien educat l'ull d'aquesta societat refinada amb tant de gust i a unes exigències tan elevades, que el senzill entaulat de fusta envoltat de catifes penjades de l'escena britànica no la podia complaure. Hom assignà als actors, com a lloc de l'espectacle, la sumptuosa sala dels palaus dels prínceps, en la qual havien de muntar llurs escenes amb petites modificacions. L'estabilitat de l'escena esdevingué l'exigència principal i dominant per a tot el drama, i aquí el gust adoptat per la societat distingida coincidí amb l'origen modern del drama representat davant seu, les regles d'Aristòtil. A l'espectador principesc, l'ull del qual havia estat convertit en el seu òrgan més perfecte del plaer positiu dels sentits, gràcies a les arts plàstiques, no li agradava gens haver de subjectar aquest sentit precisament, per subordinar-lo a la imaginació sense rostre, i encara menys en la mesura que evitava per principi l'excitació de la imaginació medieval i les seves formes vagues. Hagués calgut oferir-li la possibilitat de veure l'escena cada vegada que el drama exigís canviar-la, representar fidelment l'assumpte amb exactitud pictòrica i plàstica, a fi de poder permetre ell mateix aquest canvi. Allò que més endavant fou possible amb la barreja de les tendències dramàtiques, aquí no hi havia necessitat d'exigir-ho, car, per altra banda, les regles aristotèliques, segons les quals fou construït aquest drama fingit, feren de la unitat de lloc una condició important del mateix. Precisament, doncs, allò que el britànic, en crear únicament el drama des de l'interior, encara havia omès com a situació exterior, esdevingué una norma formada sobre l'exterior, pel drama francès que cercava d'erigir-se a si mateix en la vida mitjançant aquest mecanisme.

Ara, doncs, és important de considerar amb molta atenció com la unitat exterior de lloc condicionà tota l'actitud del drama francès fins a l'extrem que la representació de l'acció quedà gairebé totalment exclosa de l'escena i no admeté més que

la recitació de la paraula. Així, la novel·la desbordant d'acció, l'element poètic bàsic de la vida medieval i la vida moderna, hagué de restar per principi exclosa de la representació en escena, car l'exposició de la seva temàtica múltiple era del tot impossible sense freqüents canvis d'escena. Per tant, no fou únicament la forma externa, sinó també tota la disposició de l'acció i amb ella, finalment, l'argument de l'acció mateixa, que havien de ser extrets dels models que, quant a la forma, havia determinat el poeta dramàtic francès. Aquest havia d'escollir accions que no haguessin de ser condensades primer per ell a una extensió compacta a fi de fer-les aptes a la representació dramàtica, sinó que se li oferissin ja condensades en la dimensió adequada.

De llurs llegendes nacionals els tràgics grecs havien condensat assumptes així, suprema floració artística d'aquestes llegendes: el dramaturg modern, partint de les regles exteriors que havia extret d'aquests poemes, no podia comprimir l'element poètic vital del seu temps, que sols podia ser subjectat de manera inversa a la de Shakespeare, a la condensació corresponent a la mesura imposada des de fora, i, per tant, no li restava altra cosa que imitar i repetir —*desfigurant-los*, com és natural— aquells drames ja ben acabats. Així, doncs, a la *tragédie* de Racine tenim sobre l'escena la paraula, i darrere l'escena l'acció; moviments separats de llur mòbil i desplaçats a l'exterior, voler sense poder. Tot l'art, doncs, es dedicà a exterioritzar la *parla* que consegüentment a Itàlia (d'on havia sorgit aquest nou gènere d'art) es confongué de seguida amb aquella exposició musical que hem conegut ja amb més detall com el vertader contingut de l'essència de l'òpera. També la tragèdia francesa esdevingué per necessitat òpera: *Gluck* expressà el contingut real d'aquesta tragèdia. L'òpera fou doncs la flor prematura d'un fruit immadur, crescut en una terra no natural, artificial. El drama modern ha d'arribar a allò amb què *començà* el drama francès i el drama italià, amb la forma externa, en l'evolució orgànica de si mateix per la via del drama shakespearità, i fins aleshores no madurarà el fruit natural del drama musical.

Entre aquests dos extrems contraris, el drama de *Shakespeare* i el drama de *Racine*, però, *el drama modern* anà creixent fins a assolir la seva forma híbrida, antinatural, i *Alemanya* fou el terreny del qual es nodrí aquest fruit.

Aquí subsistia el catolicisme romànic amb la mateixa força que el protestantisme germànic: sols que tots dos entraren en un conflicte tan violent que, indecís com malgrat tot restà, no en sorgí cap flor d'art natural. L'impuls interior que en el britànic es concentrà en la representació dramàtica de la història i la novella, en el protestant alemany s'embarcà en l'esforç obstinat de conciliar el conflicte interior en la seva intimitat. Tenim un *Luter*, que en art s'elevà fins a la lírica religiosa, però no tenim cap Shakespeare. El sud catòlico-romà, no obstant això, mai no pogué elevar-se a l'oblit genial i eixelebrat del conflicte interior, en el qual les nacions romàniques trobaren el mòbil per a les arts plàstiques: amb serietat tenebrosa vigilava el seu deliri religiós. Mentre tot Europa s'orientava amb passió cap a l'art, Alemanya restava bàrbara en la seva meditació. Sols el que a fora ja havia esdevingut obsolet es refugià a Alemanya a fi de poder fructificar en aquesta terra en un estiu tardívol. Comediants anglesos, als quals els actors dels drames de Shakespeare havien pres el pa, venien a Alemanya per mostrar al poble llurs grotescs jocs de mans i pantomimes: no fou fins molt més endavant, després de la seva decadència a Anglaterra, que el drama de Shakespeare els succeí; actors alemanys, fugint de la disciplina de llurs avorrits mestres d'escola dramàtica, s'apropriaren d'aquest drama per adaptar-lo a llur propi ús.

L'òpera, aquest derivat de l'art romànic, en canvi, venia del sud. El seu origen noble en els palaus dels prínceps la recomanà, per la seva banda, als prínceps alemanys, de manera que aquests prínceps introduïren l'òpera a Alemanya, mentre —que quedí ben entès!— el teatre de Shakespeare era recollit pel poble. En l'òpera la decoració més luxosa i rebuscada de l'escena s'oposava diametralment a la pobresa de l'escenari shakespearí. El drama musical havia esdevingut en realitat espectacle *visual* (*Schauspiel*) mentre que la representació dramàtica

(*Schauspiel*) s'havia convertit en funció *auditiva* (*Hörspiel*). Ja no ens cal aquí examinar els excessos de la decoració escènica en el gènere de l'òpera: aquest drama després havia estat construït des de l'exterior i únicament podia conservar-se per mitjà del luxe i la pompa exteriors. Però és important d'observar que aquesta pompa escènica amb els canvis de la més inaudita policromia i varietat de selecció en les produccions teatrals presentades a la vista, provenia d'*aquella* tendència dramàtica, en la qual originàriament havia estat erigida com a norma la unitat de lloc. No és el poeta qui, comprimint la novel·la en drama, en tant que la seva multiplicitat temàtica no significava encara cap limitació, i apel·lant a la imaginació, ha inventat aquest enginyós mecanisme per al canvi d'escenes efectivament representades, sinó que ha estat el desig d'esbargiment exterior i la seva variació, la pura avidesa dels ulls el que l'ha creat. Si el *poeta* hagués inventat aquest aparell, hauríem de suposar que havia sentit la necessitat d'un freqüent canvi d'escena com a necessitat imposada per la multiplicitat temàtica del drama mateix: puix que el poeta, com ja hem vist, construïa orgànicament, per impuls interior, aquella hipòtesi provaria així que la multiplicitat de temàtica de la història i la novel·la és una condició necessària del drama; car sols la inflexible necessitat d'aquesta condició hagués pogut incitar-lo a correspondre a les necessitats de la multiplicitat temàtica amb la invenció d'un aparell escènic, a través del qual aquesta multiplicitat havia d'exterioritzar-se també com a multiplicitat d'escenes barrejades i despreses. Però fou justament el cas contrari. Shakespeare se sentí empès per la necessitat de representar dramàticament la història i la novel·la, en el seu nou afany de correspondre a aquest impuls, i encara no s'havia manifestat en ell el sentiment de la necessitat d'una representació escènica fidel a la natura —si hagués sentit la necessitat d'una representació absolutament persuasiva d'una acció dramàtica, hagués cercat de satisfer-la per mitjà d'una selecció molt més exacta i una compressió més concentrada de la pluralitat temàtica de la novel·la, tal com ja havia reduït el lloc i la durada de la representació i per causa d'ella també la pluralitat temàtica mateixa. La im-

possibilitat de condensar la novel·la encara més, impossibilitat amb la qual hagués topat infal·liblement, li havia de mostrar que, donada la nàtūràlesa de la novel·la, aquesta naturalesa no concordava, en realitat, amb el drama, descoberta que nosaltres no poguérem fer fins que *la realització de l'escena* no ens presentà als sentits la pluralitat temàtica antidramàtica de la història, la qual, pel fet que només calia que fos *insinuada*, no permetia a Shakespeare altra cosa que la novel·la dramàtica.

Amb el temps, la necessitat d'una representació de l'escena adequada al lloc de l'acció no podia restar ignorada; l'escena medieval havia de desaparèixer i fer lloc a l'escenari modern. A Alemanya fou determinat pel caràcter de l'art escènic popular que, des de la desaparició de les passions i els misteris, també obtingué els seus fonaments dramàtics de la història i la novel·la. Durant l'època de ressorgiment de l'art dramàtic alemany —vers la meitat del segle passat— fou la novel·la burgesa, adequada a la mentalitat del poble de l'època, la que constituïa aquest fonament. Era infinitament més dúctil i sobretot molt menys rica temàticament que la novel·la històrica o llegendària, de la qual disposava Shakespeare. Una representació escènica de lloc adequada podia ser obtinguda amb molt menys aparat del que hagués exigit la dramatització shakespeariana de la novel·la. Les peces de Shakespeare admeses per aquests actors havien de suportar tota mena d'escurçades i transformacions per fer-les representables. Ometo aquí les raons decisives que motivaren aquests canvis i només en faig ressaltar una, el de la pura conveniència escènica, perquè de moment és la més important per a l'objectiu del meu estudi. Aquests actors, els primers a importar el teatre de Shakespeare a l'escena alemanya, procediren de manera tan lleial a l'esperit de llur art, que no se'ls ocorregué de fer aquestes peces representables, fos acompanyant els nombrosos canvis d'escena amb una modificació freqüent de l'escena teatral mateixa, o per respecte a ell, renunciant a la representació real de l'escena i tornant a l'escenari medieval sense decorat, sinó que conservaren el punt de vista de llur art, un cop adoptat, i hi subordinaren la pluralitat escènica de Shakespeare, ometent senzillament les

escenes que els semblaven sense importància i fonent, d'altra banda, les escenes més importants. Fou des del punt de vista de la literatura que hom reconegué el que amb aquest procediment es perdia de l'obra d'art de Shakespeare i hom instava perquè es restaurés la forma original de les peces també amb vista a llur representació, per la qual cosa hom féu dos projectes contraris. Un d'ells, el que no fou dut a terme, era el de Tieck:⁷⁴ *Tieck*, reconeixent profundament l'essència del drama de Shakespeare, exigia la restauració de l'escenari shakespearearià amb la seva crida a la imaginació per a l'escena. Aquest requeriment era del tot lògic i conforme a l'esperit del drama de Shakespeare. Però si una mitja temptativa de restauració ha restat sempre infructuosa en la història, una temptativa radical, en canvi, s'ha demostrat des de sempre com a impossible. Tieck era un restaurador radical i, com a tal, digne d'estima, però sense cap influència. El segon projecte tendia a ajustar l'enorme aparat de l'escenari d'òpera per a la representació de l'escenari shakespearearià també mitjançant la fidel col·laboració de l'escena amb canvis freqüents, originàriament sols insinuats. Sobre l'escenari anglès modern hom traduï l'escena shakespeareiana en la seva més exacta realitat: la mecànica inventà meravelles per tal d'aconseguir el canvi ràpid de decorats de l'escena, realitzats amb tots els detalls possibles: tropes en marxa i batalles eren representades amb l'exactitud més sorprenent. Als grans teatres alemanys hom imitava aquesta manera de fer.

Davant d'aquest espectacle el poeta modern examinava i reflexionava, perplex. El drama de Shakespeare, com a peça literària, havia fet sobre ell la impressió sublim de la unitat poètica més perfecta; mentre només s'havia adreçat a la seva imaginació, aquesta havia estat capaç d'extreure'n per a si una imatge harmoniosament acabada, que ara, en satisfer el desig,

74. Es tracta de Johann Ludwig Tieck (1773-1853), autor de drames fatalistes de caire romàntic, que va estudiar amb profunditat l'Edat Mitjana; a més, aprofundí en les obres teatrals angleses fins a Shakespeare i els seus contemporanis. Va dedicar-se també a traduir les obres de Shakespeare, continuant la labor de Schlegel. Fou conseller del teatre de Dresden i crític teatral.

necessàriament desvetllat, de veure aquesta imatge realitzada per als sentits mitjançant una representació perfecta, veié de sobte desaparèixer per complet dels seus ulls. La imatge realitzada de la imàginació únicament li havia mostrat una massa immensa de realitats i d'accions, a partir de les quals la mirada confusa no podia reconstruir de cap manera el quadre de la imaginació. Aquest fenomen tingué dos efectes principals en ell, i ambdós es manifestaren en la decepció produïda per la tragèdia shakespeariana. El poeta o bé renuncià, d'ara en endavant, al desig de veure els seus drames representats damunt l'escenari, a fi de comprendre tranquil·lament la imatge de la fantasia extreta del drama de Shakespeare conforme a les seves intencions intel·lectuals, és a dir, escrivia drames literaris per a la lectura silenciosa; o bé, a fi de realitzar pràcticament damunt l'escenari la imatge de la seva fantasia, cercava més o menys inconscientment de donar una forma reflexionada al drama, l'origen modern del qual hem de reconèixer en el drama a l'antiga, construït segons les regles aristotèliques de les unitats.

Aquests dos efectes i tendències són els motius que determinaren la forma en les obres dels dos principals poetes dramàtics de l'època moderna, *Goethe* i *Schiller*, de qui parlaré amb detall segons ho exigeixi la finalitat del meu estudi.

Goethe inicià la seva carrera com a poeta dramàtic amb la dramatització d'una novella de cavalleries germànica de pura sang, *Goetz de Berlichingen*.⁷⁵ Seguí amb tota fidelitat el procediment shakespearà, traspassà la novel·la amb tots els seus episodis detallats a l'escenari, tant com la reducció d'aquest i la compressió del temps que havia de durar la representació ho permetien. Però Goethe trobà l'escenari sobre el qual el lloc de l'acció ja estava preparat, segons les exigències d'aquesta,

75. Wagner al·ludeix al drama en prosa de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), publicat el 1773. S'hi narren les peripècies de Goetz von Berlichingen, el cavaller de la mà de ferro, que en la realitat històrica fou un dels molts capitans aventurers de l'Alemanya del segle XVI.

bé que de manera rudimentària, amb una intenció determinada, no obstant, amb vista a la representació. Aquesta circumstància motivà el poeta a reelaborar posteriorment el seu poema, escrit més des del punt de vista literari que de l'escènic-dramàtic per a una veritable representació a l'escenari: a causa del darrer personatge que li fou donat per consideració de les exigències de l'escena, el poema ha perdut la frescor de la novel·la, sense guanyar en canvi la plena força del drama.

En un principi Goethe escollí per als seus drames assumptes de la novel·la burgesa. El característic de la *novel·la burgesa* consisteix en el fet que l'acció que hi ha a la base se separa íntegrament d'un context més ampli d'accions i de relacions històriques, sols conserva com a medi ambient determinant el sediment social d'aquests esdeveniments històrics i, dins d'aquest medi, que en el fons no és altra cosa que la repercussió afeblida fins a perdre el color d'aquelles circumstàncies històriques, evoluciona segons els estats d'ànim determinats per aquest medi, més que per mòbils interiors, susceptibles d'una exteriorització completament configurativa. Aquesta acció és tan limitada i pobra com els estats d'ànim que la provoquen manquen de llibertat i d'interioritat independent. La seva dramatització corresponia tant al punt de vista intel·lectual del públic com sobretot també a la possibilitat exterior d'una representació escènica, i això perquè d'aquesta acció pobra enlloc no es despregueren necessitats per a una posada en escena pràctica, les quals ja d'antuvi no hagués pogut satisfer. El que un esperit com el de Goethe escrigué entre tals limitacions hem de considerar-ho com suscitat quasi exclusivament per la necessitat que sentia de subordinació a determinades màximes restrictives per fer possible el drama, però certament menys que per una subordinació voluntària a l'esperit limitat de l'acció de la novel·la burgesa i a l'estat d'ànim del públic que l'afavoria. Goethe, però, s'alliberà d'aquestes restriccions fins a la llibertat desfermada en abandonar per complet el veritable drama escènic. En la seva concepció del *Faust* retingué únicament els avantatges d'una exposició dramàtica per al poema literari, descartant-hi tanmateix intencionadament tota possibilitat d'una

representació escènica. En aquest poema Goethe expressà per primera vegada amb plena consciència la tònica del veritable element poètic del present, *la penetració del pensament a la realitat*, el qual però no podia encara afranquir artísticament a la realitat del drama. És aquí la línia de demarcació de la *novel·la* medieval, banalitzada fins a la insubstancialitat, de la *novel·la* burgesa i de la *matèria* veritablement *dramàtica* del futur. Hem de reservar-nos parlar amb més detall de la característica d'aquesta línia de demarcació: per ara acceptem com a important constatar el fet que Goethe, arribat a aquesta línia de demarcació, no podia donar ni una vertadera novel·la ni un vertader drama, sinó tan sols un poema que gaudia dels avantatges d'ambdós gèneres segons un criteri artístic abstracte.

Prescindim ara d'aquest poema que, com una vena d'aigua sempre fluïnt amb viva, s'estén per tota la vida artística del poeta amb impuls creador, i seguim l'activitat artística de Goethe allà on s'adreçava al drama escènic amb noves temptatives.

Amb la concepció del *Faust* Goethe s'allunyà definitivament de la novel·la burgesa, que en *Egmont* intentà d'eleva el seu punt culminant mitjançant l'expansió del medi fins a enllaçar situacions històriques procedents de llunyanes ramificacions: si encara l'atreïa el drama com el gènere més perfecte de la poesia, fou sobretot considerant-lo en la seva forma artística més perfecta. Aquesta *forma*, que els italians i els francesos, d'acord amb llur gran coneixement sobre l'Antiguitat, sols podien comprendre com a coerció d'una norma exterior, es revelà a l'esguard més depurat dels erudits alemanys com un moment essencial de la manifestació de la *vida* grega: la vitalitat d'aquella forma podia inspirar-los, en la mesura que havien intuït la calor d'aquella vida en els seus monuments. El poeta alemany compregué que la forma unitària de la tragèdia grega no havia de ser imposada al drama des de fora, sinó que havia de ser revitalitzada per un contingut unitari des de dins. La substància de la vida moderna, que només podia expressar-se d'una manera intel·ligible en la novel·la, de cap manera no podia ser condensada en una unitat tan plàstica que, amb una intenció dramàtica intel·ligible, hagués pogut expressar-se en

la forma del drama grec, hagués pogut justificar de si mateixa aquesta forma o fins i tot crear-la per necessitat. El poeta que aquí volia fer una creació artística absoluta encara ara només podia retornar al procediment dels francesos, almenys des de fora; per justificar la forma del drama grec en la seva obra d'art, havia d'emprar els assumptes ja preparats del drama grec. Quan Goethe prengué l'assumpte ja treballat d'*Ifigènia a Tàurida* procedí de manera similar a Beethoven amb els principals moviments de les seves simfonies: de la mateixa manera que Beethoven s'apropià de la melodia absoluta ja preparada i, en certa manera, la dissolgué, la fragmentà i tornà a ajuntar-ne les peces per mitjà d'una nova vida orgànica, a fi de capacitar l'organisme mateix de la música per poder donar a llum la melodia; així prengué Goethe l'assumpte dispostat d'*Ifigènia*, el desintegrà en els seus components i els tornà a ajuntar per mitjà d'una forma poètica orgànicament vivificant, a fi de capacitar així l'organisme del drama mateix per engendrar la forma artística consumada del drama. Però només amb aquest assumpte elaborat amb anticipació podia Goethe reeixir en aquest procediment: amb cap altre assumpte extret de la vida moderna o de la novel·la el poeta no hauria pogut assolir el mateix èxit; ja en el *Tasso* es refredà notablement aquest assumpte a les seves mans configuradores d'una forma unitària; en l'*Eugenie* esdevingué finalment d'una rigidesa gèlida.⁷⁶ Tornarem a la causa d'aquest fenomen: de moment n'hi ha prou a donar una ullada general a la creació artística de Goethe, a constatar que el poeta abandonà de nou aquesta recerca del drama; tan aviat com no es tractà ja de la creació artística absoluta sinó de la representació de la vida mateixa. Aquesta vida, en les seves múltiples ramificacions i la seva forma exterior, influïda sense voluntat de prop i de lluny, també Goethe podia únicament concebre-la com a exposició intel·ligible en la novel·la. El poeta sols podia comunicar-nos la veritable florida de la seva moderna visió del món en la descripció, fent una crida a la imagi-

76. Es refereix al personatge central de l'obra *Die natürliche Tochter* (*La filla natural*), drama en vers de Goethe estrenat el 1792.

nació i no a través de la representació dramàtica directa; de manera que la creació artística de Goethe més influent havia de perdre's un altre cop en la novel·la, d'on, a l'inici de la seva carrera poètica s'havia dirigit vers el drama amb impuls shakespearia.

Schiller començà, com Goethe, amb la novel·la dramatitzada sota la influència del drama shakespearia. La novel·la burgesa i política ocupà la seva productivitat dramàtica fins que arribà a la font d'aquesta novel·la, la *història* mateixa, pura i senzilla, i s'esforçà a construir el drama directament a partir d'ella. Aquí es mostrà com era d'intractable i incapaç l'assumpte històric per a la representació en forma dramàtica. Shakespeare traduï la seca però sincera crònica històrica al llenguatge ple de vitalitat del drama; aquesta crònica traçava amb una fidelitat exacta i seguint a cada pas la marxa dels esdeveniments històrics i els fets dels personatges que hi actuaven: procedia sense crítica i sense una concepció individual i donava així el daguerrotip dels fets històrics. Shakespeare només havia de donar a aquest daguerrotip l'animació d'una pintura a l'oli; havia d'extreure als fets els motius necessàriament derivats de llur connexió i inculcar-los a la sang i la carn dels personatges de l'acció. Per altra banda, la carcassa de la història, Shakespeare la deixà completament intacta: el seu escenari li ho permetia, com ja hem vist. Ara bé, pel que fa a l'escena moderna, el poeta reconegué ben aviat la impossibilitat d'adaptar la història al teatre amb la fidelitat cronística de Shakespeare: comprengué que únicament a la novel·la —sense preocupar-se de si és curta o llarga— li havia estat possible dotar la crònica de la viva descripció dels caràcters i que, d'altra banda, solament l'escenari de Shakespeare havia permès de condensar la novel·la en drama. Si ara cercava l'assumpte per al drama en la història mateixa, això provenia del desig i l'esforç de dominar d'antuvi el tema històric per una concepció directament poètica, de tal manera que sols podia ser presentat en la forma dramàtica, la qual només es manifestava intel·ligiblement amb un màxim d'unitat. Però en aquest desig i aquest esforç resideix precisament la causa de la nul·litat del nostre

drama històric. Història tan sols és *història* perquè se'ns hi presenten les accions nues dels homes en llur veritat més immediata: no ens dóna la íntima manera de pensar de les persones sinó que fa que inferim de llurs accions aquesta manera de pensar. Si creiem ara haver reconegut correctament aquests pensaments i volem representar la història com a justificada per aquests pensaments, només podem fer-ho en la pura historiografia o —amb el fervor artístic més intens possible— en la novella històrica, és a dir, en una forma d'art en la qual no estem obligats per cap constrenyiment extern a desfigurar els fets reals de la història nua per una selecció arbitrària o una compressió. No podem explicar d'una manera adequada les idees dels personatges històrics, reconegudes a partir de llurs accions, més que per la fidel representació de les mateixes accions que ens han permès de conèixer aquelles idees. Però si, per tal d'explicar-nos els mòbils interiors de les accions, volem canviar o deformar quelcom de les accions que en resultaren, per consideració amb la finalitat de llur representació, no pot fer-se més que alterant les idees, negant, per consegüent, la història mateixa. El poeta que intentava elaborar assumptes històrics per a l'escena dramàtica eludint l'exactitud cronística, i, amb aquesta finalitat, disposava a voluntat els fets de la història, segons un criteri artístic-formal, no podia ni fer història ni dur a terme un drama.

Si, per precisar el que hem dit comparem els drames històrics de Shakespeare amb *Wallenstein*⁷⁷ de Schiller, veurem a primer cop d'ull com aquí, en eludir la fidelitat històrica externa, al mateix temps queda també deformat el contingut de la història, mentre que, en el primer cas, amb la precisió del cronista surt a la llum el contingut característic de la història amb la versemblança més convincent. Sens dubte, però, era Schiller més bon historiador que Shakespeare i, en les seves

77. Wagner es refereix al poema dramàtic *Wallenstein* de Friedrich Schiller (1759-1805), el primer i més complex dels drames de la seva maduresa. L'obra és dividida en tres parts: *Wallenstein*, *Els Piccolomini* i *La mort de Wallenstein*. La trilogia sencera va ser estrenada el 1799.

obres purament històriques, es disculpa plenament per la seva interpretació de la història. El que aquí encara ens interessa, però, és l'efectiva corroboració que per a Shakespeare, el teatre del qual apel·lava a la imaginació per a la representació escènica, la matèria del drama ha d'ésser extreta de la història però no per a nosaltres, que volem veure l'escena també representada d'una manera convincent als sentits. Ni tan sols Schiller reeixí a condensar l'assumpte històric que havia preparat amb una intenció tan precisa en la unitat dramàtica que havia concebut: tot allò que dona a la història la seva vida real, l'entorn que s'estén lluny i que per altra banda actua convergint vers un punt central, per tal com sentia que la seva descripció era indispensable, hagué de desplaçar-ho fora del drama, a una peça especial, acabada i del tot independent, i li calgué escindir el drama mateix en dos drames; en els drames històrics de Shakespeare, que consten de diverses parts, això té tota una altra importància car en aquests drames vides senceres de personatges, que serveixen com a punt històric central, estan dividides en les seves fases més importants, mentre que en *Wallenstein* només una sola d'aquestes fases, no excessivament sobreabundant quant a la temàtica, està dividida en diverses parts, senzillament a causa de la prolixitat dels mòbils d'un moment històric confús fins a l'obscuritat. Shakespeare hauria presentat damunt del seu escenari tota la guerra dels Trenta Anys en tres peces.

Aquest «poema dramàtic» —com Schiller mateix l'anomena— és la temptativa més sincera d'obtenir de la història com a tal matèria per al drama.

En la ulterior evolució del drama veiem que d'ara endavant Schiller abandona cada vegada més l'atenció a la història, per una part, a fi de servir la història mateixa sols com a revestiment d'un motiu particular, reflexiu, propi de la formació general del poeta; per l'altra, a fi de donar a aquest motiu una forma cada cop més definida del drama que, com és natural i sobretot des de les polifacètiques temptatives de Goethe, havia esdevingut objecte d'especulació artística. En aquesta subordinació a un fi i la determinació voluntària de l'assumpte,

Schiller s'enfonsà cada cop més profundament en l'error inevitable de representar la temàtica d'una manera reflexionada i retòrica, fins que acabà per determinar l'assumpte tan sols per la forma que extragué de la tragèdia grega com la més adequada a la seva finalitat purament artística. En *Die Braut von Messina* (*La promesa de Messina*) procedí a la imitació de la forma grega amb més fidelitat que Goethe en la seva *Ifigènia*: Goethe reconstituí per a si aquesta forma, només en la mesura que havia de manifestar-s'hi la unitat plàstica d'una acció; Schiller cercava de constituir la matèria del drama a partir d'aquesta forma mateixa. En això s'acostava al procediment dels poetes tràgics francesos; hi havia però una diferència essencial entre ells i Schiller en el fet que aquest restaurà la forma grega més completament que no ho havien fet aquells i cercà de reanimar l'esperit d'aquesta forma, de la qual aquells no sabien res, i infondre'l a la matèria mateixa. Per assolir-ho prengué de la tragèdia grega el *fatum* —naturalment només la idea que *ell* se'n podia haver fet— i damunt d'aquest fatum bastí una acció que, per la seva indumentària medieval havia d'oferir un punt intermediari entre l'Antiguitat i el pensament de la modernitat. Des de la perspectiva de la història de l'art mai no havia estat creat tan intencionadament com en *Die Braut von Messina*: allò que Goethe insinuà amb el casament de Faust i Helena, aquí havia de ser realitzat per especulació⁷⁸ artística. Aquesta realització, però, definitivament no fou assolida: matèria i forma foren igualment alterats, de manera que ni la novel·la medieval, interpretada amb vigor, arribà a ser efectivament realitzada ni la forma antiga fou clarament concebuda. Qui no havia d'extreure d'aquesta infructuosa temptativa de Schiller un radical allisonament? Desesperat, Schiller abandonà aquesta forma i intentà en l'últim dels seus poemes dramàtics, *Wilhelm Tell* (*Guillem Tell*), reprement la forma dramà-

78. Wagner es refereix a la recerca de Schiller de l'essència de la tragèdia grega, que a parer seu era la fatalitat inexorable. Volia enllaçar el fons més arcà de l'ànima antiga amb el sentiment romàntic. Goethe tracta aquest tema en el matrimoni de Faust amb Helena en la seva obra cabdal *Faust*.

tica de la novel·la, salvar almenys la seva frescor poètica, que amb aquests experiments estètics s'havia afeblit considerablement.

Veiem doncs l'activitat artística dramàtica de *Schiller* oscil·lar entre la història i la novel·la, captivat, d'una banda, pel veritable element vital poètic del nostre temps i, d'altra banda, per la forma perfecta del drama grec: amb totes les fibres de la seva força vital poètica s'afermava a aquell, mentre que el seu instint més elevat de creació artística l'atreïa vers aquest darrer.

El que caracteritza particularment *Schiller* és que en ell la tendència vers la forma pura de l'art de l'Antiguitat clàssica prengué la forma d'un afany absolut vers l'ideal. Estava tan dolorosament afligit de no poder omplir artísticament aquesta forma amb el contingut del nostre element vital, que finalment li repugnava fins i tot valer-se'n per mitjà de la representació artística. El sentit pràctic de *Goethe* es reconcilià amb el nostre element vital renunciant a la perfecció de la forma artística i desenvolupant l'única forma en la qual aquesta vida podia expressar-se intel·ligiblement. *Schiller* mai no retornà a la novel·la pròpiament dita; de l'ideal de la seva elevada concepció de l'art, tal com li fou donada per la forma de l'art de l'Antiguitat clàssica, en féu l'essència del vertader art: aquest ideal, però, únicament el veia des del punt de vista de la incapacitat poètica de la nostra vida i, confonent les condicions de la nostra vida amb la vida humana en general, en definitiva sols podia imaginar-se l'art com una cosa separada de la vida, i la més alta perfecció artística com un producte del pensament, accessible tan sols per aproximació.

Així *Schiller* oscil·lava suspès entre cel i terra, i en aquesta oscil·lació ha quedat suspesa tota la nostra poesia dramàtica posterior. Aquell cel no és en realitat altra cosa que *la forma d'art de l'Antiguitat clàssica* i aquella terra *la novel·la pràctica del nostre temps*. La nova poesia dramàtica, que, com a *art*, només viu dels assaigs de *Schiller* i de *Goethe* esdevinguts monuments literaris, ha seguit oscil·lant entre les dues tendències contràries esmentades fins al rodament de cap. Allà on es re-

muntà de la mera literatura dramàtica a la representació de la vida aquest art, per tal de fer efecte escènicament i de ser intel·ligible, caigué sempre en les banalitats de la novel·la burgesa, o bé, si volia expressar una vida superior es veia cada cop obligat a treure's del tot a poc a poc el fals vestit dramàtic de plomes i a presentar-se tot nu com a novel·la de sis o set volums per a la simple lectura.

A fi de recapitular amb un ràpid cop d'ull tota la nostra producció literària, resumim els fenòmens anteriors en l'ordre següent.

Sols la *novel·la* pot expressar artísticament el nostre element vital de la manera més intel·ligible. En l'esforç per aconseguir una representació més immediata, que faci més efecte, del seu assumpte, es *dramatitza* la novel·la. En la impossibilitat d'aquesta escomesa, reconeguda i sempre novament viscuda per tots els poetes, l'assumpte, molest en la seva múltiple practicabilitat, és reduït primer a una base falsa, després a una base completament buida, de la *peça de teatre* moderna, és a dir, de l'espectacle que, d'altra banda, només serveix de base al virtuós del teatre modern. El poeta, del moment en què és conscient de caure en la rutina dels bastidors, abandona aquest espectacle per retirar-se a exposar l'assumpte sense molèsties a la *novel·la*; s'imagina la forma dramàtica perfecta, a la qual aspirava en va, com una cosa absolutament estranya per a la representació material de l'autèntic drama grec. Burlat i combatut en la literatura *lirica*, es plany i deplora finalment la contradicció de les nostres condicions de vida, que li sembla per a l'art com una contradicció entre l'assumpte i la forma, per a la vida una contradicció entre l'home i la natura.

És notable que l'època moderna hagi exposat en la història de l'art aquesta contradicció profunda i irreconciliable amb una evidència tal, que a qualsevol persona mitjanament lúcida ha de semblar-li impossible persistir en l'error relacionat amb aquesta contradicció. Mentre pertot arreu, sobretot en els francesos, la novel·la, després de les darreres imatges fantàstiques de la història, es llançà a la descripció més crua de la vida contemporània, concebé aquesta vida en els fonaments socials

més depravats i creà l'obra d'art literària de la mateixa novel·la, convertint-la en arma revolucionària contra aquest fonament de la societat en perfeccionar la lletgesa com a obra d'art; mentre la novel·la, dic, esdevingué una crida a la força revolucionària del poble, que havia de destruir les bases d'aquesta vida, un poeta enginyós que, com a artista creador mai no havia trobat la capacitat d'elaborar una matèria qualsevol per al vertader drama, aconseguí que un príncep absolut ordenés al seu director teatral de fer-li representar una *veritable tragèdia grega*, conforme al teatre clàssic de l'Antiguitat, per a la qual un compositor famós havia de compondre la música adequada.⁷⁹ Aquest *drama de Sòfocles* demostrà ser, en relació amb la nostra vida, una grollera mentida artística necessària: una mentida originada per la pobresa artística a fi de camuflar la insinceritat de tot el nostre art; una mentida que cercava de dissimular la veritable pobresa de la nostra època amb tota mena de pretextos artístics. Però aquesta tragèdia havia de revelar-nos una veritat ben determinada, a saber: *que nosaltres no teníem cap drama i que no podem tenir-ne cap*; que el nostre drama literari es troba tan lluny del vertader drama com el piano del cant simfònic produït per veus humanes; que en el drama modern hem arribat a realitzar poesia només per mitjà de la mecànica literària més elaborada així com podem arribar a produir música en el piano mitjançant la més complicada intervenció del mecanisme tècnic —això vol dir, tanmateix, una poesia sense ànima, una música sense expressió.

Però, amb *aquest drama*, la veritable música, la dona amant, no hi té res a veure. La coqueta pot acostar-se a aquest home esquerp per embolcar-lo amb la xarxa dels seus afalacs; la pudorosa pot unir-se a l'impotent per lliurar-se amb ell a la beatitud divina; la cortesana es fa pagar per ell i se'n riu; però la dona que de veritat cerca l'amor se n'aparta fredament!

Si volem examinar de prop *allò* que féu impotent aquest drama, cal que sondegem amb tota precisió la matèria de la

79. Wagner alludeix a l'*Antígona* de Mendelssohn, estrenada a Potsdam el 28 d'octubre de 1841 i el mateix any a Berlín.

qual es nodria. Aquesta matèria era, com ja hem vist, la *novella* i, per tant, hem de tractar ara amb més detall la *novella*.

II

L'home és poeta de dues maneres: en la *percepció i la intuïció* i en la *comunicació*.

El do *natural* de la poesia és la capacitat de condensar els fenòmens que des de fora es manifesten als seus sentits en una imatge interior dels mateixos; el do *artístic* és comunicar aquesta imatge novament cap enfora.

De la mateixa manera que l'ull només pot captar els objectes allunyats en proporcions cada vegada més reduïdes, també el cervell humà, punt de partida de la mirada vers l'interior, a l'activitat de la qual, condicionada per tot l'organisme vital interior, comunica els fenòmens rebuts de l'exterior, sols pot copsar-los dins les proporcions reduïdes de la individualitat humana. Ara bé, en aquesta escala l'activitat del cervell pot donar als fenòmens que rep, deslligats de llur realitat natural, la forma de les més àmplies imatges noves, tal com resulten del noble esforç per discernir-les o representar-les en un tot, i aquesta activitat del cervell l'anomenem *imaginació*.

L'esforç inconscient de la imaginació tendeix ara a comprendre la veritable mesura dels fenòmens, i això l'incita a exterioritzar de nou la seva imatge, procurant adaptar en certa manera aquesta imatge a la realitat per tal de comparar-la-hi. L'exteriorització, d'altra banda, sols pot produir-se per mitjans artístics; els sentits, que inconscientment assimilaren els fenòmens externs, condicionen, perquè la imatge pugui tornar a comunicar-s'hi, l'adaptació a l'ús de la facultat orgànica d'exteriorització de l'home que vol manifestar-se intel·ligiblement als sentits. Aquesta imatge de la fantasia esdevé totalment intel·ligible en la seva exteriorització només si torna a comunicar-se als sentits en la mesura que els fenòmens es manifesten orgànicament a aquests sentits, i en l'efecte de les seves mani-

festacions que finalment correspon al seu desig, l'home pot per fi adonar-se de les veritables proporcions dels fenòmens, des del moment que reconeix la mesura en què els fenòmens es comuniquen a l'home en general. Ningú no pot manifestar-se intel·ligiblement si no és a aquells que veuen els fenòmens com ell, segons una mesura comuna: però aquesta mesura és, quant a la comunicació, la imatge condensada dels fenòmens mateixos, en la qual aquests fenòmens es presenten d'una manera recognoscible. Aquesta mesura ha de recolzar per tant en una concepció general, car només allò que és recognoscible a aquesta concepció comuna permet una manifestació artística: una persona que no té uns conceptes corresponents als conceptes comunitaris tampoc no pot manifestar-se artísticament. Des de temps immemorials, el desig de manifestació artística ha pogut desenvolupar-se fins a adquirir la facultat de representació més persuasiva per als sentits únicament en una mesura limitada d'intuïció íntima de l'essència dels fenòmens: fins avui, només de la concepció grega del món ha pogut brotar la veritable obra dramàtica. La matèria d'aquest drama però era el *mite* i tan sols per la seva naturalesa podem comprendre la suprema obra d'art grega i la seva forma fascinant.

En el *mite* la capacitat poètica col·lectiva del poble comprèn els fenòmens just tal com són veritablement. La gran diversitat dels fenòmens, la vertadera connexió dels quals l'home encara no arriba a comprendre, li fa en un principi la impressió de confusió: per tal de superar aquesta confusió cerca una coordinació entre els fenòmens, que pugui concebre com la seva causa primera: però la vertadera connexió sols la troba la raó, que copsa els fenòmens segons llur realitat; la connexió que l'home descobreix, que només pot comprendre els fenòmens segons les impressions immediates que aquests fan sobre seu, no pot ser altra cosa que obra de la fantasia, i la causa primera que hom els atribueix una creació de la imaginació poètica. Déu i els déus són les primeres creacions de la capacitat poètica humana: l'home s'hi imagina l'essència dels fenòmens naturals com a derivats d'una causa primera; com a aquesta causa primera, però, no concep instintivament altra cosa que

el propi ésser humà, en el qual està fundada exclusivament aquesta causa primera poetitzada. Si l'impuls de l'home, que vol superar el neguit interior davant la diversitat dels fenòmens, tendeix a representar-se a si mateix llur causa primera poetitzada de la manera més clara possible —car, per la seva banda, sols pot trobar la calma a través dels mateixos sentits, que l'han posat interiorment en un estat de neguit—, així ha de representar-se el déu sota el mateix aspecte que correspon, no solament a l'essència de la seva concepció purament humana de la manera més exacta, sinó també com la forma exterior més intel·ligible per a ell. Tota comprensió ens ve només de l'amor i l'home és empès de la manera més imperiosa vers els éssers de la pròpia espècie. De la mateixa manera que per a ell la forma humana és la més intel·ligible, així també l'essència dels fenòmens naturals, els quals ell encara no coneix en llur realitat, només li serà concebible mitjançant la condensació en forma humana. Tot l'impuls creador del poble en el mite tendeix així a materialitzar el nexa més vast dels més diversos fenòmens en la forma més concentrada: aquesta forma, modelada abans que res per la imaginació, es comporta, com més precisa ha d'esdevenir, absolutament conforme al caràcter humà, bé que el seu contingut és en realitat sobrehumà i sobrenatural, especialment aquella força i aquella capacitat d'acció conjunta comunes als homes i a la natura, que, concebudes en general només *en el nexa* d'actuació de forces humanes i naturals, són certament humanes i naturals, però semblen sobrehumanes i sobrenaturals, precisament perquè són atribuïdes a la forma imaginada d'un individu representat sota una forma humana. Per l'habilitat de representar-se mitjançant la seva imaginació totes les realitats i materialitzacions imaginables dins el camp de la més vasta extensió amb forma comprimida, precisa i plàstica, el poble esdevé el creador de l'art en el mite; car aquestes figures han d'adquirir necessàriament substància i forma artístiques si, com és llur propietat, han nascut solament de l'ansia de representar *intelligiblement* els fenòmens i, al mateix temps, del desig ansiós de l'home de reconèixer-se a si mateix i la seva íntima essència —essèn-

cia divinament creadora— en l'assumpte representat. L'art, d'acord amb la seva significació, no és altra cosa que la satisfacció del desig de reconèixer-se un mateix en la representació d'un objecte admirat o estimat, de retrobar-se a si mateix en els fenòmens del món exterior, dominats per llur representació. L'artista es diu a si mateix en l'objecte per ell representat: «Així ets tu, així sents i penses i així actuaries si, lliure de les coercions involuntàries, imposades per les impressions de la vida externa, poguessis actuar segons el teu desig». Així es representava el poble *Déu*, *l'heroi* i finalment *l'home* en el mite.

La tragèdia grega és la realització artística del contingut i l'esperit del mite grec. De la mateixa manera que en aquest mite el cercle més àmpliament ramificat dels fenòmens fou condensat a una forma cada vegada més concentrada, així el drama representà per la seva banda aquesta forma en la disposició més concentrada i concisa. La concepció general de l'essència dels fenòmens, que de la concepció de la natura es condensà en el mite a la concepció de l'home i la seva moral, passa aquí, com a obra d'art, sota la forma més definida i més intel·ligible, a la capacitat universal de concepció humana, de la fantasia a la realitat. Com en les figures abans sempre només imaginàries en el mite foren representades en el drama per persones en tant que figures reals, físiques, així també l'acció realment representada, absolutament adequada a l'essència del mite, es resumia en una condensació plàstica. Si la manera de pensar d'una persona sols se'ns fa evident en els seus actes, i si el caràcter d'una persona consisteix precisament en la plena correspondència dels seus pensaments amb els seus actes, així aquests actes i, per tant, els pensaments que els fonamenten —del tot conforme amb l'esperit del mite— no assoleixen importància i no es corresponen amb un contingut extens fins que no es manifesten també amb la més absoluta concisió. Una acció que es compon de moltes parts, o bé és exagerada, excessiva i intel·ligible, quan totes aquestes parts són d'una importància significativa i decisiva, o bé és mesquina, arbitrària i buida quan aquestes parts no contenen més que començaments i interrupcions. El tema d'una acció és la idea que hi

té per base; si aquesta idea és gran, àmplia i ha d'esgotar l'essència de l'home en un sentit determinat, fa que aquesta acció sigui decisiva, única i indivisible, car sols en una acció així se'ns revela un gran pensament. El contingut del mite grec posseïa per la seva naturalesa aquesta condició rica però condensada i en la tragèdia s'expressava amb la més absoluta precisió com a aquesta acció única, necessària i decisiva. Fou la tasca del poeta tràgic fer resultar aquesta acció absolutament justificada en la seva màxima significació; l'acompliment d'aquesta tasca consistia a fer intel·ligible la necessitat de l'acció, exposant la veritat del pensament. La forma unitària de la seva obra d'art, però, li havia estat prèviament indicada en la bastida del mite, que sols estava fet per realitzar una construcció viva, de cap manera, però, per reduir a trossos i reconstruir de nou un edifici inventat arbitràriament per l'artista. El poeta tràgic transmetia el contingut i l'essència del mite només de la manera més evident i intel·ligible, i la tragèdia no és altra cosa que la consumació artística del mite mateix, el mite, però, és el poema d'una concepció col·lectiva de la vida.

Intentem ara explicar-nos quina és la concepció de la vida en el món modern que ha trobat la seva expressió artística en la *novel·la*.

Tan aviat com la raó que reflexiona féu abstracció de la figura imaginada i recercà la realitat dels fenòmens resumits en ella, distingí, allà on la intuïció poètica veia un tot, una varietat cada vegada més gran de particularitats. La ciència anatòmica començà la seva obra i seguí una ruta diametralment oposada a la de la poesia popular: on aquesta inconscientment unia, aquella separava intencionadament; on la primera volia representar-se el conjunt de les coses, la darrera aspirava solament a conèixer els més petits detalls de la manera més minuciosa; i així a poc a poc tota la concepció popular havia de ser anihilada, superada en tant que superstició, ridiculitzada com a pueril. La concepció popular de la natura ha estat transformada en física i en química. La religió en teologia i en filosofia, el municipi en política i en diplomàcia, l'art en ciència i en estètica i el mite en crònica històrica.

També el nou món extragué la seva força creadora del mite; de l'encontre i la fusió de dos cicles mítics principals, que mai no pogueren presentar-se completament ni elevar-se a una unitat plàstica, nasqué la novel·la medieval.

En el *mite cristià* allò amb què el grec relacionava tots els fenòmens externs, i, per tant, allò de què havia fet el punt de concentració de totes les concepcions de la natura i el món —l'*home*— havia esdevingut d'antuvi incompreensible, estrany a si mateix. El grec arribà a l'*home* des de fora, per la comparació dels fenòmens exteriors amb l'*home*: en la seva forma, els seus conceptes morals formats inconscientment, trobà mesura i calma en retornar de les excursions per les llunyanies de la natura. Aquesta mesura, tanmateix, era imaginada i realitzada únicament en l'art: amb la temptativa de realitzar-la intencionadament dins l'estat es posà de manifest l'antagonisme entre aquella mesura imaginada i la realitat del veritable inconscient humà, de manera que estat i individu només podien cercar de conservar-se per la transgressió més evident d'aquella mesura imaginada. Quan el costum natural havia esdevingut llei suportada voluntàriament i la comunitat de la tribu havia esdevingut estat polític constituït voluntàriament, l'instint vital inconscient de l'*home* es rebel·là aleshores contra la llei i l'Estat amb tota l'aparença d'arbitrarietat egoïsta. En el conflicte entre allò que l'*home* donava per bo i just, com la llei i l'Estat, i allò a què l'empenyia el seu instint de felicitat —la llibertat individual—, l'*home* finalment havia d'esdevenir incompreensible a si mateix, i aquest desconcert fou en definitiva el punt de partença del mite cristià. En aquest mite l'*home individual*, necessitat de reconciliació amb si mateix, avançà fins a la redempció anyorada, creient-la realitzada en la fe en un ésser fora d'aquest món, en el qual la llei i l'estat eren inexistents, en tant que hom els pensava com a compresos en la seva voluntat insondable. La natura, a partir de la qual el grec havia arribat a la aprehensió exacta de l'*home*, el cristià havia d'ometre-la per complet: si per a aquest l'*home* en desacord amb si mateix i necessitat de redempció era la seva culminació, la natura no li podia semblar altra cosa que

encara més desunida i condemnable. La ciència, que descomponia la natura en les seves parts sense trobar encara el veritable lligam entre elles, no podia més que donar suport a la concepció cristiana de la natura.

Ara bé, el mite cristià rebé la forma corporal en la persona d'un home que patí el martiri fins a la mort per haver atemptat contra la llei de l'Estat, que en sotmetre's al càstig justificà la llei i l'Estat com a necessitats externes, però que amb la seva mort voluntària abolí així mateix la llei i l'Estat en favor d'una necessitat interior, l'alliberament de l'individu per la redempció en Déu. L'impacte irresistible del mite cristià sobre l'esperit resideix en la *transfiguració per la mort*. La mirada entelada i plena de mort d'una persona estimada que agonitza, mirada que, incapaç ja de reconèixer la realitat, ens toca encara una vegada amb el darrer raig de la seva llüissor, té sobre nosaltres l'efecte de la malenconia més aclaparadora; aquesta mirada, però, l'acompanya el somriure de les pàl·lides galtes i els llavis pàl·lids, un somriure que, nascut tan sols del benestar després de superada finalment l'agonia, en el moment d'iniciar-se la completa disgregació, ens fa la impressió d'una beatitud supraterrenal anticipada, que només pot ser assolida per la mort de l'home físic. Tal com el veiérem al moment de morir, així es presenta el difunt davant els ulls de la nostra memòria: el nostre record elimina de la seva imatge tot el que hi havia d'arbitrari i d'indefinit en la seva perceptible aparença externa; el nostre ull espiritual, la mirada de l'amor que recorda, en la suau aparença vaporosa d'una beatitud sense dolor, dolça i tranquil·la, veu aquell que sols viu en el nostre pensament. Així, el moment de la mort és per a nosaltres el de la veritable redempció en Déu, car la persona estimada, per la seva mort i en la mesura que hi pensem, està separada de la sensació de la vida, les delícies de la qual oblidem aspirant a d'altres més grans d'imaginàries, però de la qual retem els dolors, també en l'aspiració d'una transfigurada beatitud, com a única essència de la sensació de la vida.

Aquest *morir* i el desig ardent que en tenim és l'únic veritable contingut de l'art eixit del mite cristià: es manifesta com

a temor, fàstic i fugida de la vida real i com a anhel de mort. La mort era per als grecs no solament una necessitat natural sinó també una necessitat moral, però *només en relació amb la vida*, que era *en si* el veritable objecte de tota concepció artística. La vida determinà des de si mateixa, des de la seva realitat i necessitat-natural la mort tràgica, que en si no era altra cosa que el terme d'una vida plena pel desenvolupament de la més completa individualitat, una vida duta per a testimoni d'aquesta individualitat. Per al cristià, en canvi, l'objecte era la mort *en si* —la vida era consagrada i justificada únicament com a preparació per a la mort, com a anhel de morir. La mutilació del cos físic, executada de forma conscient i amb tota la força de voluntat, l'anihilació intencionada de l'existència real, aquest era l'objecte de l'art cristià que, per aquesta raó sols podia ser narrat, descrit, però mai no podia ser *representat* i ni molt menys en el drama. L'element decisiu del drama és el moviment realitzat artísticament d'un contingut nítidament determinat: però un moviment només pot captivar el nostre interès si progressa; un moviment regressiu afebleix i dissipa el nostre interès —excepte quan s'hi expressa una necessitat passatgera de calma. En el drama grec, el moviment progressa des del començament cada vegada amb més acceleració fins a la sublim tempesta de la catàstrofe; el drama cristià autèntic, sense barreges, havia de començar amb la tempesta de la vida, per tal d'afeblir el moviment en una agonia exaltada. Els misteris de l'Edat Mitjana representaven la passió de Jesús a través de quadres canviants, tolerablement ben realitzats: el més important i el més corprenedor d'aquests quadres representava Jesús clavat a la creu: durant aquesta exposició es cantaven himnes i salms. *La llegenda*, aquesta novel·la cristiana, era l'única que podia representar d'una manera atractiva aquesta matèria cristiana perquè —com sols era possible amb una matèria així— només apel·lava a la imaginació, però no a la percepció dels sentits. Solament a la música estava reservat de representar aquesta matèria també mitjançant un moviment extern, perceptible pels sentits, però només per tal com aquesta la dissolgué íntegrament convertint-la en mera situa-

ció sentimental, en una barreja de colors sense dibuix que s'extingí en l'esvaïment acolorit de l'harmonia, com l'agonitzant s'esvaeix de la vida.

El segon cicle de mites oposat al mite cristià, d'una influència decisiva sobre la concepció i la creació artística de l'època moderna, és la *saga nacional* dels pobles de l'Europa moderna, i sobretot dels *alemanys*.

El mite d'aquests pobles, com el dels grecs, es desenvolupa a partir de la concepció de la natura fins a la creació de déus i d'herois. En una saga —la saga de Sigfrid—⁸⁰ podem veure avui, amb força precisió, fins a la seva substància original que ens transmet no poc sobre l'essència del mite. Hi veiem fenòmens naturals, com els del dia i la nit, la sortida i la posta del sol, poetitzats per la imaginació en personalitats que actuen i que són respectades o temudes per llurs actes, personalitats que de déus imaginats en forma humana foren finalment metamorfosades a herois realment humans, que aparentment havien viscut de veritat, i dels quals les nissagues i les estirps es vanagloriaven de ser descendents. El mite doncs, servint de norma i donant forma, justificant exigències i estimulants l'acció penetrà a la vida real on, com a creença religiosa, no sols fou cultivat sinó que es manifestà com a religió practicada. Una riquesa incommensurable d'esdeveniments i d'accions omplia aquest mite religiós constituït en llegenda heroica: però per diversificades que semblessin aquestes accions poetitzades i cantades, tanmateix apareixien totes només com a variacions d'un cert tipus molt determinat d'esdeveniments, que, examinant-lo molt rigorosament, podem atribuir a una senzilla noció religiosa. En aquesta noció religiosa, extreta de la concepció de la natura, en l'evolució impertorbada del mite particular, tenien llur punt de partença i font sempre nodridora les mani-

80. La saga de Sigfrid, l'heroi principal de l'epopeia nòrdica, constitueix un dels més sublimes temes llegats per l'esperit germànic; es troba a les llegendes de les *Edda*, els Nibelungs, etc., essent present en moltes de les obres poètiques i musicals germàniques.

festacions més variades de la saga infinitament ramificada: si les formes de la llegenda, amb les nombroses nissagues i estirps, s'enriquien rēnovadament amb vivēncies reals, la formació poètica de les noves vivēncies es produïa sempre inconscientment de l'única manera que, en definitiva, era pròpia de la visió poètica, i aquesta estava profundament arrelada en la mateixa concepció religiosa de la natura, que un dia havia creat el mite primitiu.

La força poètica creadora d'aquests pobles era doncs també una força religiosa, inconscientment col·lectiva, arrelada en la concepció primitiva de l'essència de les coses. Però era precisament *aquesta rel* el que el cristianisme volia anihilar: el proselitisme beat no aconseguí d'arrabassar la immensa frondositat de branques i fulles de l'arbre del poble germànic, però cercà d'extirpar la rel que l'hauria fet créixer en el sòl de l'existència. El cristianisme anul·là la creença religiosa, la concepció fonamental de l'essència de la natura i la suplantà per una nova modalitat de concebre les coses, diametralment oposada a l'antiga concepció. Malgrat que mai no aconseguí exterminar del tot les antigues creences, els privà almenys de llur pletòrica força de creació artística: però el que fins ara havia brotat d'aquesta energia, la llegenda infinitament rica, restà en endavant com a brancatge escindit del tronc i la rel, com a fruit que, desproveït ell mateix des d'ara de l'aliment del seu germen, només podia constituir un aliment miserable per al poble. Allí on abans la concepció religiosa del poble havia constituït el nus aglutinant comú per a totes les formes de la llegenda, per diverses que fossin, ara, després de la dissolució d'aquest lligam, sols podia existir un garbull desvinculat de formes dissemblants, que sense cap suport ni llaç volava d'una banda a l'altra de la imaginació fixada tan sols a cercar el divertiment, però ben allunyada de la creació. El mite, havent perdut tota facultat generadora, es descompongué en cadascuna de les seves parts integrants ja acabades, la seva unitat en una extraordinària pluralitat, el nucli de la seva acció en una infinitat d'accions. Aquestes accions, en si només individualitzacions d'una gran acció primigènica, variacions personals, per

dir-ho així, de la mateixa acció necessària a l'essència del poble com a exteriorització, foren, a llur torn, trossejades i desfigurades de tal manera que hom podia tornar-les a muntar i a utilitzar a voluntat en llurs fragments per alimentar l'instint infatigable d'una imaginació que —interiorment paralitzada i privada de les seves facultats d'exteriorització creadora— sols podia absorbir elements externs, però ja no podia expressar res de la seva interioritat. La disgregació i la mort de l'epopeia alemanya, tal com se'ns presenta en les formes repulsives del *Llibre dels herois*,⁸¹ se'ns manifesta en una desmesurada massa d'accions, massa que augmenta a raó dels continguts reals que perden les accions.

Aquest mite, les relacions originàries i vitals del qual el poble deixà de comprendre totalment en acceptar el cristianisme, se superposà a una *concepció cristiano-religiosa* com per a una renaixença, quan la vida del seu cos, una unitat compacta, s'hagué descompost en la vida múltiple de miríades de cucs prodigiosos. Aquesta visió, d'acord amb la seva més íntima característica, sols podia pròpiament il·luminar *aquesta mort* del mite i ornar-la amb una aurèola mística: justificà la seva mort, en certa manera, imaginant-se en la seva capritxosa arbitrariedad tota aquella massa d'accions dissemblants i encreuades, que en si no podien ser explicades ni justificades sobre la base d'un concepte encara comprès i acceptat pel poble, i com que aquesta visió no podia copsar llurs causes determinants, les conduí vers la mort cristiana com a punt de partença de la redempció. La *novella de cavalleries* cristiana, que en això dona l'expressió fidel de la vida medieval, comença amb el cadàver de múltiples vides que restava de l'antic mite heroic, amb una multitud d'accions, el veritable principi de les quals ens sembla incompreensible i arbitrari, car el poeta ha perdut la noció de llurs motius, fonamentats en una concepció de la vida radicalment diferent de la cristiana: representar a través de si mateix

81. Es refereix al *Llibre dels herois* de Kaspar von Roen, del segle XVI, encara que el seu contingut prové d'originals dels segles XIII i XIV. L'obra conté una ampliació dels episodis sigfrídiens referits al poema dels Nibelungs.

la manca de finalitat i d'autorització d'aquestes accions, i justificar per elles, pel sentiment inconscient, la necessitat de desaparició dels autòrs d'aquestes accions —sigui acceptant sincerament les regles de la vida cristiana que exhorten a la contemplació i la inactivitat, sigui amb la pràctica més externa de la concepció cristiana, justificant fins i tot la mort per martiri—, aquesta era la tendència natural i la missió del poema espiritual cavalleresc.

La matèria primigènica del mite pagà, però, ja s'havia enriquit fins a la més excèntrica varietat amb la barreja de tots els assumptes de llegenda nacionals que, com el germànic, havien estat escindits de llur arrel. Tots els pobles que professaven el cristianisme foren arrencats per ell de la terra de llur concepció natural de les coses i els poemes que hi havien germinat foren transformats en fantasmagories per a ús d'una fantasia desenfrenada. Durant les creuades, Occident i Orient, a causa del contacte multitudinari, havien intercanviat aquests assumptes i els havien estès a la monstrositat. Si abans el poble concebia en el mite sols l'*element nacional*, ara que havia perdut la noció del que és nacional cercava de reemplaçar-la per *elements estranys* sempre nous. Amb veritable fam engolia tot el que era estranger i inhabitual: la seva fantasia àvida d'aliments esgotà totes les possibilitats de la imaginació humana per dissipar-les en les aventures inaudites i incoherents. La concepció cristiana acabà finalment per no poder dirigir aquest instint, malgrat que en el fons havia estat ella que l'havia engendrat, car aquest instint no era originàriament altra cosa que l'impuls de fugir de la realitat incompresa per cercar la satisfacció en un món imaginari. Aquest món imaginari, per grans que fossin els excessos de la fantasia, havia d'extreure la seva imatge originària sempre dels fenòmens de la vida real: en definitiva, la imaginació sols podia tornar a procedir com en el mite: condensà totes les realitats del món concret que podia comprendre en imatges poètiques, en les quals individualitzà l'essència de totalitats, que presenta així com a miracles extraordinaris. En veritat aquest impuls de la fantasia tendia, com en el mite, únicament a descobrir la realitat, la realitat

d'un món exterior immensament extens, i la seva acció en aquest sentit no deixà de fer-se notar. L'afany d'aventures, en les quals hom desitjava veure realitzades les pròpies fantasies, es resumí finalment en un afany d'empreses, en les quals, després d'experimentar mil vegades el fracàs de les aventures, hom cercà l'objectiu anhelat de coneixement del món exterior, gaudint del fruit d'experiències reals, amb un esforç seriós dirigit a aconseguir un fi determinat. Temeraris viatges de descoberta, empresos amb una intenció ben conscient i profundes investigacions de la ciència, basades sobre llurs resultats, ens revelaren per fi el món tal com és en realitat. A causa d'aquests coneixements la novel·la medieval fou anihilada i seguí la descripció de la realitat la descripció de fenòmens *imaginariis*.

Aquesta realitat, tanmateix, restà intacta, inalterada pels nostres errors únicament en els fenòmens *de la natura* inacessibles a la nostra activitat. No obstant això, els nostres errors s'adherien amb la força més deformant a la realitat *de la vida humana*. Superar-los i reconèixer la vida dels homes segons les necessitats de llur naturalesa individual i social, i finalment *donar-li forma* perquè està en el nostre poder, aquest és l'impuls de la humanitat des que obtingué de fora la facultat de reconèixer en llur essència els fenòmens de la natura; car d'aquest coneixement hem obtingut també la mesura per a conèixer la naturalesa de l'home.

La concepció cristiana que inconscientment havia generat l'incentiu de l'home a exterioritzar-se, que no podia tanmateix ni alimentar ni dirigir, s'havia restringit en si mateixa, davant d'aquest fenomen, en un rígid dogma, a fi de salvar-se, per dir-ho així, a si mateixa d'aquest fenomen, incompreensible per a ella. En aquest punt es manifestava ara la feblesa i la naturalesa contradictòria d'aquesta concepció. La vida real i la causa dels seus fenòmens havia estat per a ella des de sempre quelcom d'incompreensible. La discrepància entre l'Estat que imposa les lleis i l'espontaneïtat de l'home individual mai no l'havia pogut vèncer, car solament hi radicava el seu origen i la seva essència: si l'home individual estava totalment recon-

ciliat amb la societat, si n'extreia la més completa satisfacció del seu instint de felicitat, així quedava anul·lada qualsevol necessitat de la concèpció cristiana, el cristianisme mateix pràcticament anihilat. De la mateixa manera que d'aquesta discrepància havia eixit originàriament aquesta noció en la consciència humana, així el cristianisme com a fenomen universal es nodrí solament d'aquesta discrepància ininterrompida i, per tant, *mantenir-la amb tota intenció* havia d'esdevenir per a l'Església la missió de la seva vida, deseguida que prengué consciència absoluta de la seva font de vida.

També l'*Església cristiana* havia lluitat per una unitat: totes les manifestacions de la vida havien de desembocar-hi, com a centre de la vida. Però no era el centre sinó el final de la vida, perquè el misteri del veritable ésser cristià era la mort. Més a l'altre extrem es trobava la font natural de la vida mateixa, que la mort solament podia dominar mitjançant la destrucció: però la potència permanent que aquesta vida aportava a la mort cristiana no era cap altra que l'*Estat* mateix. L'Estat era la vertadera font de vida de l'Església cristiana; en lluitar contra l'Estat es batia contra si mateixa. Allò que l'Església, en el zel medieval dèspota però *honest* de la fe, impugnava era la resta de l'antic pensament pagà que s'expressava en l'autojustificació individual dels governants profans: pressionava aquests governants en imposar-los la sol·licitud de llur justificació per ratificació divina mitjançant l'Església, però tendint amb energia a la consolidació de l'Estat absolut, completament incommovible, com si s'hagués adonat que un estat així era essencial per a la seva existència. L'Església cristiana doncs havia d'ajudar a afermar el seu propi antagonista, l'Estat mateix, per tal de fer possible la pròpia existència en una existència dualista: es convertí en una força política perquè sentia que sols podia existir en un món polític. La concepció cristiana, que en la seva consciència més íntima en realitat suprimia l'Estat, ha esdevingut, una vegada comprimida en Església, no solament justificació de l'Estat sinó que finalment ha dut la seva existència, repressora de la lliure individualitat, a fer-se tan feixugament perceptible que, en endavant, l'incentiu

de la humanitat de dirigir-se cap a l'exterior s'ha enfocat a alliberar-se a la vegada de l'Església i de l'Estat, com a darrera realització de la naturalesa de les coses vista segons la seva essència també en la vida humana mateixa.

En primer lloc, però, calia descobrir la realitat de la vida i els seus fenòmens de la manera que la realitat dels fenòmens naturals havia estat revelada a través dels viatges de descoberta i de recerques científiques. L'impuls dels homes, dirigit fins ara cap enfora, retornà aleshores també a la realitat de la vida social, i amb un afany encara més intens, car, després d'una fugida a ultrança a tots els extrems del món, no havien pogut deslliurar-se de la coerció exercida per aquestes condicions socials sinó que per tot arreu hi havien estat sotmesos. Allò de què hom instintivament havia fugit i de què en veritat no es podia fugir havia de ser reconegut com a quelcom tan profundament arrelat en els nostres cors i el nostre concepte espontani de l'essència dels afers humans que evadir-se'n senzillament cap enfora era impossible. Tornant dels espais infinits de la natura, on havíem trobat refutades les imaginacions de la nostra fantasia sobre l'essència de les coses, cercàvem per necessitat, considerant també d'una manera clara i precisa les condicions humanes, idèntica refutació d'un concepte imaginari, fals d'aquestes, a partir del qual nosaltres mateixos les havíem d'haver nodrit i format, igual com abans nosaltres, des de la nostra errònia opinió, havíem donat forma als fenòmens de la natura. El primer pas i el més important per arribar al coneixement consistia per tant a copsar els fenòmens de la vida segons llur realitat, i en primer lloc sense cap judici de valor, sinó amb l'esforç de representar-nos llurs fets i llurs nexes de la manera més palmària i conforme a la veritat possible. Mentre els navegants s'havien fet una imatge dels objectes a descobrir segons idees preconcebudes, en conèixer la realitat eren sempre necessàriament decebedores; l'investigador de les nostres condicions vitals, per tant, s'exhortava sempre a si mateix a alliberar-se cada vegada més de prejudicis per tal d'arribar amb més seguretat al fons de la seva essència. La manera més límpida de contemplar la nua i inalterada realitat esdevé en enda-

vant la norma del poeta: comprendre i presentar els homes i llurs condicions tal com són, no tal com hom se'ls havia imaginat abans, esdevé des d'ara tant la tasca de l'historiador com la de l'artista, el qual vol representar-se la realitat de la vida en un quadre concentrat; i Shakespeare fou el mestre insuperable d'aquest art, que li permeté d'inventar la forma del seu drama.

Però, en el veritable drama, com ja hem vist, aquesta realitat de la vida no era artísticament representable, sinó tan sols en la novel·la descriptiva, narrativa, i això per motius sobre els quals únicament pot donar-nos raó aquesta mateixa realitat.

L'home només pot ser comprès en relació amb els homes en general, amb el seu entorn: desvinculat d'aquest *l'home modern* hauria de semblar *la cosa més incomprendible*. L'incessant conflicte interior d'aquest home que, entre el voler i el poder, s'havia creat un caos d'idees torturadores que l'havien incitat a lluitar contra si mateix, a autoconsumir-se i a esvanir-se perdent el cos en la mort cristiana, no es podia explicar com ho havia intentat el cristianisme, tant a partir de la naturalesa de l'home individual, com del desconcert d'aquesta naturalesa, al qual ella havia aportat una concepció incomprendible de l'essència de la societat. Aquelles idees torturadores que ofuscaven aquesta concepció havien de ser atribuïdes a la realitat subjacent a elles i l'investigador havia de reconèixer que aquesta realitat era el vertader estat de la societat humana. Però aquest estat, en el qual milions d'il·legimitats alimentaven mils de privilegis i l'home era separat de l'home per imaginàries barres infranquejables, fetes reals segons la imaginació, no podia ser comprès a partir d'ell mateix; havia de ser explicat per les tradicions històriques convertides en lleis, pel contingut real i finalment per l'espirit dels esdeveniments històrics i les idees que els havien provocat.

Aquests fets històrics s'acumulaven davant dels ulls escrutadors de l'investigador en una massa tan immensa de relats d'esdeveniments i d'accions que la superabundància dramàtica de la novel·la medieval apareixia, en comparació, com pobra

i nua. I, tanmateix, aquesta massa que, observada més de prop, s'estenia cada cop més subdividint-se en múltiples ramificacions, havia de ser penetrada fins a les seves darreres profunditats per l'investigador de la realitat de les condicions humanes, per descobrir del seu caos esclafador la sola cosa que valia la pena aquest esforç, l'home real no desfigurat en la veritat de la seva naturalesa. Davant de la il·limitada abundància de realitats històriques, cada individu havia de posar límits al seu zel d'exploració: d'un conjunt més ampli, que tan sols podia insinuar, havia de separar-ne situacions per poder demostrar amb més precisió que entre elles existia un nexa més estret, sense el qual tota exposició històrica en general resta intel·ligible. Però també dins dels límits més estrets, aquest nexa, l'únic que fa intel·ligible una acció històrica, només és possible per mitjà d'una complicada exposició d'un entorn, pel qual no podem sentir cap mena d'interès si no ens és presentat d'una manera plàstica i expressiva mitjançant la més vívida de les descripcions. L'investigador, en sentir la necessitat de fer aquesta descripció, havia de tornar a esdevenir poeta: però no podia més que procedir d'una manera totalment contrària a la del poeta dramàtic. El poeta dramàtic condensa l'entorn en què actua el personatge en una representació fàcilment abastable amb la mirada, que, conforme al seu contingut i la seva forma externa resumeix, d'altra banda, en una acció principal extensa, de la qual sorgeixen pensaments essencials de l'individu, fent que s'hi realitzi aquesta individualitat i pugui representar-s'hi l'essència dels homes en general en una tendència determinada.

El poeta de la novel·la, en canvi, ha de fer intel·ligible l'acció del principal personatge històric partint de la necessitat exterior de l'entorn: per donar-nos la impressió de veritat històrica ha de fer comprendre sobretot el caràcter d'aquest entorn, perquè en aquesta es fonamenten totes les exigències que determinen l'individu a actuar així i de cap altra manera. En la novel·la històrica cerquem de fer-nos comprensible l'home que no podem entendre des d'un punt de vista purament humà. Si volem representar-nos l'acció tota nua i senzilla d'un home

històric com a purament humana,⁸² ens ha de semblar altament arbitrària, absurda i, de totes les maneres, artificial, precisament perquè no podem justificar el mòbil d'aquesta acció com a sorgit de la pura naturalesa humana. Les conviccions d'un personatge històric són les conviccions d'aquest individu, però sols en la mesura que aquestes es basen en una idea de validesa general sobre l'essència de les coses; aquesta idea universalment vàlida, que *no* és *ni* purament humana, *ni* vàlida per sempre i a qualsevol lloc, retroba la seva explicació tan sols en una relació purament històrica, que amb el pas del temps es modifica i que en cap època és la mateixa. Aquesta circumstància i la seva modificació només ens les podem explicar, d'altra banda, si seguim tota la cadena d'esdeveniments històrics que en totes les seves múltiples connexions actuaren sobre una relació històrica més senzilla de tal manera que prengué justament *aquesta* forma i s'hi manifestaren justament *aquestes* conviccions com a idea universalment vàlida. L'individu, en l'acció del qual han d'expressar-se aquestes conviccions, ha de ser reduït a un mínim de llibertat individual, per tal de fer-nos intel·ligibles les seves conviccions i la seva acció: les seves conviccions, si han de ser explicades, sols poden justificar-se per les idees del seu entorn i aquestes, d'altra banda, sols poden ser-nos precisades en accions, les quals han d'omplir encara més l'espai sencer de la representació artística, en tant que l'entorn se'ns fa comprensible únicament en les seves múltiples ramificacions i en la seva expansió.

Així, el poeta de la novel·la gairebé només pot dedicar-se a la descripció de l'entorn i, a fi de ser intel·ligible, ha de ser detallat. A allò que el dramaturg pressuposa per a la comprensió de l'entorn, el poeta de la novel·la ha d'aplicar-hi tota la seva facultat d'expressió; la idea universalment vàlida, sobre la qual el dramaturg es basa ja des d'un principi, el poeta de la novel·la ha de desenvolupar-la i corroborar-la artificialment al llarg de la seva exposició. El drama, per tant, va de dintre

82. L'expressió «purament humà» es troba ja a Jean Paul (*Flegeljähre*) i a August Wilhelm von Schlegel (*Sprache und Poetik*).

cap enfora, la novel·la de fora cap endintre. Partint d'un entorn senzill, intel·ligible per a tots, el dramaturg s'eleva en un desenvolupament cada vegada més ric de la individualitat; d'un entorn complex, difícil de comprendre, el poeta de la novel·la descendeix, extenuat, a la descripció de l'individu, el qual, en si mateix pobre, sols podia ser dotat d'una individualitat gràcies a aquell entorn. En el drama una individualitat vigorosa i plenament desenvolupada des de si mateixa enriqueix el medi; en la novel·la el medi nodreix l'avidesa d'una individualitat buida. Així, el drama ens revela l'organisme de la humanitat, presentant-se la individualitat a si mateixa com a l'essència de l'espècie; la novel·la, però, representa el mecanisme de la història, segons el qual l'espècie és convertida en l'essència de la individualitat. I és així també que en el drama la creació artística és *orgànica* i en la novel·la és *mecànica*; car el drama ens dona l'*home*, la novel·la ens explica el *ciutadà*; aquell ens mostra la plenitud de la naturalesa humana, aquesta disculpa la seva pobresa a partir de l'Estat: el drama, doncs, crea per necessitat interior, la novel·la per coerció externa.

Però la novel·la no ha estat un producte arbitrari, sinó necessari del nostre procés d'evolució: ha donat l'expressió artística fidel de situacions vitals que sols podien ser representats per ella, no pel drama. La novel·la aspirava a la representació de la realitat, i el seu esforç per assolir-ho ha estat tan autèntic que ha acabat per anul·lar-se a si mateixa davant d'aquesta realitat.

Com a forma d'art la novel·la arribà al seu apogeu quan el punt de vista d'una necessitat artística s'apropià del procediment del mite per a la creació de tipus. Així com la novel·la medieval concentrà una varietat de fenòmens de pobles, països i climes foranis en figures poètiques meravelloses, així, la nova novel·la històrica cercava de representar les més diverses expressions de l'esperit de períodes històrics complets com a manifestacions del caràcter d'un individu històric particular. En això la manera habitual de concebre la història sols podia afavorir el poeta de novel·les. Per tal d'ordenar sinòpticament la massa desbordant de fets històrics, en general només solem

tenir en compte les personalitats més sobresortints, i veure-hi l'encarnació de l'esperit d'una època. En general, la historiografia basada en cròniques ens ha transmès com a tals personalitats únicament els sobirans, dels quals la voluntat i les ordres donaren lloc a empreses històriques i institucions estatals. Les idees poc clares i la contradictòria manera d'actuar d'aquests caps, sobretot, però també la circumstància que en realitat mai no assoliren els objectius a què aspiraven, ens ha fet malentendre l'esperit de la història en el sentit que creiem haver d'explicar l'arbitrarietat en els actes dels sobirans a partir d'influències superiors i inoblidables que dirigeixen i determinen el procés i els objectius de la història. Aquells factors de la història ens semblaren instruments a les mans d'un poder sobrehumà, diví, sense voluntat pròpia o actuant en contradicció amb llur voluntat. Els resultats finals de la història els prenguerem per la raó de llur moviment o per l'objectiu al qual havia aspirat d'antuvi un esperit superior en ella. D'aquest punt de vista, els intèrprets de la història i els historiadors es creien autoritzats a fer derivar les accions en aparença arbitràries dels personatges principals dominants de la història d'idees, en què es reflectia la consciència oculta d'un esperit director universal: així destruïen la necessitat inconscient dels mòbils de llurs accions i, quan creien llurs accions completament justificades, les presentaven com a plenament voluntàries. Per aquest procediment, en el qual una combinació arbitrària podia modificar i falsejar les accions històriques, sols la novel·la aconseguí d'inventar tipus i com a obra d'art elevar-se fins a un cert nivell, en el qual podia semblar de nou apropiat per esdevenir un drama. L'època moderna ha produït molts drames històrics d'aquest estil i el gust de fer història en benefici de la forma dramàtica és en l'actualitat encara tan gran, que els nostres hàbils prestidigitadors del teatre històric s'imaginaren haver descobert el secret de la història mateixa en benefici de la producció de peces per al teatre. Es creien encara més justificats en el seu procedir, en tant que ells mateixos li han conferit la possibilitat d'imposar a la representació dramàtica de la història la unitat més perfecta de lloc i de temps: penetraren fins

al més profund de tot el mecanisme de la història i, com a cor, hi trobaren l'avantcambra del príncep on entre *lever* i *souper* l'home i l'Estat s'arreglaven mútuament els afers. Però, que aquesta unitat artística és tan falsa com aquesta història i que d'una fal·làcia no pot resultar altra cosa que una mentida, ha quedat ben palès en el drama històric actual. Que la vertadera història no és matèria adequada per al drama, de fet ja ho sabem, car aquest drama històric ens ha demostrat amb prou evidència que fins i tot la novel·la únicament pogué elevar-se com a forma d'art a l'alçada màxima de què era capaç, pecant contra la veritat de la història.

La novel·la ha tornat a baixar d'aquesta alçada per dedicar-se a la fidel exposició de la vida històrica, renunciant a la puresa aconseguida per ella com a obra d'art.

L'arbitrarietat aparent en els actes dels principals personatges històrics sols podia explicar-se en honor de la humanitat pel fet que s'havia trobat un terreny en el qual creixien necessàriament i espontània. Si abans hom creia haver-se de representar aquesta necessitat planant *en els aires* per damunt dels principals personatges històrics i utilitzant-los com a instruments amb una saviesa transcendental, i hom havia estat finalment persuadit de l'esterilitat tant artística com científica d'aquesta concepció, els pensadors i els poetes cercaren aleshores de trobar aquesta necessitat explicativa *en les profunditats*, en els fonaments de tota la història. El terreny de la història és la *naturalesa social de l'home*: de la necessitat que sent l'individu d'unificar-se amb els éssers de la seva espècie per tal de fer valer al màxim les seves facultats dins la societat, prové tota la marxa de la història. Aquests fenòmens històrics són les expressions més exterioritzades del moviment interior, el nucli del qual és la naturalesa social de l'home. La força estimulante d'aquesta naturalesa, però, és l'*individu* que sols pot satisfer el seu instint de felicitat sadollant el seu desig espontani d'amor. Deduir l'essència d'aquesta naturalesa de les seves manifestacions —retrocedint de la mort del fet consumat a la vida interior de l'instint social de l'home, del qual havia germinat i crescut aquell com a fruit complet, madur i mar-

cit—: en això es manifestà el procés evolutiu de l'època moderna. Allò que el pensador concep segons la seva essència, l'artista intenta representar-ho en la seva aparença: els fenòmens socials que també *ell* havia reconegut com a terreny de la història, el poeta s'esforçà a representar-se'ls en un conjunt a partir del qual pogués explicar-los. Copsà com el conjunt més evident dels fenòmens socials el medi habitual de la vida burgesa a fi d'explicar-se l'home en la descripció de les seves circumstàncies, el qual, allunyat de la participació en les manifestacions de la història, li sembla tanmateix que condicionava aquestes manifestacions. Aquesta *societat burgesa* era, emperò, com ja he dit abans, sols un sediment de la història que l'oprimia des de dalt, almenys segons la seva forma externa. Després de la consolidació de l'Estat modern el nou impuls vital del món comença certament a eixir de la societat burgesa: la viva energia de les manifestacions històriques que observa amb apatia i sense interès, ens mostra, però, el pes que l'oprimeix i contra el qual es comporta amb respectuosa aversió. La nostra societat burgesa no és un organisme viu, en la mesura que és influïda de dalt a baix en la seva constitució pels efectes retroactius de la història. La fesomia de la societat burgesa és la fesomia apàtica, desfigurada, afeblida fins a la inexpressivitat de la història: allò que aquesta expressa amb un moviment viu en l'alè del temps, la societat ho dóna a través d'una expansió burgesa, sota la qual amaga encara a la mirada de l'home precisament aquest home que ella cerca: el narrador artístic d'aquesta societat només podia descriure els trets d'aquesta màscara, però no els dels veritables éssers humans; com més fidel era aquesta descripció més força d'expressió viva havia de perdre l'obra d'art.

Quan hom hagué tret aquesta màscara a fi de recercar-hi al darrera els trets sense maquillatge de la societat humana, de primer moment havia d'oferir-se a l'esguard *un caos de lletgesa i de deformitat*. Aquest home educat per aquesta història, malmès i esguerrat en la seva vertadera, sana naturalesa, havia obtingut per a l'artista una aparença suportable tan sols vestit amb els hàbits de la història. Un cop despulat d'aquests ves-

tits, el veiérem, amb un gran esglai per part nostra, com una figura encongida i repugnant, que no s'assemblava gens a l'home vertader, tal com ens l'haviem imaginat en *pensament* en la plenitud del seu ésser natural; només se li assemblava en l'esguard dolorós i sofrent del malalt agonitzant —l'esguard del qual el cristianisme havia absorbit tot l'entusiasme exaltat. L'ansió d'art s'apartava d'aquesta visió per somniar —com Schiller— bellesa en el regne dels somnis, o —com Goethe— per cobrir-la amb els hàbits de la bellesa artística, de la manera que més li convenia. La seva novel·la *Wilhelm Meister* era un hàbit d'aquesta mena, mitjançant el qual Goethe procurà fer-se suportable la visió de la realitat: responia a la realitat de l'home modern nu en la mesura que aquest era concebut i presentat com a aspirant, ell mateix, a una forma artísticament bella.

Fins aleshores la flor no humana havia estat dissimulada tant als ulls de l'artista com a l'esguard de l'historiador sota els vestits típics de la història o sota l'uniforme de l'Estat: hom havia pogut tenir fantasies sobre aquest vestit i discutir sobre aquesta forma. Poetes i pensadors disposaven d'un immens repertori de formes a discreció, sota les quals, segons llur desig artístic o llur figuració arbitrària, podien representar-se l'home, que únicament concebien encara amb aquell vestit que li havia estat imposat des de fora. Fins i tot la filosofia s'havia deixat desorientar quant a la vertadera naturalesa de l'home; el poeta de la novel·la històrica havia estat —en certa manera— només un dissenyador de vestuari. En quedar al descobert la veritable forma de la societat moderna, la novel·la prengué una posició més pràctica: el poeta ja no podia lliurar-se més a la fantasia artística, ara que davant seu s'havia descobert la nua realitat, que omplia l'espectador d'horror, de compassió i de còlera. Però sols li calia representar aquesta realitat sense voler enganyar-s'hi al respecte —només havia de sentir compassió, així naixia en ell la força de la indignació. Encara podia inventar quan només s'esforçava a representar la terrible immoralitat de la nostra societat: la profunda aversió que li havia de provocar allò que representava, l'induí a passar d'una

agradosa contemplació poètica, en la qual cada cop podia enganyar-se menys, a la realitat mateixa, a fi de lluitar-hi per la necessitat de la societat humana reconeguda com a autèntica. En la seva marxa vers la realitat pràctica, la novel·la s'anà desembarassant cada cop més dels seus vestits artístics: la seva unitat possible com a forma d'art —per poder actuar intel·ligiblement— havia de disgregar-se en la pràctica multiplicitat dels fenòmens quotidians. Un llaç artístic era impossible allà on tot tendia a dissoldre's, on havia de ser trencat el vincle coercitiu de l'estat històric. La novel·la esdevingué *periodisme*, el seu contingut esclatà en *articles polítics*; el seu art esdevingué *retòrica de tribuna*, l'alè del seu discurs *una apel·lació al poble*.⁸³

Així fou com l'art del poeta esdevingué *política*: ningú no pot fer poesia sense polititzar. El polític, però, mai no serà poeta fins que no deixi de ser polític: en un món purament polític, d'altra banda, no ser home polític equival a no existir; aquell que avui en dia encara se sostreu a la política, s'enganya en la seva pròpia existència. El poeta sols podrà tornar a existir quan ja no tindrem més política.

La política, tanmateix, és el secret de la nostra història i de les condicions que se n'han derivat. *Napoleó* ho articulà. Digué a Gæthe: des de la dominació romana la *política* ha ocupat el lloc que en el món antic ocupava el *fatum*. Comprenquem bé l'expressió del penitent de santa Elena! Ella resumeix tota la veritat d'allò que hem d'entendre per explicar-nos també el contingut i la forma del drama.

III

El *fatum* dels grecs és *la necessitat natural interior*, de la qual el grec —*perquè no la comprenia*—, intentava alliberar-se

83. Encara que d'una manera espessa i poc àgil, en aquests paràgrafs Wagner fa una reflexió interessant sobre el procés que duu el drama romàntic a convertir-se en història i per tant cada cop més realista.

en l'Estat. El *nostre fatum* és l'Estat polític arbitrari que se'ns presenta com a *necessitat exterior* per al manteniment de la societat i del qual procurem alliberar-nos en la necessitat natural, perquè hem après a comprendre-la: l'hem reconegut com la condició de la nostra existència i de les seves configuracions.

La necessitat natural es manifesta de la manera més forta i insuperable en l'impuls vital físic de l'*individu* —més incomprendible i més subjecte, però, a interpretacions arbitràries en la *concepció moral de la societat*, que finalment influeix o jutja l'instint inconscient de l'individu en l'Estat. L'instint vital de l'individu es manifesta sempre *nou* i *immediat*, l'essència de la societat, però, és l'*habitud* i la seva concepció és una concepció *mediatitzada*. La concepció de la societat, des del moment que no acaba de comprendre del tot l'essència de l'individu i que deu el seu origen a aquesta essència, limita i coacciona, i esdevé cada cop més tirànica, en la mesura que l'essència vivificant i renovadora de l'individu lluita per impuls espontani contra l'habitud. El grec interpretà erròniament aquest impuls que reconegué, des del punt de vista de l'habitud moral, com a pertorbador, atès que el derivava d'un context en el qual l'individu en acció concebut sota una influència que el privava de llibertat a l'hora d'actuar, segons la qual hauria fet el que era moralment habitual. Com que l'individu es perdia, als ulls de la societat, a causa del seu acte contra els costums morals, però es reintegrava a la societat per la consciència del seu acte condemnant-se a si mateix per la seva consciència, l'acte d'ofensa inconscient únicament semblava explicable per una maledicció que reposava sobre ell sense pròpia culpa personal. Aquesta maledicció, que en el mite era representada com a càstig diví d'un delictes original que pesava sobre aquesta estirp concreta fins a la seva desaparició, en realitat no és altra cosa que el poder fet així visible dels actes inconscients, necessaris a la naturalesa de l'individu; la societat, en canvi, apareix com el que és conscient, voluntari, en veritat explicable i excusable. Però només serà explicat i excusat si la seva concepció també és reconeguda com a involuntà-

ria i la seva consciència basada sobre una concepció errònia de l'essència de l'individu.

Explicuem-nos aquesta relació mitjançant *el mite* tan significatiu d'Èdip.

Èdip havia matat un home que l'havia provocat amb una ofensa i l'havia obligat finalment a defensar-se. L'opinió pública no hi trobava res de condemnable, car casos com aquest es produïen sovint i s'explicaven per la necessitat de defensar-se de l'atac. Encara menys cometé Èdip un delictes en prendre per esposa la reina vídua d'un país com a premi d'un provat bon servei fet a aquest.

Hom descobrí, tanmateix, que l'home mort no tan sols era l'espòs d'aquesta reina, sinó també el pare d'Èdip i, per tant, la dona que aquell havia deixat, la seva mare.

El respecte del fill envers el pare, l'amor per ell i el zel d'aquest amor de tenir-ne cura i protegir-lo en la vellesa eren sentiments tan naturals en l'home i sobre aquests sentiments es fonamentava tan de per si la concepció més essencial de l'home, vinculat precisament per ells a la societat, que un acte de la més cruel ofensa contra aquests sentiments els havia de semblar inconcebible i condemnable. Aquests sentiments eren tan forts i invencibles que ni tan sols la consideració que aquell pare havia atemptat primer contra la vida del seu fill, podia dominar-los: en la mort de Laios hom reconegué el càstig pel seu vell delictes, de manera que la seva destrucció en realitat no ens commou; no obstant això, aquesta circumstància no era capaç d'assossegar-nos respecte l'acte d'Èdip que, en definitiva, sempre aparegué només com a parricidi.

L'aversion pública, però, es féu encara més intensa contra el fet que Èdip s'hagués casat amb la seva pròpia mare i amb ella havia engendrat fills. En la vida de família, el fonament més natural però també el més reduït de la societat, s'havia fet evident que tant entre pares i fills com entre germans es desenvolupen inclinacions d'un caire totalment diferent del que es manifesta en l'ardor sobtada i violenta de l'amor sexual. En la família els vincles naturals entre procreadors i engendrants esdevenen vincles d'habitud i únicament per habitud s'es-

tableix una inclinació natural recíproca entre els germans. El primer atractiu de l'amor sexual arriba a la joventut d'una circumstància insòlita, sorgida de la vida; la subjugació d'aquest atractiu és tan gran que arrenca aquest membre de l'entorn familiar habitual, en el qual mai no podria trobar aquest encís, i l'impulsa a establir relacions desacostumades. L'amor sexual és l'agitador que destrueix els estrets límits de la família per tal d'ampliar-los en una societat humana més gran. La noció de l'essència de l'amor familiar i l'amor sexual totalment oposat és, doncs, involuntària, presa de la naturalesa mateixa de les coses: es basa en l'experiència i en l'habitud, i és, per tant, forta captivant-nos amb sentiments que no podem vèncer.

Èdip, que es casà amb la seva mare i engendrà fills amb ella, és una figura que ens omple d'horror i de repulsió perquè viola les nostres relacions *habituals* amb la nostra mare i les idees que en resulten.

Si aquestes opinions, esdevingudes conceptes morals, tenien una força tan gran perquè havien sorgit espontàniament del sentiment de la naturalesa humana, ara preguntem: faltà Èdip contra la naturalesa humana en casar-se amb la seva mare? Certament que no. La natura ferida hauria d'haver-se manifestat, impedingut que d'aquest matrimoni nasquessin fills; però precisament la natura es mostrà complaent: *Jocasta* i *Èdip* es trobaren com dos figures desconegudes, s'estimaren i llur amor no fou pertorbat fins que des de fora no els fou revelat que eren mare i fill. Èdip i *Jocasta* no *sabien* en quines relacions socials es trobaven: havien actuat inconscientment seguint l'impuls espontani de l'individu purament humà; llur unió significava un enriquiment per a aquesta societat, car n'havien nascut dos fills ben forts i dues nobles filles, sobre tots els quals requeia ara, com sobre llurs pares, la mateixa ineluctable maledicció d'aquesta societat. La consternada parella, que vivia amb la seva consciència dins la societat moral, es condemnà a si mateixa, així que s'adonà del seu delicte inconscient contra la moral: el fet que es destruís a si mateixa per tal d'expiar-lo, prova el grau de la repulsió social contra el seu acte, que, per la força del costum, sentia *ja abans* del seu acte; la

realització de l'acte malgrat la seva consciència social demostra, no obstant això, la força, encara molt més forta i invencible, de la inconscient naturalesa humana individual.⁸⁴

Com és de significatiu que precisament aquest Èdip hagués resolt l'enigma de *l'esfinx*! Ell mateix expressà per endavant la seva justificació i la seva condemna a la vegada, car ell designà *l'home* com el nucli de l'enigma. Del cos mig humà de l'esfinx se li aparegué primer l'individu humà en la seva submissió a la natura: quan aquest mig animal s'hagué destrossat a si mateix precipitant-se a l'abisme des de la seva roca solitària, el llest endevinador de l'enigma s'adreçà a les ciutats dels homes per fer presagiar l'home sencer, l'home social a través de la pròpia ruïna. Quan s'arrencà els ulls lluminosos que havien llançat flames de furor contra un dèspota insolent i raigs d'amor a una noble dama, sense veure que aquell era el seu pare i aquesta la seva mare, també ell es precipità a l'abisme cap a la destrossada esfinx, l'enigma de la qual havia de reconèixer com a encara no resolt. *Nosaltres* som qui hem de resoldre l'enigma, justificant la no-llibertat de l'individu dins la societat, de la qual ell és la riquesa suprema, sempre renovadora i viva.

Primer, però, que hom ens permeti de veure com continua el mite d'Èdip i d'observar com es comporta *la societat* i per on es perdé la seva consciència social!

A causa de les disputes entre els fills d'Èdip, *Creont*, el germà de Jocasta, obtingué el domini sobre Tebes. Com a sobirà ordenà que el cos d'un dels fills, *Polinices*, qui havia caigut junt amb el seu germà *Etèocles* en lluita paritària entre germans, no fos enterrat, lliurant-lo als vents i als ocells, mentre que el d'Etèocles fou enterrat amb tota solemnitat i tots els honors: aquell que infringís aquesta ordre seria enterrat en vida. *Antígona*, germana dels dos —ella que havia acompanyat

84. Són interessants aquestes reflexions en boca de Wagner, que faria ús d'aquest tema de l'amor incestuós per donar un caire èpic, heroic i acristià als seus herois Siegmund i Sieglinde, els quals essent germans s'estimen i procreen (en *La valquíria*), fet que provocarà les ires de la deessa Fricka, que vetlla per l'amor conjugal.

el pare cec en la desgràcia— desobeí aquest precepte amb tota consciència, enterrà el cos del germà proscrit i patí el càstig predeterminat. Aquí veiem *l'Estat*, que havia nascut de la societat sense que hom se n'adonés, que s'havia nodrit de l'habitud dels seus conceptes i esdevingué representant d'aquesta habitud, en la mesura que representà precisament només aquesta habitud abstracta, el nucli de la qual és la por i l'aversion davant d'allò que no és habitual. Proveït amb la força d'aquesta habitud, l'Estat esdevé destructor contra la societat mateixa, privant-la de l'aliment natural de la seva existència en els sentiments més espontanis i més sants. Aquest mite ens mostra d'una manera ben precisa com succeï tot això: observem-ho més de prop.

Què en treia Creont de donar aquesta ordre tan cruel? I què li permetia de suposar que aquesta ordre *no* havia de ser refusada amb indignació? Etèocles i Polinices, després de la ruïna del pare, havien decidit repartir-se llur herència, el govern de Tebes, entre ells dos de tal manera que l'administrarien alternativament. Etèocles, que gaudí el primer de l'herència, en tornar Polinices de l'exili voluntari a l'època preestablerta, refusà de lliurar el poder al seu germà per tal que aquest gaudís també de l'herència durant el temps que li corresponia. Amb això esdevingué perjuri. La societat, sacralitzadora de juraments, el castigà per això? No, al contrari: hom es planyé als déus pels mals del perjuri, car hom temia que seria venjat. Malgrat la mala consciència, tanmateix, els ciutadans de Tebes toleraren la conducta d'Etèocles, perquè *l'objecte* del jurament, el contracte jurat pels dos germans, els semblà, de moment, molt més oneros que les conseqüències d'un perjuri, les quals mitjançant sacrificis i ofrenes als déus tal vegada es podrien evitar. El que no els agradava era el canvi en el poder, la renovació perpètua, perquè l'habitud s'havia convertit ja en la veritable legisladora. A més, amb aquesta presa de partit per Etèocles, el ciutadà documentà un instint pràctic de l'essència de la propietat que cadascú volia gaudir per a si sol i no compartir amb ningú: tot ciutadà que reconeixia en la propietat la garantia de la tranquil·litat habitual,

era en si còmplice de l'acte del propietari suprem, Etèocles, indigne d'un germà. La força de l'habitud egoista donà suport, per tant, a Etèocles i en contra hi lluità aleshores el traït Polinices amb ardor juvenil. En ell vivia només el sentiment d'un ultratge que calia venjar: reuní un exèrcit de companys heroics que pensaven com ell, marxà vers la ciutat que protegia el perjur i l'assetjà perquè expulsés el germà que li havia robat l'herència. Aquesta manera d'actuar, inspirada per una indignació absolutament justificada, aparegué als ciutadans de Tebes com un crim monstruós; car Polinices, combatent contra la seva pròpia ciutat pàtria, era evidentment un *pèssim patriota*. Els amics de Polinices provenien de totes les capes socials: un interès purament humà, la societat en el seu sentit més vast i més natural, enfront d'una societat estreta, mesquina i egoista que, de manera inadvertida, s'anava encongint per pressió seva en un estat petrificat. Per tal de posar fi a aquesta llarga guerra, els dos germans es reptaren a un duel: ambdós caigueren sobre el camp de batalla.

El perspicax *Creont* s'adonà del nexa dels esdeveniments i reconegué en aquestes connexions l'essència de l'opinió pública, comprenent que el nucli d'aquesta era l'habitud, la por i l'aversion a la novetat. La concepció moral de l'essència de la societat, la qual en el magnànim Èdip era tan forta que, repugnat del propi delicta inconscient contra ella, s'havia anihilat a si mateix, perdé per complet el seu vigor en la mesura que el purament humà que la condicionava entrà en conflicte amb el més fort interès de la societat, l'habitud absoluta, és a dir, amb l'egoisme col·lectiu. Aquesta consciència moral, pertot arreu on entrava en conflicte amb la pràctica de la societat, se'n separà i s'establí com a *religió*, mentre que la societat pràctica es constituí en *Estat*. La *moralitat*, que en la societat abans havia estat quelcom càlid, viu, en la religió fou només quelcom *pensat*, un desig, però ja no res realitzable: dins l'Estat hom actuava segons el criteri pràctic de la utilitat i, si hom feria amb això la consciència moral, aquesta era apaivagada amb exercicis religiosos inofensius per a l'Estat. El gran avantatge de tot això era que tant en la religió com en l'Estat hom

trobava algú a qui poder carregar les culpes: els crims contra l'Estat havia d'expiar-los el príncep,* però, de les infraccions contra la moralitat, els déus havien de fer-se'n responsables. Etèocles havia estat en realitat l'ase dels cops del nou Estat: els déus bondadosos li havien fet pagar les conseqüències del seu perjuri; de l'estabilitat de l'Estat, però, havien de gaudir-ne els honrats ciutadans de Tebes (almenys així ho esperaven, bé que dissortadament mai no succeí). Per tant, qualsevol que es volgués tornar a presentar com a ase dels cops era benvingut; i aquest fou el sagaç Creont, que sabia avenir-se amb els déus, però no l'ardorós Polinices, qui tan sols a causa d'un simple perjuri picà tan violentament les portes de la bona ciutat.

Creont, a més, reconegué en la veritable causa del tràgic destí dels laïdes, com eren de fonamentalment indulgents envers veritables crims els habitants de Tebes, sempre que no alteressin la tranquil·la habitud burgesa. La pítia havia anunciat al pare Laios que un fill nascut d'ell un dia el mataria. Només per tal de no provocar un escàndol públic, el digne pare donà en secret l'ordre de matar el nen acabat de néixer en qualsevol racó del bosc i, fent-ho, es mostrà ple d'una absoluta consideració envers el sentiment moral dels ciutadans de Tebes; aquests, si l'ordre d'assassinat s'hagués dut a terme davant d'ells, tan sols haguessin sentit la molèstia d'aquest escàndol i el deure de pregar als déus molt més que de costum, però de cap manera l'horror necessari que els hagués conduït a la prevenció pràctica d'aquest acte i a castigar el premeditat infanticida; la força de l'horror de seguida els hauria estat ofegada, tenint en compte el fet que en la ciutat estava garantida la tranquil·litat, que un fill —no previst, és cert, en el futur—

* Més tard la democràcia adopta obertament la funció d'ase dels cops de tots els ciutadans junts; al mateix temps reconeixien estar tan ben informats sobre si mateixos, que ells mateixos eren la base de la voluntat del príncep. Aquí la religió havia esdevingut obertament art i l'Estat camp d'acció de la personalitat egoista; volent fugir del no-arbitri individual de personalitats àvides i interessades; i després que Atenes havia aclamat Alcibíades i divinitzat un Demetri, ara finalment llepava amb satisfacció la bava d'un Neró.

necessàriament havia de pertorbar. Creont s'havia adonat que l'acte inhumà de Laios, quan fou descobert, no provocà pròpiament cap veritable indignació, i és més, haurien fins i tot preferit tots que l'assassinat hagués estat dut veritablement a terme; perquè aleshores tot hauria anat bé i Tebes hagués evitat aquest terrible escàndol, que durant molts anys precipità els ciutadans en un neguit tan gran. *Tranquil·litat i ordre* fins i tot al preu del crim més infame contra la naturalesa humana i la moral acostumada —al preu d'un assassinat conscient, premeditat a una criatura, per ordre de l'egoisme més antipaternal—, eren, de qualsevol manera, més dignes de consideració que el més natural sentiment humà, que mana al pare de sacrificar-se ell pels seus fills, però no de sacrificar-se *aquests mateixos*. Què havia esdevingut aquesta societat, el fonament de la qual havia estat el seu sentiment natural de moralitat? El contrari més absolut dels seus propis fonaments: el representant de la immoralitat i la hipocresia. La metzina que la corrompia, però, era: *l'habitud*. La tendència a l'habitud, a la tranquil·litat incondicional la dugué a obstruir la font bevent de la qual hauria pogut mantenir-se eternament fresca i sana; i aquesta font era l'individu lliure, autodeterminat per la pròpia naturalesa. En la seva corrupció extrema, la moralitat, és a dir, allò veritablement humà, ha estat retransmesa a la societat només per mitjà de l'individu, que actuà envers ella per impuls inconscient de la necessitat de la naturalesa i moralment la negà. El mite de la història universal, que tenim davant nostre, també enclou encara en els seus trets més clars aquesta bella justificació de la veritable naturalesa humana.

Creont havia esdevingut sobirà: el poble hi reconeixia el veritable successor de Laios i d'Etèocles i ho confirmà davant els ulls del poble quan condemnà el cos mort de l'antipatriota Polínic a la terrible ignomínia de quedar insepult, condemnant a la vegada la seva ànima a un etern neguit. Aquesta era una ordre de la màxima saviesa política: *Creont*, justificant Etèocles, qui havia garantit amb el seu perjuri la tranquil·litat dels ciutadans, consolidà el seu poder i, d'aquesta manera, féu entendre que també ell estava disposat a garantir la subsistèn-

cia de l'Estat en tranquil·litat i ordre mitjançant tot delictes per si mateix contra l'autèntica moralitat humana. Amb aquesta ordre donà la prova més segura i més categòrica de la seva disposició positiva envers l'Estat: donà una bufetada a la humanitat i cridà: «Visca l'Estat!». En aquest Estat hi havia un sol cor en dol, on la humanitat s'havia refugiat: era el cor d'una dolça donzella, del qual nasqué la flor de *l'amor* amb una bellesa de puixança extraordinària.

Antígona no entenia res de política: *ella estimava*. Cercava de defensar Polinices? Indagava sobre consideracions, relacions, punts de vista legals que poguessin explicar, disculpar o justificar el seu comportament? No: ella l'estimava. L'estimava perquè era el seu germà? No era Etèocles també el seu germà? No eren Èdip i Jocasta també els seus pares? Després de les terribles vivències, podia pensar altrament que amb horror en els seus vincles familiars? Dels lligams atroçment estripats de la naturalesa més íntima, havia d'obtenir la força per estimar? No, estimava Polinices perquè aquest era infeliç i només la força suprema de l'amor podia alliberar-lo de la seva maledicció. Què era doncs aquest amor, que no era ni amor sexual, ni amor entre pares i fills, ni amor entre germans? Era la flor sublim d'entre tots ells. De les ruïnes de l'amor sexual, l'amor filial i l'amor fraternal que la societat no havia reconegut i l'Estat havia negat cresqué, nodrit de les llavors inextirpables de tot aquell amor, la flor magnífica, exquisida *del pur amor a la humanitat*.

L'amor d'Antígona era *absolutament conscient*. Sabia el que feia: però també sabia que ho havia de fer, que no tenia altra opció i que havia d'actuar segons la necessitat de l'amor; sabia que havia d'obeir aquesta imperiosa necessitat inconscient *d'autodestrucció per simpatia*; i, en aquesta consciència de l'inconscient, Antígona fou l'ésser humà més perfecte, l'amor en tota la seva sublim plenitud i puixança. Antígona parlà als devots ciutadans de Tebes: «M'heu condemnat el pare i la mare perquè s'estimaven inconscientment; però l'infanticida conscient, Laios, no l'heu condemnat, i heu protegit Etèocles, l'enemic del seu germà: ara condemneu-me *a mi*, que actuo per pur amor humà, i així s'omplirà la mesura dels vostres crims!». I veieu!

La maledicció d'amor d'Antígona destruí l'Estat! Ningú no mogué ni una mà per ella quan fou conduïda a la mort. Els ciutadans ploraren i pregaren als déus que els lliuessin del turment de la compassió per la infeliç, i la consolaren dient-li que no podia ser altrament: la tranquil·litat i l'ordre de l'Estat exigien, per desgràcia, el sacrifici de la humanitat! Però allà on neix l'amor, neix també el venjador de la mort. Un jove s'inflamà d'amor per Antígona; es manifestà obertament al seu pare i exigí del seu amor paternal gràcia per a la condemnada: fou durament rebutjat. Aleshores, el noi es precipità damunt la tomba de l'estimada, tomba que l'havia rebuda en vida: ell la trobà morta i, amb la seva espasa, es perforà el seu propi cor ple d'amor. Aquest noi era el fill de Creont, la personificació de l'Estat: davant del cadàver del fill, que, per amor, havia hagut de maleir el seu pare, el sobirà esdevingué pare de nou. L'espasa d'amor del seu fill li traspassà el cor, lesionant-lo terriblement: malferit en el més profund del seu ésser l'Estat s'ensorrà, per esdevenir en la mort ésser humà.

*Santa Antígona! Jo t'imploro! Fes onejar la teva bandera, perquè sota els seus plecs ens puguem anihilar i redimir!*⁸⁵

Sorprenent! Quan la novel·la moderna ha esdevingut política, la política ha esdevingut sagnant camp de batalla, i el poeta, en canvi, en el seu desig ansiós de veure una forma d'art perfecta, havent pogut representar una tragèdia grega sota les ordres d'un sobirà, aquesta tragèdia no havia de ser precisament cap altra que la nostra *Antígona*. Hom cercava l'obra en la qual *la forma artística s'expressés amb la més gran puresa*, i —heus ací!— era exactament la mateixa *el contingut de la qual era la més pura humanitat*, l'anihiladora de l'Estat! Com s'alegraven els vells infants erudits amb aquesta *Antígona* en el Hoftheater (Teatre de la Cort) de Potsdam!⁸⁶ Feren plou-

85. Tota aquesta repassada a la tragèdia d'*Antígona* la fa Wagner a fi de justificar la pròpia posició com a dramaturg i alhora revolucionari amb rivets anarquistes.

86. Cf. nota 79.

re i escampar-se les roses que l'estol d'àngels redemptors de *Faust* fa caure esvoletejant com a flames d'amor sobre «diables grossos i diables prims, amb cues llargues, de banyes curtes i rectes i de banyes llargues i corbes»: però per desgràcia sols despertaren en ells el desig repugnant que Mefistòfeles sentí sota llur flama —no pas per amor! «L'etern femení» no els «atragué cap amunt» sinó que l'etern efeminat els dugué del tot cap avall!

L'incomparable del mite és que és veritat en tot moment i el seu contingut, en la més densa concisió, per tots els temps inexhaurible. La tasca del poeta rau només a interpretar-lo. Ja el poeta tràgic grec no es trobava a tot arreu amb absoluta imparcialitat davant el mite que li calia interpretar: el mite mateix era generalment més just envers l'essència de la individualitat que el poeta que l'interpretava. Però el poeta tràgic havia assimilat totalment l'esperit d'aquest mite en la mesura que convertí l'essència de la individualitat en el centre immutable de l'obra d'art que l'alimentava i vivificava en totes direccions. Tan inalterada estava aquesta essència de la individualitat davant l'ànim del poeta que Sòfocles en pogué extreure un *Àiax* i un *Filoctet* —herois que cap consideració de la més ponderada opinió pública no podia fer sortir de la veritat autodestructora i de la necessitat de llur naturalesa— i llançar-se a les aigües poc profundes de la política, sobre les quals l'astut *Ulisses* amb tant de domini sabia navegar.

Avui encara només cal que interpretem *el mite d'Èdip* fidelment segons la seva essència més íntima per obtenir una imatge intel·ligible de tota la història de la humanitat, des dels inicis de la societat fins a l'enderrocament necessari de l'Estat.⁸⁷ La necessitat d'aquest enderrocament es pressenteix en el mite; de la veritable història depèn ara haver-ho d'executar.

D'ençà que existeix l'*Estat polític* no es fa cap pas en la

87. Wagner exhibeix aquí el seu ideari anarquista, rebut de la seva relació amb Bakunin, i a continuació fa algunes consideracions tòpiques sobre l'Estat.

història que no conduïxi al seu enfosament, malgrat que vagi dirigit amb la més ferma intenció a consolidar-lo. L'Estat, com a fenomen abstracte, ha estat des de sempre comprès en la dissolució, o més ben dit, mai no ha entrat dins de la realitat; només els estats en concret han trobat, amb un canvi constant, com a variacions sempre noves sobre un tema inexecutable, una subsistència poderosa bé que constantment interrompuda i impugnada. L'Estat, com a cosa abstracta, ha estat la idea fixa de pensadors ben intencionats, però equivocats; en tant que cosa concreta ha estat el benefici de l'arbitri d'individus poderosos i intrigants que omplen l'espai de la nostra història amb el contingut de les seves accions. Aquí ja no volem ocupar-nos més d'aquest Estat concret —del qual Lluís XIV digué amb raó que *ell mateix* n'era el contingut—; el seu germen també es desprèn de la llegenda d'Èdip: com a llavor de tots els crims reconeixem la *sobirania* de Laios, que esdevingué pare desnaturalitzat per seguir posseint-la sense restriccions. D'aquesta possessió esdevinguda *propietat*, i que és considerada d'una manera sorprenent com a base de tot bon ordre, provenen tots els crims del mite i la història. Considerem únicament l'Estat abstracte. Els que conceberen aquest Estat volien anivellar i compensar les imperfeccions de la vertadera societat segons una norma imaginada: però el fet que retinguessin aquestes imperfeccions com a realitat donada, com a l'única que corresponia a la «fragilitat» de la naturalesa humana, i mai no es remuntessin a l'home real mateix, que havia provocat aquelles desigualtats amb les seves primeres concepcions instintives, però, en definitiva, errònies, de la mateixa manera que ha de conduir la societat perfecta —és a dir, la que correspon a les vertaderes necessitats dels homes— per l'experiència i la correcció dels errors que aquesta comporta, aquest fou el gran error sobre el qual es desenvolupà l'Estat polític fins a arribar a un nivell d'alçada antinatural, des d'on volia dirigir la naturalesa humana que no comprenia en absolut, i menys la comprenia com més la volia dirigir.

L'Estat polític viu exclusivament dels *vicis de la societat*, que obté les seves *virtuts* únicament de la *individualitat huma-*

na. Davant els vicis de la societat, altra cosa no pot veure, no li és possible de reconèixer les virtuts que aquesta ateny d'aquella individualitat. En aquesta posició pesa sobre la societat a mesura que aquesta pesa pel cantó viciós pel qual es tomba cap a la individualitat, i així hauria de quedar finalment obstruïda tota font d'aliment, si la necessitat de l'instint individual no tingués una naturalesa més forta que les fantasies arbitràries dels polítics. El grecs malentengueren en el *fatum* la naturalesa de la individualitat, perquè pertorbava l'habitud moral de la societat: per lluitar contra aquest *fatum* s'armaren amb l'Estat polític. El nostre *fatum* és l'Estat polític, en el qual la lliure individualitat reconeix el destí que la nega. L'essència de l'Estat polític, tanmateix, és l'*arbitrari*, el de la lliure individualitat, en canvi, és la *necessitat*. * *Organitzar la societat* ** des d'aquesta individualitat que, en lluites mil·lenàries contra l'Estat polític, hem reconegut com la cosa justa, és la tasca del futur que ens ha arribat a la consciència. Ara bé, organitzar la societat en aquest sentit vol dir fonamentarla sobre la lliure disposició de l'individu com a font eternament inesgotable. *Dur l'inconscient* de la naturalesa humana *dins la societat a la consciència* i en aquesta consciència no saber altra cosa que justament *la necessitat de lliure autodeterminació de l'individu, comuna a tots els membres de la societat*, significa, amb tot, tant com *anihilat l'Estat*; car l'Estat avançava a través de la societat vers la negació de la lliure determinació de l'individu: vivia de la mort d'aquesta llibertat.

* Els nostres Estats moderns ho capgiren: l'obediència a la llei de l'Estat l'anomenen necessitat, mentre que la infracció d'aquesta llei la deriven de l'*arbitrarietat* de l'individu. Així la *llibertat* sembla arbitri, la *coerció* necessitat. Qui fa servir paraules tan importants en el sentit que per naturalesa els correspon, s'expressa —tal com s'escriu a les recensions— en un «lenguatge parcial».

** Però en el sentit del govern austríac, que en aquests moments «organitza» també els seus Estats. Entenem aquí aquest mot en el mateix sentit «parcial» del llenguatge, segons el qual no significa ordenar mecànicament des de dalt, sinó fer créixer des de les arrels.

IV

Per a l'*art*, que era l'objecte exclusiu d'aquesta recerca, hi ha en la *destrucció de l'Estat* un factor de la més gran importància. És el següent.

La representació de la lluita, en la qual l'individu procura deslliurar-se de l'Estat polític o del dogma religiós, s'imposava com a tasca encara més urgent del poeta en la mesura que la vida política, lluny de la qual el poeta no podria dur al capdavant més que una vida de somni, era cada vegada més conscient de les vicissituds d'aquesta lluita mateixa que del seu contingut real. Si deixem ara de banda el poeta d'Estat amb caràcter sacerdotal, que també com a artista sacrificava l'home al seu ídol amb cruel complaença, tenim davant nostre només el poeta que, ple de veritable compassió pels sofriments de l'individu, ell mateix com a tal i mitjançant la representació de la seva lluita, s'adreça contra l'Estat i contra la política. La individualitat que ha conduït el poeta a la lluita contra l'Estat no era, però, *una individualitat purament humana*, sinó que *estava determinada per l'Estat mateix*. Era de la mateixa espècie que l'Estat i únicament l'antítesi de les seves manifestacions extremes en el si d'aquest Estat. Una individualitat *conscient*, és a dir, una individualitat que ens determina, en aquest cas, a actuar així i no d'altra manera, podem assolir-la *només en la societat* que ens presenta el cas, en el qual ens hem de decidir per una cosa o per una altra. L'individu sense societat ens és del tot inconcebible com a individualitat; car solament en la interrelació amb altres individus es manifesta allò que ens en diferencia i que constitueix la nostra originalitat. Si la societat ha esdevingut Estat polític, aquest ha condicionat de la mateixa manera la singularitat de l'individu segons la seva essència i com a Estat —al contrari de la societat lliure— naturalment d'una manera molt més estricta i categòrica que la societat. Ningú no pot descriure una individualitat sense el seu entorn, que la condiona com a tal: si aquest entorn era natural, donant aire i espai a la individualitat, lliurement se-

gons voluntat interior en contacte amb aquesta individualitat que es tornava a constituir elàsticament, aquest entorn podia ser descrit amb els traços més senzills de manera encertada i autèntica; car només per la representació de la individualitat l'entorn mateix havia d'assolir la seva característica singularitat. Però l'Estat no és un medi dotat d'una tal elasticitat i flexibilitat sinó un poder dogmàtic i rígid, opressiu i autoritari que prescriu a l'individu per endavant: «Així has de pensar i així has d'actuar!». L'Estat s'ha erigit en educador de la individualitat; se n'apodera ja en el ventre de la mare atribuint-li d'antuvi una participació desigual en els mitjans d'independència social; imposant-li la seva pròpia moral li pren la llibertat i l'espontaneïtat en les concepcions, i li designa, com si es tractés de la seva propietat, la posició que ha d'adoptar envers aquest entorn. El ciutadà deu la seva individualitat a l'Estat; i això no vol dir altra cosa que la posició predeterminedada que ella ocupa respecte a l'Estat, posició en la qual la seva individualitat humana és destruïda quant als seus *actes* i, a tot estirar, reduïda a allò que *pensa* silenciosament per a si mateixa.

L'Estat intentà també d'escombrar, amb ajut del dogma religiós,⁸⁸ el racó perillós del cervell humà, en què s'havia refugiat tota la individualitat; però aquí topà amb el límit del seu poder; tot el que podia fer era produir hipòcrites, és a dir, ciutadans que actuen d'una manera diferent de com pensen. *Del pensament*, tanmateix, nasqué primer la força de la resistència contra l'Estat. El primer moviment purament humà vers la llibertat es manifestà en l'aversion contra el dogma religiós, i l'Estat concedí autoritzar finalment, per força, *la llibertat de pensament*. Com s'expressa ara, però, aquesta individualitat purament pensant quan actua? Mentre existeixi l'Estat només podrà actuar com a *ciutadà*, és a dir, com a individualitat la manera d'actuar de la qual no es correspon amb la manera de pensar. Al ciutadà li és impossible de fer un pas que no estigui classificat per endavant com a *deure* o com a *delicte*:

88. Wagner es refereix, naturalment, a una concepció de l'Estat confessional que encara es donava a l'Europa del segle XIX.

el caràcter del seu deure i el seu delictes no és el propi de la seva individualitat; podrà emprendre tot el que voldrà per actuar conforme al seu lliure pensament, que no podrà sortir de l'Estat, al qual també pertany el seu crim. Únicament amb la mort podrà deixar de ser ciutadà, és a dir, quan deixarà també de ser home.

El poeta, que havia de representar la lluita de la individualitat contra l'Estat, només podia *representar* l'Estat, mentre que la lliure individualitat només podia *insinuar-la al pensament*. L'Estat era la realitat, el que existia de veritat, el que tenia consistència i color, mentre que la individualitat era la cosa pensada, sense forma i color, no existent. Tots els trets, els contorns i els colors que confereixen a la individualitat la seva forma artística consistent, precisa i perceptible, no els havia d'extreure el poeta de la individualitat mateixa, que en contacte amb les altres individualitats es dona a si mateixa forma i color, sinó de la societat marcada per la política i comprimida per l'Estat. Per tant, aquesta individualitat únicament *pensada*, no *representada*, només podia ser representada al *pensament* i no a la *intuïció*, que copsa les coses sense necessitat d'intermediaris. El nostre drama era doncs una *crida a l'enteniment*, no a les emocions. Prengué així la posició d'un poema didàctic, que presenta un assumpte tret de la vida només en la mesura que correspon a la intenció de comunicar una idea a l'enteniment. Ara bé, per comunicar una idea a l'enteniment el poeta ha de procedir d'una manera tan *circumstanciada com simple* i senzilla ha de ser la manera d'adreçar-se a la sensibilitat immediatament receptiva. El sentiment copsa tan sols allò que és real, que és accionat pels sentits i perceptible a ells: al sentiment es comunica només allò que és perfecte, acabat, allò que és sencer, i és en l'actualitat. Sols comprèn allò que concorda amb si mateix; allò en desacord amb si mateix, que no es manifesta d'una manera real i determinada, desconcerta l'emoció i obliga a pensar, és a dir, a un acte combinatori que elimina el sentiment.

El poeta que s'adreça a l'emoció, per manifestar-se-li d'una manera persuasiva, ha d'estar en el pensament d'acord amb

si mateix fins al punt de poder renunciar a l'ajut de tots els mecanismes lògics i comunicar-se amb tota consciència a la receptivitat infal·lible de l'emoció inconscient, purament humana. Per comunicar-se així ha de procedir de manera tan senzilla i tan directa (davant la percepció dels sentits) com es comuniquen al sentiment fenòmens reals —com l'aire, la calor, la flor, l'animal, l'home. Però per comunicar, mitjançant l'exposició, allò que hi ha de més elevat per comunicar i és a la vegada el més persuasivament intel·ligible —la individualitat purament humana— el poeta dramàtic modern, com ja he indicat, ha de recórrer al mètode diametralment oposat. D'entre la massa enorme del seu medi real, de l'Estat, que de manera evident li proporciona dimensions, forma i color i en la història petrificada en estat, ha d'extreure els elements a fi de construir amb un esforç infinit i feixuc aquesta individualitat per presentar-la, finalment, com ja hem vist, sempre només al pensament.* Allò que els nostres sentits copsen inconscientment des del principi és la forma i el color de l'Estat. A partir de les nostres primeres impressions juvenils veiem l'home només amb la forma i el caràcter que li confereix l'Estat; la individualitat que l'Estat li ha imbuït és, per a la nostra intuïció inconscient, la seva veritable essència; no el podem concebre de cap altra manera que segons les qualitats distintives que no són, en realitat, les seves pròpies, sinó que li han estat atribuïdes per l'Estat. Avui en dia, el poble no pot concebre l'home més que en el seu uniforme de categoria social, car és així que el veu davant seu, palpable i viu, des de la

* Goethe cercava en *Egmont* de comunicar al sentiment al llarg de tota la peça aquesta individualitat humana, deslligada amb penosos esforços de l'ambient històric-polític que la determina reconciliant-se amb si mateixa en la solitud de la presó i immediatament abans de morir i, per tant, hagué de recórrer al prodigiós i a la música. Com és de característic que precisament l'idealista Schiller no pogués entendre aquest tret summament significatiu de la màxima autenticitat artística de Goethe! I quin error també el de Beethoven, que no esperà aquesta prodigiosa aparició, sinó que, des d'un principi, enmig de la prosaica exposició política —a deshora—, hi posà música!

seva joventut, i «l'autor dramàtic popular» només es comunica de manera intel·ligible quan ni per un moment arrenca el poble d'aquesta il·lusió cívica que domina els seus sentiments inconscients fins a tal punt que cauria en la més completa confusió si, sota aquesta aparença sensible, hom volgués presentar-li l'home de veritat.*. Per representar la individualitat purament humana, el poeta modern no ha d'adreçar-se a *les emocions* sinó a *l'enteniment*, igual com per a ell mateix aquesta individualitat és una individualitat pensada, no sentida. A aquest efecte, la seva manera de procedir ha de ser terriblement circumstanciada: tot allò que a la sensibilitat moderna sembla el més comprensible, ha de despullar-ho, com qui diu, *davant dels ulls* d'aquesta sensibilitat, treient-ne a poc a poc i amb la màxima precaució la coberta exterior, la forma i el color, per anar conduint durant aquest procés, segons un càlcul sistemàtic, la sensibilitat a la reflexió, car la individualitat que vol sols pot ser, a fi de comptes, un producte del pensament. Així doncs, el poeta ha d'alçar-se de l'emoció a l'enteniment: per a ell l'obstacle és el sentiment; només després d'haver-lo superat amb la més gran precaució pot emprendre el seu veritable propòsit, l'exposició d'una idea a l'enteniment. L'enteniment és doncs des del principi la facultat humana amb la qual vol comunicar el poeta modern, i sols hi pot parlar mitjançant *l'òrgan* propi de l'enteniment per combinar, disgregar, dividir, separar el llenguatge verbal, condicionat i mediatitzat, abstret de les emocions, que sols descriu la recepció del sentiment i les seves impressions. Si el nostre Estat mateix fos digne objecte del sentiment, el poeta, per assolir el seu propòsit, hauria de passar en el drama, en certa manera, de la música al llenguatge verbal: aquest era gairebé el cas en la tragèdia grega, però per

* Al poble li hauria de passar com als dos nens que eren davant un quadre que representava Adam i Eva, i no podien distingir qui era l'home i qui la dona perquè estaven despullats. Com és característic de totes les nostres opinions, d'altra banda, el fet que en l'esguard d'una figura humana nua els nostres ulls s'omplien generalment de la més penosa torbació i fins i tot solguem trobar-la lletja: el nostre cos només ens esdevé intel·ligible a través de la reflexió!

raons inverses. El seu fonament era la lírica, de la qual evolucionà a llenguatge verbal, de la mateixa manera que la societat avançà d'una aliança natural, moral i religiosa, basada en el sentiment, a un Estat polític. El retorn de l'enteniment a les emocions serà el camí que seguirà el drama del futur, en la mesura que progressarem de la individualitat *pensada* a la individualitat real. El poeta modern, però, ha de representar des del començament un medi, l'Estat, mancat de tot element de sensibilitat humana i incomunicable en la més elevada expressió de sentiments. Per tant, no pot aconseguir tot el seu propòsit més que per mitjà de l'òrgan de comunicació de l'enteniment que combina, a través del llenguatge modern, desproveït de tota emotivitat; i al dramaturg contemporani li sembla, amb raó, impropï, desconcertant i pertorbador haver d'utilitzar la música per a una finalitat que pot ser expressada de manera comprensible només en forma de pensament adreçat a l'enteniment, però no en forma d'afecte adreçat al sentiment.

Però quina forma de drama ocasionaria, en el sentit assenyalat, la desaparició de l'Estat i la creació de la societat orgànica sana?

La desaparició de l'Estat no pot significar raonablement altra cosa que la *consciència religiosa de la societat realitzant-se davant del seu ésser purament humà*. Per la seva naturalesa aquesta consciència no pot ser un dogma imposat des de fora, és a dir, no pot fonamentar-se en una tradició històrica ni ser inculcada per l'Estat. Mentre hom exigeixi de nosaltres una acció com a deure imposat des de fora, l'objecte d'aquesta acció no podrà ser l'objecte d'una consciència religiosa; car, quan actuem per impuls de la consciència religiosa, ho fem per nosaltres mateixos, i de manera que no podríem fer-ho altrament. Però consciència religiosa vol dir consciència *comuna a tothom*, i una consciència sols pot ésser comuna a tothom quan sap que l'inconscient, l'espontani, el purament humà és l'únic veritable i necessari i ho justifica amb el seu saber. Mentre el purament humà se'ns aparegui com una vaga idea més o menys tèrbola, com no se'ns pot aparèixer en realitat de cap altra

manera, tenint en compte l'estat actual de la nostra societat, estarem ben agafats entre milions d'opinions diferents sobre com ha d'ésser l'home: mentre, en l'error sobre el seu veritable ésser, ens forgem una sèrie d'idees respecte de com podria manifestar-se aquest ésser, haurem d'esforçar-nos i cercar formes arbitràries en les quals voldríem que es manifestés aquest ésser imaginari. Però, fins que no tinguem *més que una* sola religió i *absolutament cap Estat*, seguirem tenint Estats i religions. Ara bé, si aquesta religió ha de ser per necessitat comuna a tothom, no pot ser altra cosa que la veritable naturalesa de l'home justificada per la consciència i cada home ha de ser capaç de sentir-la inconscientment i posar-la espontàniament en acció. Aquesta naturalesa humana comuna és sentida amb la més gran intensitat per *l'individu* com a naturalesa pròpia i individual, en tant que s'hi manifesta com a *instint de vida i d'amor*: la satisfacció d'aquest instint és el que impulsa l'individu vers la societat, en la qual, *precisament perquè sols el pot satisfer dins la societat*, arriba per si sol a la consciència que pel seu caràcter religiós, és a dir, comú a tothom, justifica la seva naturalesa. És doncs en la *lliure autodeterminació de la individualitat que es fonamenta la religió social del futur*, la qual no començarà a viure fins que aquesta individualitat no haurà obtingut de la societat la justificació necessària per al seu desenvolupament.

Com que fins ara no hem pogut percebre totes les relacions humanes altrament que a través de formes autoritzades per la tradició històrica i després d'haver estat determinades per la norma de l'Estat i de la jerarquia social, som absolutament incapaços d'imaginar-nos, ni per vaga al·lusió, la inexhaurible varietat de relacions recíproques entre individualitats vives, la riquesa infinita de formes sempre noves i, en llurs variacions, sempre corresponent exactament al caràcter particular d'aquestes relacions plenes de vida. No obstant això, podem intuir la riquesa immensa de relacions individuals vives si les concebem com a exclusivament humanes, sempre íntegrament i absoluta actuals, és a dir, si allunyem el pensament tot el que és extrahumà o inactual, el que ha interferit en aques-

tes relacions com a propietat i dret històric dins l'Estat, que ha trencat el llaç d'amor entre ells, que els ha pres llur individualitat, els ha posat l'uniforme de la jerarquia i els ha fet establitzar per l'Estat.

De la manera més senzilla, però, podem imaginar-nos aquestes relacions si reunim els principals factors distintius de la vida humana individual, que ha de condicionar també a partir de si mateixa la vida comuna, en tant que característiques distintives dins la societat mateixa, com a *joventut i vellesa, creixença i maduresa, ardor i calma, activitat i contemplació, inconsciència i consciència*.

L'*habitud*, que hem reconegut com el més ingenu dels conceptes que s'aferren a la moral social i, endurida en moral de política d'Estat, com a absolutament hostil al desenvolupament de l'individu i, en definitiva, com una desmoralització i negació del purament humà, és, d'altra banda, en tant que manifestació espontània de la naturalesa humana, tanmateix, ben fundada. Si observem més de prop, però, ens adonem que és tan sols un aspecte de la gran varietat de la naturalesa humana que en l'individu es determina segons la seva edat. Un ésser humà no és el mateix en la joventut que en la vellesa; en la joventut tenim desig d'acció, en la vellesa anhelem la calma; en la vellesa som tan susceptibles a la pertorbació de la nostra calma com ho som en la joventut a la inhibició de la nostra activitat. El desig de la vellesa es justifica per si mateix en consumir-se progressivament el nostre impuls d'activitat, del qual hem guanyat *experiència*. L'experiència en si comporta, certament, plaers i saber per a aquell que ja té experiència; per a l'inexpert que hom instrueix, en canvi, només pot tenir un èxit determinant si aquest està dotat d'un instint d'activitat feble i fàcil de dominar o si els punts de l'experiència li han estat imposats per força, com una regla obligatòria per a la seva activitat, però només amb una coerció així és possible d'afeblir l'instint natural d'activitat de l'home; aquest afebliment que, considerant-lo de manera superficial, ens sembla absolut i fonamentat en la naturalesa humana i mitjançant el

qual intentem justificar les lleis que ens empenyen a l'acció, és doncs només condicionat.

Així com la societat humana rebé de la família les primeres idees de moral, també n'obtingué el respecte per la vellesa: aquest respecte, però, en la família fou originat, transmès, condicionat i motivat per l'amor; el pare *estimava* el seu fill per damunt de tot, l'aconsellava per amor, però per amor també el deixava fer. En la societat, en canvi, aquest amor originari de tots aquests sentiments es perdé per complet a mesura que la veneració passà de les persones a representacions imaginàries i coses extrahumanes, que —irreals en si— no mantenien amb nosaltres vives relacions d'acció recíproca, en les quals l'amor pot respondre al respecte, és a dir, pot treure el sentiment de la por. El pare, convertit en *déu*, ja no es pot estimar; el consell dels pares, convertit en *lleis*, ja no ens pot deixar actuar lliurement; la família, convertida en *Estat*, ja no podia jutjar-nos segons l'espontaneïtat d'aprovació de l'amor, sinó segons els estatuts de freds convenis morals. L'Estat —seguint la seva més raonable concepció— ens imposa les experiències de la història com a regla per al nostre comportament: però només actuem amb sinceritat quan en el curs de la nostra activitat espontània nosaltres mateixos hem aconseguit experiència; una experiència transmesa per comunicació només tindrà vigència per a nosaltres si nosaltres mateixos la repetim actuant espontàniament. L'amor autèntic i raonable de la vellesa per la joventut es confirma doncs pel fet que no fa de les seves experiències la mesura per a l'activitat de la joventut, sinó que la incita a adquirir experiència per ella mateixa, enriquint així les pròpies experiències; car el característic i convincent d'una experiència és precisament el que hi ha d'individual, d'especial, *de recognoscible*, i aquesta hi arriba pel fet que ha estat aconseguida en el curs de l'acció espontània d'un individu únic, especial, en un cas únic i especial.

La desaparició de l'Estat equival, per tant, a la desaparició de l'obstacle que la vanitat egoïsta de l'experiència havia erigit com a perjudici contra l'espontaneïtat de l'activitat individual. Aquest obstacle ocupa actualment la posició que per na-

turalesa correspon a l'amor i al seu ésser correspon la *manca d'amor*, és a dir, l'experiència infatuada de si mateixa i la voluntat, imposada finalment amb violència, de no voler aprendre res més, l'estretor, la curtedat egoista de l'habitud, la cruel inèrcia de la quietud. Gràcies a l'amor, en canvi, el pare sap que la seva experiència encara és insuficient, i que amb les experiències del seu fill, que per amor a ell les converteix també en les seves pròpies, podrà enriquir-se infinitament. En la facultat per gaudir dels actes d'altri, el contingut dels quals ella sap, per l'amor, convertir per a si en objecte digne de plaer i que comporta plaer, resideix l'encant de la calma en la vellesa. Aquesta calma, allà on l'amor la fa possible per naturalesa, no constitueix en absolut una inhibició per a l'activitat de la joventut, sinó un estímul. Atorga un espai per a l'activitat de la joventut en un element d'amor, que *per la contemplació d'aquesta activitat esdevé una suprema participació artística en ella mateixa, l'element artístic absolut de la vida.*⁸⁹

La vellesa ja plena d'experiència té la possibilitat d'aprehendre els actes de la joventut, en els quals aquesta es manifesta seguint un impuls espontani i inconscient, segons llur *contingut característic*, i d'abraçar-los amb la vista *en llurs connexions*: per tant, pot justificar aquests actes més plenament que la mateixa joventut que actua, perquè se'ls sap explicar i representar conscientment. *En la calma de la vellesa, doncs, assolim la condició que ens permet la més alta aptitud poètica i únicament el jove que ha arribat a aquesta calma*, és a dir, a aquell equilibri davant els fenòmens de la vida, podrà igualment adquirir-la.

El mètode més persuasiu i més eficaç per comunicar a l'home inexpert les exhortacions d'amor de l'experimentat, a l'home apassionat les del calmós, a l'home actiu les del contemplatiu és donar a l'home d'actes inconscients una imatge fidel del propi ésser. No és pas exhortant-lo amb idees generals sobre la moral que hom infondrà a l'home pres en l'ardor inconscient de la vida un coneixement capaç de jutjar sobre la pròpia

89. En aquestes disquisicions Wagner exposa la seva concepció de la societat segons l'òptica anarquitxant que aleshores professava.

essència, sinó que això sols reeixirà plenament si pot veure's representat en una imatge fidel de si mateix; car el veritable coneixement és el reconeixement, igual com la veritable consciència és el saber sobre el nostre inconscient. El que exhorta és *l'enteniment*, la capacitat conscient per opinar de la persona experimentada: allò que cal exhortar és *el sentiment*, l'instint inconscient d'acció d'aquell que adquireix experiència. L'enteniment no pot saber altra cosa que la *justificació de l'emoció*, car ell mateix sols és la calma que segueix l'excitació generadora de l'emoció: només es justifica a si mateix quan se sap condicionat pel sentiment inconscient i *l'enteniment*, justificat pel sentiment, ja no subjecte al sentiment d'aquest acte aïllat, sinó *que aprecia justament el sentiment en general*, és la raó. L'enteniment, en tant que raó, és superior a l'emoció en la mesura que posseeix la facultat de jutjar amb tota imparcialitat l'activitat del sentiment individual en el seu contacte amb allò que constitueix el seu objecte i la seva antítesi accionats igualment pel sentiment individual: és la força social suprema, determinada únicament per la societat mateixa, que sap reconèixer la propietat específica del sentiment segons el seu gènere, retrobar-la-hi i justificar-la de nou. És doncs igualment apte per valer-se del llenguatge dels sentiments en l'expressió, quan el que pretén és comunicar-se a l'ésser que només és sensible —i l'amor li proporciona els òrgans per fer-ho. Pel sentiment de l'amor, que l'incita a comunicar-se, sap que l'ésser apassionat, l'ésser en plena activitat irreflexiva només comprèn allò que s'adreça al seu sentiment: si volia adreçar-se al seu enteniment, això pressuposava en ell el que no hauria d'adquirir fins després de la seva comunicació i hauria de restar intel·ligible. El sentiment, però, sols comprèn allò que li és idèntic, de la mateixa manera que el pur enteniment —com a tal— sols pot comunicar-se a l'enteniment. Les reflexions de l'enteniment deixen fred el sentiment: només la realitat d'un fenomen anàleg a ell és susceptible d'interessar-lo. Aquest fenomen ha de ser la imatge, amb repercussions simpàtiques, de la pròpia essència d'aquell que actua espontàniament, i una repercussió de simpatia únicament es pot obtenir quan aquesta imatge

se li representa en forma d'una acció justificada pel mateix sentiment que l'individu, sota la influència d'aquesta acció i d'aquesta justificació, sent com a propi. Per aquest sentiment de simpatia arriba també espontàniament a comprendre el seu propi ésser individual, igual com aprengué també a reconèixer, pels objectes i les antítesis del seu sentiment i la seva activitat, dels quals es desenvolupà la imatge de la pròpia manera de sentir i d'actuar, l'essència d'aquestes antítesis, i això es produí de tal manera que, projectat fora de si mateix per una viva simpatia per la pròpia imatge, empès a participar involuntàriament dels sentiments i les accions dels propis antagonistes, és motivat a apreciar i ser just amb aquells que ja no se li oposen a l'hora d'actuar realment.

És doncs només en l'obra d'art més completa, en el *drama*, que pot comunicar-se plenament la concepció de l'individu experimentat, i això precisament perquè, mitjançant l'explicació que hom hi fa de totes les facultats d'expressió artística de l'home, es transmet de la forma més plena *la intenció* del poeta des de l'enteniment fins al sentiment, és a dir, artísticament fins als òrgans de la receptivitat més immediata dels sentiments, *els sentits*. El drama, com a obra d'art més completa, difereix de tots els altres gèneres poètics precisament en el fet que *la intenció, arribada a la seva més completa realització*, hi esdevé del tot imperceptible: allà on en el drama la intenció, és a dir, la voluntat de l'enteniment, és encara perceptible, l'efecte produït és de refredament; car allà on el *voler* del poeta és encara perceptible sentim que aquest encara no *pot*. El poder del poeta, tanmateix, rau en l'esvaïment complet de la intenció en l'obra d'art, en *l'enteniment esdevingut sentiment*. Només així aconsegueix el seu propòsit de fer sensibles als nostres ulls els fenòmens de la vida en tota llur espontaneïtat, és a dir, de justificar la vida mateixa per la seva necessitat; car només aquesta necessitat podrà comprendre el sentiment al qual s'adreça.

Davant l'obra d'art dramàtic representada, l'enteniment no ha de poder trobar-hi res que li permeti d'emprar les seves

facultats combinatòries: cada fenomen hi ha d'arribar a una resolució tal que no ens comporti cap inquietud envers aquests fenòmens; car en l'apaivagament de les emocions, havent arribat a un grau màxim d'excitacions per simpatia, consisteix justament la calma mateixa que ens transmet la comprensió de la vida. En el drama hem d'*atènyer el saber* mitjançant el *sentiment*. L'enteniment no ens diu: *així és* fins que el nostre sentiment no ens ha dit: *així ha de ser*. Aquest sentiment, però, només es comprèn a si mateix: no entén cap altre llenguatge que no sigui el seu. Fenòmens que únicament ens poden ser explicats per l'enteniment, mediador màxim, romanen incomprendibles i pertorbadors. Una acció, per tant, sols pot ser explicada en el drama si està completament justificada davant del sentiment, i la tasca del dramaturg no consisteix, doncs, a inventar-se accions, sinó a fer una acció basada en la necessitat del sentiment, tan intel·ligible que podem passar-nos sense l'ajut de l'enteniment per justificar-la. Per consegüent, el poeta ha de concentrar-se principalment en l'*elecció de l'acció*, que ha d'escollir de tal manera que li permeti tant pel seu caràcter com per la seva extensió de ser plenament justificada pel sentiment; car sols amb aquesta justificació podrà assolir el seu propòsit.

Una acció, que sols pot ser explicada per relacions històriques, la rel de les quals es troba en el passat, justificada des del punt de vista de l'Estat o compresa tenint en compte dogmes religiosos inculcats des de fora, no emanats d'una interioritat comuna, sols pot —com ja hem vist— adreçar-se a l'enteniment, no a les emocions: això podia aconseguir-se de la manera més satisfactòria per mitjà de la narració i la descripció, apellant a la capacitat imaginativa de l'enteniment, no representant-la de forma directa al sentiment i els seus òrgans que perceben amb precisió, els sentits, perquè una acció com aquesta resultava en realitat ben poc clara i un gran nombre de relacions en ella estava lluny de tota possibilitat de ser objecte de percepció sensible i havia de ser deixada per a la comprensió de les facultats combinatòries del pensament. En un drama històrico-polític, per tant, interessava al poeta presentar la seva in-

tenció —com a tal— ben nua: tot el drama restava incompreensible i sense cap efecte si finalment aquesta intenció no apareixia a la vista de manera força clara en forma de moral humana, sorgida d'una immensa confusió, per la mera descripció de motius pragmàtics utilitzats. Al llarg d'una peça així hom es preguntava espontàniament: «Què vol dir el dramaturg (el poeta) amb això?».

L'acció, que ha de ser justificada davant el sentiment i pel sentiment, no s'ocupa de cap *moral*, sinó que precisament tota moral descansa només en la justificació d'aquesta acció a partir del sentiment humà inconscient. Ella és el seu propi fi, en el sentit que sols ha de ser justificada pel sentiment d'on sorgeix. Aquesta acció, per tant, sols pot ser d'aquelles que resulten de les relacions més autèntiques, és a dir, més accessibles al sentiment, les més properes a la sensibilitat humana, així doncs, les més senzilles, de les relacions, com sols poden originar-se en una societat humana que, per la seva naturalesa, està d'acord amb si mateixa, sense influències de conceptes inessencials ni raons justificatòries arrelades en el passat, i que només es pertany a si mateixa i no a cap passat.

Però no hi ha cap acció aïllada en la vida: està en connexió amb les accions d'altres persones, que la determinen de la mateixa manera que el sentiment individual de l'ésser que actua. La connexió més feble és sols la de les petites accions sense importància; a aquestes, per ser explicades, els cal menys la força d'un sentiment necessari que l'arbitrarietat del caprici. Per contra, com més gran i decisiva és una acció, com més necessària li és la força d'un sentiment indispensable per poder ser explicada, més definida i més àmplia és la seva connexió amb les accions d'altres. Una gran acció que representa l'essència de l'home en una direcció determinada de la manera més manifesta i completa possible només pot resultar d'una fricció d'antagonismes diversos i poderosos.

Per tal de poder apreciar aquests antagonismes en llur just valor i per poder comprendre les accions que s'hi manifesten com a provocades en el sentiment individual de les persones que actuen, una gran acció ha de ser representada en un vast

cercle de relacions, car únicament pot ser compresa dins d'aquest cercle. La tasca primera i més peculiar del poeta consisteix, per consegüent, a fixar des del principi aquest cercle, mesurar la totalitat de la seva extensió, estudiar amb precisió cada detall de les relacions que hi són contingudes segons llurs proporcions i llurs connexions amb l'acció principal, i després, en convertir la mesura de la seva comprensió d'aquestes en la mesura de llur intel·ligibilitat com a fenomen artístic, premsant llur vast cercle cap al seu centre i concentrant-lo de manera que aquesta perifèria ajudi a comprendre actes i caràcter de l'heroï. Aquesta *compressió* és l'autèntica obra de l'enteniment poètic i aquest enteniment és, a la vegada, centre i culminació de tot l'ésser humà, que és dividit per ell en home receptor i home comunicatiu.

De la mateixa manera que el fenomen és primerament captat per la intuïció inconscient cap a l'exterior i transmès a la imaginació com a primera activitat del cervell, així l'enteniment, que no és altra cosa que la imaginació ordenada segons la veritable mesura dels fenòmens, per comunicar allò que ha reconegut mitjançant la imaginació, ha de retornar a la intuïció inconscient. En l'enteniment els fenòmens es reflecteixen com a allò que realment són; aquesta realitat reflectida, però, sols és una realitat pensada: per comunicar aquesta realitat *pensada*, l'enteniment ha de representar-la al sentiment en una imatge semblant a aquella que li havia estat inicialment transmesa pel sentiment (per la intuïció), i aquesta imatge és l'obra de la imaginació. L'enteniment només pot relacionar-se amb el sentiment per mitjà de la *imaginació*. L'enteniment sols pot copsar la plena realitat dels fenòmens trencant la imatge que la imaginació li ha donat, i descomponent-la en cada una de les seves parts; des del moment que volen tornar-se a representar aquestes parts en un nexa global, cal reconstruir de seguida una imatge que ja no correspon amb vertadera precisió a la realitat del fenomen, sinó únicament en la mesura que l'home pot reconèixer aquesta realitat. Així també l'acció més senzilla provoca en l'enteniment, que vol observar-la pel microscopi anatòmic, sorpresa i desconcert a causa de l'extraor-

dinària quantitat d'elements variats que componen el seu conjunt de relacions; i si la vol comprendre, només ho aconseguirà enretirant el microscopi i evocant l'única imatge que l'ull humà en pot captar; es tracta, en definitiva, d'una comprensió possible —justificada per l'enteniment— només gràcies al sentiment inconscient. Aquesta imatge dels fenòmens, en la qual només la sensibilitat pot captar-los i que l'enteniment, per fer-se comprensible a la sensibilitat, ha de copiar d'aquella que inicialment li havia estat transmesa del del sentiment a través de la imaginació, no és altra cosa que *el miracle* des del punt de vista de la intenció del poeta, que també ha de comprimir els fenòmens de la vida, compostos per multitud i varietat d'elements, en un conjunt concentrat de formes clares.

V

El *miracle* en l'obra del poeta es distingeix del desprestigiat miracle en el dogma religiós en el fet que no *suprimeix*, com aquest, la naturalesa de les coses, sinó que més aviat les fa *comprensibles* al sentiment.

El miracle judeocristià trencà els lligams entre els fenòmens naturals per tal de fer aparèixer la voluntat divina com situada *per damunt* de la natura. De cap manera no es tractava de concentrar-hi un ampli nexa a fi de poder-lo comprendre a través de la intuïció espontània, sinó que hom se'n serví a causa d'ell mateix; hom l'exigia com a prova d'un poder sobrehumà d'aquell que se les donava de diví i en el qual hom no volia creure fins que davant dels propis ulls dels homes no es legitimés com a senyor de la natura, és a dir, que no provés el seu poder de tergiversar a voluntat l'ordre natural del món. Hom exigia, per consegüent, aquests miracles d'aquell que en si i pels seus actes no era considerat com a autèntic, ja que hom es proposava de creure en ell si realitzava un acte increïble, *inconceivable*. La *negació, per principi, de l'enteniment* era doncs quelcom presuposat imperativament tant pel que exigia el miracle com pel

que el feia, mentre que *la fe absoluta*, per contra, era allò que s'exigia a qui feia els miracles i allò que es concedia a qui els rebia.

Però no interessa gens l'enteniment poètic *la fe* pel que respecta a l'efecte de la seva comunicació, sinó solament la *comprensió del sentiment*. Vol representar un gran conjunt de fenòmens naturals connexos en un quadre fàcilment intel·ligible, i aquest quadre ha de correspondre per tant als fenòmens, de tal manera que la sensibilitat inconscient l'assimili sense resistència, sense haver de ser incitada primer a cercar-ne una interpretació; la característica del miracle dogmàtic, per contra, consisteix en el fet que aquest subjuga imperiosament l'enteniment, que espontàniament en cerca una explicació, precisament a causa de la provada impossibilitat de trobar-hi una explicació, i en aquesta subjugació cerca d'aconseguir el seu efecte. El miracle dogmàtic és doncs tan impropï de l'art com el miracle poètic és el producte més eminent i necessari de la capacitat de concepció i d'expressió artística.

Si examinem amb més precisió el procediment del poeta en la creació del seu miracle, veiem primerament que, per tal de poder representar un nexa d'accions que es determinen mútuament en un conjunt fàcilment abastable, el poeta es veu obligat a condensar aquestes accions en elles mateixes fins al punt que, malgrat la més accessible claredat, no perdin res de la riquesa de llur contingut. Una simple abreviació o eliminació d'elements febles de l'acció, en veritat sols deformaria els elements conservats, car aquests elements més puixants de l'acció podien ser justificats pel sentiment només com a resultants d'una intensificació dels elements més febles. Els elements eliminats a fi de crear un espai poètic senzill i ordenat han de ser doncs transferits als moments principals mateixos, és a dir, han de ser-hi continguts de la forma que sigui, recognoscible per al sentiment. El sentiment, però, no pot passar-se'n precisament perquè per entendre l'acció principal necessita sentir simpatia pels motius que l'originaren i que s'han manifestat en aquells elements més febles de l'acció. El punt culminant d'una acció és, en si, un moment de durada molt breu, que

com a simple fet és totalment insignificant, si se'ns apareix motivat per maneres de pensar i sentir que apellen a la nostra simpatia: l'acumulació de moments així ha de privar el poeta de tota capacitat per a justificar-la davant del nostre sentiment, car aquesta justificació, l'exposició dels motius, és allò que ha d'ocupar precisament l'espai de l'obra d'art, que seria del tot malgastat si fos ple d'una massa d'elements d'acció que no estiguessin justificats.

Per tant, el poeta, a fi de ser comprès, ha de limitar els elements de l'acció de manera que pugui guanyar l'espai necessari per a la motivació dels elements que ha retingut: tots els motius que restaven ocults en els elements eliminats, ha d'incorporar-los als motius de l'acció principal de manera que no semblin aïllats, perquè aïllats determinarien també llurs elements d'acció particulars —precisament els eliminats—; en canvi han de ser continguts en el motiu principal de manera que no el dispersin sinó que el *reforcin* com un tot. Però en reforçar-se el motiu hom reforça també necessàriament el moment mateix de l'acció que, en si, només és la manifestació adequada del motiu. Un motiu fort no pot expressar-se en un moment d'acció feble; acció i motiu aleshores esdevindrien incomprendibles. Per exposar doncs d'una manera clara el motiu principal, reforçat per l'assimilació de tots els motius que en la vida ordinària es manifesten en un gran nombre d'accions diferents, cal que l'acció determinada per ell sigui així mateix més forta, més poderosa i més extensa en la seva unitat que les que produeix la vida corrent, on la mateixa acció es desenvolupa únicament en relació amb una multitud d'accions secundàries en un espai més vast i en un lapse de temps més llarg. El poeta, que ha comprimit tant aquestes accions com aquesta expansió d'espai i de temps en benefici d'una comprensió més nítida, no solament havia de *retallar* tot això, sinó que havia de *condensar* tot el seu contingut essencial; la vida real només pot arribat a comprendre la pròpia forma condensada (poetitzada), si aquesta se li apareix —posada al seu davant— com a engrandida, reforçada, inhabitual. En la seva multiplicitat d'accions dispersada per l'espai i pels temps l'home no pot com-

prendre la pròpia vida; però la imatge d'aquesta activitat, condensada per raons d'intel·ligibilitat, se li transmet, per a observació, en la forma creada pel poeta; la imatge en la qual aquesta activitat ha estat condensada a un sol element reforçat al màxim, que, en si, sembla ser fora de l'habitual i tenir quelcom de meravellós, però que no fa sortir aquests elements poc comuns i meravellosos, i de cap manera no és considerada per l'espectador *com un miracle*, sinó com *la més intel·ligible* representació de la realitat.⁹⁰

Per mitjà d'aquest miracle, tanmateix, el poeta és capaç de representar en una unitat extraordinàriament clara les connexions més il·limitades. Com més gran, més extens és el nexa que vol fer comprendre, més ha de posar en relleu els trets característics dels seus personatges; condensarà també espai i temps per tal de fer-los aparèixer com a adequats als moviments d'aquests personatges, de la més vasta extensió a la forma més meravellosa; convertirà els trets característics d'elements infinitament dispersos de l'espai i del temps igualment en contingut d'una qualitat més marcada, de la mateixa manera que ha reunit els motius dispersos en un sol motiu principal, i accentuarà la manifestació d'aquesta particularitat de la mateixa manera que ha reforçat l'acció resultant d'aquell motiu. Fins i tot les formes més extraordinàries, que el poeta està obligat a representar en valer-se d'aquest procediment, no seran mai en veritat *antinaturals*, perquè en elles no hi ha alteració de l'essència de la natura, sinó que les seves manifestacions hi són sintetitzades en una imatge clara, l'única intel·ligible a l'home artístic. L'audàcia poètica que reuneix les manifestacions de la natura en una imatge com aquesta pot ser una qualitat utilitzable amb èxit precisament *per nosaltres* perquè *per experiència estem informats sobre l'essència de la naturalesa*.

Mentre els fenòmens de la naturalesa eren per a l'home

90. En les explicacions de Wagner a l'entorn dels recursos de la dramàtúrgia per impressionar el sentiment de l'espectador, hi trobem alguns dels elements que, desenvolupats, formen part del teatre musical wagnerià.

tan sols un objecte de la fantasia, la imaginació humana els havia d'estar sotmesa: llur aparença fictícia la dominava i condicionava també quant a la concepció del món dels fenòmens humans de tal manera que tot el que hi era inexplicable —és a dir: inexplicat— ho feren derivar de la decisió arbitrària d'una força extranatural i extrahumana que, finalment, suprimí en el miracle natura i home a la vegada. Com a reacció contra aquesta creença en miracles, es féu sentir fins i tot en el poeta l'exigència racional i prosaica d'haver de renunciar al miracle també en poesia, i això es produí en una època en què els fenòmens naturals, fins aleshores només observats amb els ulls de la imaginació, eren convertits en objectes de l'especulació científica de l'enteniment. L'enteniment científic, però, tampoc no tenia clara l'essència d'aquests fenòmens mentre creia poder fer-los intel·ligibles descobrint-ne anatòmicament les particularitats interiors: no en sabrem res amb certesa fins al moment que haurem reconegut la natura com a organisme vivent, no com a mecanisme construït amb intenció; quan ens haurem adonat que la natura no ha estat *creada*, sinó que ella mateixa és *etern esdevenir*,⁹¹ que conté en ella allò que engendra i dóna a llum a la vegada com a element masculí i com a element femení; que espai i temps, dels quals la creguérem envoltada, són únicament abstraccions de la seva realitat; que, a més, hauria de ser-nos suficient de saber aquestes coses, car ja no tenim necessitat, per a la seva confirmació, d'explorar les regions més extremament llunyanes mitjançant càlculs matemàtics, podent trobar ben a prop de nosaltres i en els fenòmens més insignificants de la natura les proves per demostrar allò que, de les regions més llunyanes, pot ser-nos aportat per a la confirmació del nostre saber sobre la natura. Des d'aleshores sabem també que existim *per gaudir* de la natura, que en *podem gaudir*, és a dir, som capaços de gaudir-ne. Ara bé, el plaer *més raonable de la natura* és aquell que satisfà la nostra capacitat universal de plaer: només en la universalitat dels òrgans humans de fe-

91. Afirmació discreta però evident d'ateisme per part de Wagner, consistent amb la seva ideologia d'aleshores.

cundació, i en llur capacitat de màxima intensificació de plaer es troba la mesura segons la qual l'home ha de gaudir i l'artista, que es comunica en aquesta suprema capacitat de plaer, ha de fer, per tant, d'aquesta mesura l'única mesura dels fenòmens que vol comunicar-li en llur nexa, i aquesta mesura sols ha de regir-se per les manifestacions de la natura en els seus fenòmens, en la mesura que aquestes han de correspondre a l'essència del seu contingut, que el poeta, a través de la intensificació i el reforçament no altera, sinó que —precisament en la seva exteriorització— comprimeix només en la mesura adequada a la de la més gran exaltació del desig humà de comprendre un vastíssim conjunt de connexions. Precisament és la més absoluta comprensió de l'essència de la natura el que permet al poeta de presentar-nos els seus fenòmens amb una forma gairebé de meravella, car sols amb aquesta forma ens són comprensibles com a *condicions d'accions humanes intensificades*.

Sols *l'enteniment* que descompon la natura en cadascuna de les seves parts la veu en la seva vertadera realitat; si vol representar-se aquest *nexe orgànic* ple de vida, la calma contemplativa de l'enteniment és substituïda espontàniament per un estat d'ànim en excitació cada cop més intensa per, finalment, esdevenir *pur estat d'emoció*. En aquest estat d'ànim l'home relaciona inconscientment la natura amb *si mateix*, car és aquest sentiment d'individu humà el que ha creat en ell aquest estat d'ànim en el qual ha sentit la natura sota una impressió determinada. Quan els sentiments han arribat al punt màxim de l'exaltació, l'home percep en la natura un ésser que participa, com en realitat en el caràcter de la seva manifestació determina també, de manera ineludible, el caràcter de l'estat d'ànim humà. Només sota l'acció de plena fredor egoïsta de l'enteniment l'home pot sostroure's al seu efecte immediat —bé que encara aquí ha de reconèixer que la seva influència indirecta sempre el determina. En els moments de gran exaltació ja no hi ha cap *atzar* en el contacte amb fenòmens naturals: les manifestacions de la natura, que des d'un nexa orgànic de fenòmens ben fonamentat afecten la nostra vida corrent amb apa-

rent arbitrarietat, tenen per a nosaltres, en un estat d'ànim indiferent o egoista, en el qual no tenim ganes o temps de reflexionar sobre les causes de llur nexa natural, el caràcter d'atzar que, segons la intenció dels nostres propòsits humans, ens esforcem a utilitzar com a favorables o a evitar com a desfavorables. L'home en un estat d'agitació profunda, quan de la seva disposició interna s'adreça de sobte a la natura que l'envolta, hi troba, segons les diverses manifestacions d'aquesta, o bé un aliment que intensifica el seu estat d'ànim o bé un estímul que el transforma. A aquell que d'aquesta manera el domina o li dóna suport li atribueix un gran poder, en la mesura que ell mateix es troba en un estat d'ànim de gran puixança. Sent les seves pròpies connexions amb la natura també inconscientment expressades en un vast nexa de fenòmens actuals de la natura amb si mateix, amb la seva disposició; reconeix en la natura la seva disposició intensificada o modificada pels fenòmens de la natura, relacionant les seves manifestacions més fortes amb si mateix, en la mesura que se sent determinat per elles. En aquesta gran acció recíproca viscuda pel seu sentiment, els fenòmens de la natura es condensen davant de les seves emocions en una forma precisa, a la qual confereix una sensació individual corresponent a la impressió que ha causat en ell i en el seu propi estat d'ànim i finalment també òrgans intel·ligibles per expressar aquesta sensació. Ell *parla* aleshores amb la natura i ella li *contesta*. No comprèn la natura en aquesta conversa millor que l'observador d'aquesta a través del microscopi? Què és el que aquest entén de la natura tret d'allò que no cal que compregui? Cadascú, però, hi entén allò que li cal en el moment de la més gran exaltació del seu ésser, i entén la natura en una extensió infinitament gran, i l'entén justament de tal manera que l'enteniment més capaç no pot representar-se-la. Aquí l'home *estima* la natura; l'ennobleix i l'eleva a la categoria de participant simpatètica en la més elevada disposició de l'home, l'existència física del qual ha determinat conscientment a partir de si mateixa.*

* Què valen mil dels més bells sementals àrabs per als compradors que als mercats de cavalls anglesos els examinen per saber-ne la talla i les quali-

Si ara volem descriure amb exactitud l'obra del poeta realitzada amb la més gran perfecció imaginable, estem obligats a nomenar-la *el mite justificat per la més clara consciència humana, novament inventada en correspondència amb la intuïció de la vida sempre actual i presentat en el drama sota la forma més intel·ligible.*

Sols ens resta preguntar-nos, amb quins *mitjans d'expressió* cal representar aquest mite de la manera més intel·ligible en el drama, i per això hem de retornar al moment de l'obra d'art sencera, que la condiciona segons la seva naturalesa essencial, i aquesta és la *justificació* necessària de l'acció pels seus motius, pels quals el seu enteniment poètic s'adreça al *sentiment* inconscient, a fi de fonamentar així la comprensió d'aquesta justificació en la seva simpatia espontània. Ja hem vist que la condensació necessària per comprendre pràcticament els moments d'acció que en l'existència real ofereixen ramificacions esteses fins a l'infinit era determinada pel desig del poeta de representar un gran nexce de fenòmens de la vida humana, que únicament pot fer comprensible la necessitat d'aquests fenòmens. Per tal de correspondre a la seva finalitat principal, el poeta només podia fer possible aquesta condensació integrant tots els motius que servien de base als moments separats de l'acció en els motius dels moments de l'acció determinats per la verdadera representació, i justificant aquesta integració davant el sentiment, en fer-la aparèixer com un reforçament dels motius principals, que, per llur banda, determinaven un reforçament dels moments de l'acció corresponents. Hem vist finalment que aquest reforçament del moment de l'acció només era possible elevant aquesta acció per damunt de la mesura humana ordinària amb la creació poètica del miracle, de quelcom que, tot i corresponent-se plenament amb la natura humana, deu les seves capacitats a un grau d'exaltació i de potència impossible

tats útils, comparat amb el que per a Aquil·les fou el seu cavall, Xantos, quan aquest el preservà de la mort? En veritat, jo no canvio aquest cavall profètic del corredor diví per Bucèfal, el cultíssim cavall d'Alexandre que, com és sabut, féu el compliment d'eguiñar al retrat del cavall d'Apel·les!

d'assolir a la vida ordinària; d'un miracle que no pot trobar-se fora de la vida, sinó que, eixint-ne, ha de sobrepassar-la per elevar-se d'una forma evident per damunt de la vida ordinària; i ara només ens cal posar-nos exactament d'acord sobre la qüestió *d'allò en què ha de consistir el reforçament dels motius*, d'on haurà de resultar aquell reforçament dels moments de l'acció.

Què vol dir, en el sentit assenyalat, «reforçament dels motius?».

És impossible —com ja hem vist— que això signifiqui una acumulació de motius, car aquests, sense cap possibilitat d'expressar-se com a acció, haurien de romandre inintel·ligibles al sentiment, i fins i tot per a l'enteniment —encara que fossin explicables— no tindrien justificació. En una acció concisa molts motius només poden aparèixer com a reduïts, capriciosos, indignes i no poden ser emprats enlloc més que en la caricatura d'una gran acció. El reforçament d'un motiu no pot consistir per tant en un mer afegiment de petits motius, sinó en una fusió completa de *molts motius* en aquest *únic*. L'interès propi de persones diferents, en èpoques diferents i circumstàncies diferents, ha de ser convertit en l'interès *d'una* persona en una època determinada i en unes condicions determinades —des del moment que aquestes persones, èpoques i circumstàncies presenten en el fons una similitud típica i revelen en si a la consciència contemplativa un aspecte essencial de la naturalesa humana. Totes les diferències exteriors han de ser elevades, en interès d'aquest ésser humà, a un objecte determinat, on aquest interès ha de manifestar-se en els seu abast més ampli i exhaustiu. Això, tanmateix, no vol dir altra cosa que despullar aquest interès de tot el que és particular i accidental i presentar-lo en la seva plena veritat com a *expressió del sentiment* necessària i purament humana. Incapaç d'una tal expressió de sentiment és *aquella* persona que encara no s'ha posat d'acord amb si mateixa sobre el que necessàriament ha de ser el seu interès; la percepció del qual no ha trobat encara l'objecte que l'inciti a una expressió específica, necessària, sinó que es desintegra encara en si mateix davant de fenòmens externs im-

potents, accidentals, sense cap qualitat simpàtica. Però si se li acosta aquest poderós fenomen del món exterior o bé sota l'aspecte d'una força tan estranya i hostil que concentra tota la seva individualitat per rebatre-la, o bé com una cosa d'un atractiu tan irresistible que anhela fondre-s'hi amb tota la seva individualitat; així, també el seu interès esdevé, de la manera més precisa possible, tan ampli que engloba i absorbeix totalment tots els altres interessos disgregats i febles.

El moment d'aquesta absorció és l'acte que el poeta ha de preparar a fi de reforçar un motiu de tal manera que en pugui sorgir un vigorós element d'acció, i aquesta preparació és la darrera obra d'aquesta activitat intensificada. Fins aquí arriba el seu òrgan, el de l'enteniment poètic, el del *llenguatge dels mots*; car fins aquí havia d'exposar interessos en la interpretació i conformació dels quals encara no prenia part cap *sentiment*, interessos que per circumstàncies donades rebien diferents influències de fora, sense que, d'altra banda, en resultés a l'interior un efecte determinant, mitjançant el qual el sentiment interior hagués estat empès a una activitat necessària, sense selecció prèvia, obrant de nou cap a l'exterior. Aquí tot era encara ordenat per l'enteniment que combinava, dividia els diferents components, o tornava a encaixar l'un o l'altre component; aquí no havia de *representar* directament, sinó descriure, establir comparacions, explicar el semblant pel semblant: i per fer-ho no sols era suficient el seu òrgan del llenguatge dels mots, sinó que era l'únic per mitjà del qual es podia fer entendre. Però on el que ha preparat ha d'esdevenir *real*, on la seva funció ja no consisteix a separar i a comparar, sinó on vol fer-se manifest en l'expressió d'un sentiment imperiós i necessari el motiu decisiu, reforçat fins a esdevenir força decisiva, el motiu que nega tota selecció, però que, per contra, es dona a si mateix tot sencer i de manera absoluta, ja no pot produir cap efecte sols amb el llenguatge purament descriptiu i explicatiu dels mots, *fora de quan l'intensifica de la manera* com ha intensificat el *motiu*, i això només ho pot fer vessant-se en el *llenguatge dels sons*.

VI

El *llenguatge dels sons* és principi i fi del llenguatge dels mots, com el *sentiment* és principi i fi de l'enteniment, el *mite* principi i fi de la història, la *lírica* principi i fi de l'art poètic. La intermediària entre el principi i el punt mitjà, així com entre aquest i el punt de partença, és la *imaginació*.

El procés d'aquesta evolució, però, és tal, que no representa un pas enrere, sinó un avenç fins a l'adquisició de la més alta facultat humana, i que no solament és seguit per la humanitat en general sinó per cadascun dels individus socials segons el seu ésser.

De la mateixa manera que el sentiment inconscient conté tots els gèrmens per al desenvolupament de l'enteniment, aquest enclou l'exigència de justificar el sentiment inconscient i no esdevé ésser humà *dotat de raó* fins que l'enteniment no justifica aquest sentiment; de la mateixa manera que sols en el mite justificat per la història, del qual ha nascut, hom pot obtenir la imatge veritablement intel·ligible de la vida: així també la lírica conté tots els gèrmens del vertader art poètic, que per fi només pot expressar necessàriament la justificació de la lírica i l'obra d'aquesta justificació és precisament la més sublim obra d'art humana, *el drama perfecte*.

L'òrgan d'expressió més primitiu de l'home interior, no obstant això, és *el llenguatge dels sons*, com l'expressió més espontània del sentiment interior provocat des de fora. Una manera d'expressar-se semblant a la que avui és encara característica dels animals era certament la manera primitiva d'expressar-se de l'home; i aquesta podem representar-nos-la a cada moment, segons la seva essència quan del nostre llenguatge dels mots eliminem les consonants sordes i sols deixem les vocals sonores. En aquestes vocals, si ens les imaginem separades de les consonants i pensem que només en elles es manifesta la variada i intensificada transformació de sentiments interiors segons llur contingut diversificat, dolorós o joiós, obtenim una imatge del primer llenguatge emocional de l'ésser humà, en

la qual el sentiment excitat i intens certament només es podia comunicar per mitjà d'un enllaç de vocals sonores, que per si mateix havia de presentar-se com a melodia. Aquesta melodia, acompanyada de gestos corresponents del cos humà de manera que ella mateixa, per la seva banda, només apareixia com a expressió interna corresponent d'una manifestació externa mitjançant el gest, i que ella prengué, per aquesta raó, del moviment canviant d'aquest gest la seva mesura de temps —en el ritme— per tal de retornar-se-la com a mesura melòdicament justificada des del punt de vista de la seva pròpia manifestació; aquesta *melodia rítmica* que erròniament infravalorariem quant a l'efecte i la bellesa, donada la varietat infinitament més gran de la facultat de percepció de l'home en comparació amb la dels animals i sobretot també per raó que podria ser intensificada indefinidament per l'acció recíproca de l'expressió interior per la veu i de l'expressió exterior pel gest * —de la qual cap animal no disposa— aquesta melodia, per l'origen i la naturalesa, ha exercit una influència tan considerable sobre el vers, que aquest semblava estar condicionat per ella en un grau que el subordinava a ella: cosa que encara avui en dia ens resulta evident en un examen atent de cada cançó popular, amb el qual reconeixem clarament que el vers ha sorgit de la melodia, i això de manera que sovint ha de plegar-se del tot a les seves ordres més singulars, fins i tot allò que pertoca al sentit.

Aquest fenomen ens mostra molt clarament l'origen del llenguatge.** El so vibrant del llenguatge purament emocional cerca de distingir-se de manera manifesta en la paraula, així com el sentiment interior cerca de distingir els objectes exteriors que actuen sobre la percepció, de manifestar-se sobre ells i, finalment, de fer evident l'impuls interior que l'incita a aquesta comunicació. En el llenguatge purament dels sons el senti-

* L'animal que expressa de manera més melòdica les seves sensacions, l'ocell del bosc, manca de tota facultat per acompanyar el seu cant amb gests.

** Concebo l'origen del llenguatge en la melodia no seguint un ordre cronològic, sinó segons un ordre arquitectònic.

ment, en comunicar la impressió rebuda, sols es feia entendre a si mateix i ho podia fer, amb l'ajut del gest, exercitant i baixant, allargant i abreujant, intensificant i atenuant les vocals sonores de les més diverses maneres: però per designar els objectes exteriors segons allò que els diferencia, el sentiment havia de recobrir la vocal sonora d'una vestimenta que la diferenciava, corresponent a la impressió produïda per l'objecte, que extregué d'aquesta impressió i per tant també de l'objecte. El llenguatge dels sons teixí aquesta vestimenta de consonants sordes que, com a so inicial o final, o també de tots dos sons plegats, ajuntà a la vocal sonora de tal manera que fou envoltada per aquests sons i motivada a manifestar-se de manera definida i distingible, igual com l'objecte distingit es delimitava i es manifestava com a singular de cara a l'exterior per la seva cobertura —l'animal pel seu pèl, l'arbre per la seva escorça, etc. Les vocals així revestides i distingides per aquest revestiment constitueixen les *arrels lingüístiques*, amb la disposició i l'agrupament de les quals s'erigeix tot l'edifici perceptible als sentits infinitament ramificat llenguatge verbal.

Considerem, amb tot, en primer lloc, amb quina gran prudència instintiva aquest llenguatge s'anà allunyant a poc a poc del pit matern que l'havia nodrit, la melodia, i de la seva llet, la vocal sonora. D'acord amb el caràcter d'una visió sense artificis de la natura i amb el desig de comunicar les impressions d'una tal visió, el llenguatge ajuntava només coses emparentades i anàlogues, a fi no solament de posar, en aquesta disposició, en relleu les coses afins per llur analogia i explicar les coses anàlogues per llur afinitat, sinó també de produir una impressió més determinada i més intel·ligible al sentiment mitjançant una expressió que es fonamenta en l'analogia i en l'afinitat dels seus elements. És aquí que es manifestà la força poètica sensual de la llengua: havia arribat a constituir elements d'expressió distintius en les arrels de la llengua revestint la vocal sonora, simple expressió subjectiva del sentiment manifestada davant d'un objecte —conforme a la seva expressió— d'una coberta de consonants sordes, que fou considerada pel sentiment com una expressió subjectiva de l'objecte, segons

una propietat extreta d'aquest objecte mateix. Si la llengua doncs disposava aquest gènere d'arrels segons llur analogia i afinitat, així feia explícita al sentiment tant la impressió dels objectes com l'expressió adequada a ella per intensificació d'aquesta expressió, intensificació per la qual designà l'objecte mateix com a envigorit, és a dir, múltiple en si, però, d'acord amb el seu caràcter, unificat per analogia i afinitat. Aquest element poètic de la llengua és *l'al·literació o Stabreim*,⁹² en la qual reconeixem la propietat més absolutament primigènia de tot el llenguatge poètic.

En *l'al·literació* les arrels afins són aplegades de tal forma que, de la mateixa manera que es manifesten com a sons similars al sentit de l'oïda, reuneixen també objectes similars en una imatge de conjunt en la qual el sentiment vol pronunciar-se definitivament sobre aquests objectes. L'ur similitud, sensiblement perceptible, és deguda, o bé a l'afinitat de les vocals sonores, sobretot quan en posició inicial no les precedeix cap consonant (*Erb und Eigen; Immer und Ewig*); o bé a la igualtat de la consonant inicial que els caracteritza com un tret especialment adequat a l'objecte (*Roß und Reiter; Froh und Frei*); o també a la identitat de la consonant final (com a assonància) que tanca l'arrel, si en aquesta consonant final resideix la força que li dona individualitat (*Hand und Mund; Recht und Pflicht*). La distribució i l'ordre d'aquestes arrels que rimem entre si té lloc segons lleis anàlogues a aquelles que ens guien en totes les manifestacions de l'art, quan es tracta de la repetició necessària per comprendre els motius a què donem la més gran importància i que, per tant, situem entre els motius de menys importància, determinats d'altra banda per elles mateixes, de tal manera que llur caràcter determinant i essencial resulta perceptiblement aparent.

Com que haig de reservar-me, a fi d'exposar la possible influència de l'al·literació sobre la nostra música, per retornar

93. L'al·literació (*Stabreim*) de Wagner no dirigeix —com era en un principi la seva intenció— gaire la composició musical, més aviat afavoreix la dissolució de l'estructura periòdica musical.

a aquest objecte amb més detall, m'accontento per ara a cridar l'atenció sobre la relació de dependència de l'al·literació i el vers acabat per ella amb aquella *melodia* que hem d'entendre com la manifestació més primitiva d'un sentiment humà diversificat, però que en la seva varietat torna a constituir una unitat. Cal que expliquem, prenent com a punt de partença únic aquesta melodia, no solament el vers quant a la seva extensió, sinó també l'al·literació que determina aquesta extensió, tant des de la seva posició com des de les seves propietats en general; aquesta melodia, d'altra banda, estava condicionada en la seva manifestació per la facultat natural de la respiració humana i per la possibilitat d'emetre entonacions més fortes en un alè. La durada d'una exhalació per l'òrgan del cant determinava l'extensió d'un passatge de la melodia, en el qual havia d'arribar al seu terme una part notable d'aquest. Però la possibilitat d'aquesta durada determinava també el nombre de les accentuacions especials en el passatge melòdic, nombre que disminuïa a causa d'una consumació més ràpida de l'alè quan aquestes accentuacions especials eren d'una força apassionada, o que augmentava quan, en ser aquestes entonacions menys fortes, no exigien una consumació tan ràpida de l'aire. Aquestes accentuacions, que coincidien amb el gest i que s'adaptaven per mitjà d'aquest gest a la mesura rítmica, es condensaven verbalment en arrels de mots rimades per l'al·literació, el nombre i la situació de les quals determinaven, de la mateixa manera que el passatge melòdic condicionat per la respiració determinava la llargada i l'extensió del vers. Com és de senzilla l'explicació i la comprensió de tota mètrica quan hom s'esforça raonablement a retornar a les condicions naturals de tota facultat artística humana, car és únicament a partir d'aquestes que podran tornar a assolir la productivitat veritablement artística!

Però de moment seguim tan sols el procés de desenvolupament del *llenguatge verbal* i reservem-nos per més endavant de retornar a la melodia que aquesta ha abandonat.

En la mesura que la composició poètica es transformà d'una activitat del sentiment en un assumpte de l'enteniment, es dissolgué l'originària i creativa associació del llenguatge de gestos, de sons i de paraules continguda en la lírica. El llenguatge verbal era la criatura que deixà pare i mare per llançar-se tot sol a l'ample i vast món. De la mateixa manera que l'ésser humà mentre creixia veia multiplicar-se els objectes i llurs relacions amb el seu sentiment, així augmentaven els mots i les associacions dels mots en la llengua que devien correspondre al nombre multiplicat d'objectes i de relacions. Mentre l'home tenia encara els ulls fixos en la natura i era encara capaç de copsar-la amb el sentiment, encara podia seguir inventant arrels lingüístiques que corresponien al caràcter dels objectes i de llurs relacions. Però quan, sota l'impuls de la vida, girà per fi l'esquena a la font fecunda de la seva facultat de parla s'assecà també la seva força imaginativa i fou reduït a contentar-se amb la provisió ara esdevinguda herència i ja no possessions que podia anar adquirint renovadament, de manera que, segons la necessitat de coses extranaturals, reunia les arrels lingüístiques heretades de dues en dues o de tres en tres, per causa d'aquest ajustament tornava a escurçar-les i les desfigurava fins a fer-les irrecognoscibles, volatilitzant sobretot l'eufonia de les seves vocals sonores fins al so precipitat de la llengua, i per causa de l'acumulació de consonants necessàries per a la vinculació d'arrels heterogènies, assecà sensiblement la carn viva de la llengua.⁹³ Des de moment que la llengua perdé així la comprensió espontània de les pròpies arrels, possible tan sols a través del sentiment, tampoc ja no pogué, naturalment, respondre amb *aquestes* a les accentuacions d'aquella melodia mare

93. L'actitud de Wagner respecte al desenvolupament cultural de l'home és netament rousseauiana: en l'estat primitiu l'home és creatiu; convertit en ésser culturitzat, l'home «asseca» les seves capacitats anteriors i es redueix a viure de residus de la creativitat anterior. Wagner és coherent en això amb el que ha explicat abans sobre la música popular i la culta. No deixa de tenir interès la seva explicació sobre el que ell anomena «el llenguatge modern», una mica més avall, encara que la seva nostàlgia del llenguatge dels sons primigeni no va més enllà d'una utopia.

que la nodrí. O bé s'acomentà a adaptar-se de la manera més viva possible a la *rítmica* de la melodia allà on —com a l'Antiguitat grega— la dansa havia restat una part integrant de la lírica, o bé cercava, allà on la dansa se separava cada vegada més de la lírica —com en les nacions modernes— un vincle per establir la seva unió amb els intervals respiratoris de la melodia, i això ho aconseguí en la *rima final*.

La rima final, a la qual també haurem de retornar a causa de la seva posició respecte a la nostra música, se situava a la fi del fragment melòdic, sense poder ja correspondre a les entonacions de la melodia mateixa. Ja no lligava el vincle natural del llenguatge dels sons i el llenguatge dels mots, en el qual l'al·literació presentava clarament, tant en un sentit exterior com en un d'interior, afinitats entre les arrels i les entonacions melòdiques, sinó que penjava mal fermada en les juntures de les diferents parts de la melodia, enfront de la qual la posició del vers esdevenia cada vegada més arbitrària i menys sotmesa a les seves regles. Però com més complicat i indirecte esdevenia el procediment del llenguatge verbal per designar objectes i relacions que corresponien tan sols a la convenció social però no a la naturalesa autodeterminant de les coses; com més calia al llenguatge d'esforçar-se a trobar noms per designar conceptes que, trets en si de fenòmens naturals, havien de ser utilitzats de nou per combinar aquestes abstraccions; com més havia de fer ascendir la significació originària de les arrels a una significació doble i triple artificialment donada com a suport, momés *pensada*, ja no *sentida*; com més circumstanciada havia de ser la seva construcció de l'aparell mecànic que devia sostenir i posar en moviment tots aquests cargols i palanques: més estrany i recalcitrant es mostrava respecte a aquella melodia originària, de la qual havia perdut fins al més remot record, quan per fi, sense alè i sense so, fou obligat a llançar-se al gris batibull de la *prosa*.

L'enteniment, poetitzat partint dels sentiments per la imaginació, obtingué en el llenguatge verbal de la prosa un òrgan, mitjançant el qual pogué fer-se comprendre en la mesura que aquest llenguatge era inintel·ligible al sentiment. En la prosa

moderna parlem un llenguatge que el nostre sentiment no comprèn, del qual ja no comprenem la relació amb els objectes que, per llur impressió sobre nosaltres, determinaven la formació de les arrels del llenguatge segons les nostres facultats; un llenguatge que parlem tal com ens ha estat ensenyat des de la nostra joventut, però no tal com el concebem, l'alimentem i el fonem dintre de nosaltres mateixos i sota l'acció dels objectes, a mesura que creix la independència del nostre sentiment; un llenguatge, les usances i les exigències basades en la lògica de l'enteniment del qual hem d'obeir incondicionalment si volem comunicar-nos. Pel que fa als nostres sentiments, aquest llenguatge es basa doncs en una *convenció* que té una finalitat precisa, a saber, que seguint una norma determinada, segons la qual hem de pensar i hem de *dominar* el nostre sentiment, ens fem comprendre de tal manera que podem exposar a l'enteniment una intenció de l'enteniment. El nostre sentiment, que en el llenguatge originari s'expressava inconscientment per si mateix, en aquest llenguatge sols el podem descriure per un procediment encara molt més circumstanciat que per un objecte de l'enteniment, perquè del nostre llenguatge de l'enteniment hem de *baixar* d'aquesta manera complicada fins a la seva veritable font, de la mateixa manera que hem *pujat* des d'aquesta font fins a arribar al llenguatge. La nostra llengua es fonamenta, per tant, en una convenció històrico-estatal-religiosa que, sota la dominació de la convenció personificada, és a dir, sota Lluís XIV, a França fou establerta molt consegüentment com a norma per ordre d'una acadèmia. No es fonamenta en una *convicció* realment sentida, sempre viva, sempre present, sinó que és el contrari d'aquesta *convicció*, imposat des de l'exterior. En certa manera no estem en condicions d'expressar-nos en aquesta llengua segons els nostres sentiments més íntims, car ens és impossible d'*inventar-hi* res d'acord amb aquest *sentiment*; només hi podem comunicar les nostres sensacions a l'enteniment, però no al sentiment que comprèn amb tota seguretat; i molt consegüentment, donada la nostra moderna evolució, el sentiment cercà de fugir, per tant, del llen-

guatge absolut de l'enteniment al llenguatge absolut dels sons, a la nostra música actual.

El llenguatge modern no és apte per a la *creació poètica*, és a dir, no pot ésser-hi *realitzada* cap intenció poètica, sinó que únicament pot ésser pronunciada *com a tal*.

La intenció poètica no està realitzada fins que no ha estat comunicada de l'enteniment al sentiment. L'enteniment, que sols vol comunicar una intenció que sigui *íntegrament* comunicable en el llenguatge de l'enteniment, no es proposa una intenció poètica, és a dir, *sintètica*, sinó una intenció de descomposició i *d'anàlisi*. L'enteniment només fa obra poètica quan copsa el que està escampat en relació amb el seu nexa i vol comunicar aquest nexa amb el propòsit de crear una impressió infal·lible. Només és possible de copsar un nexa *panoràmicament* des d'un punt de vista adequat, *allunyat* de l'objecte i la intenció; la imatge que es presenta així a l'esguard no és la verdadera realitat de l'objecte, sinó tan sols la realitat que aquest esguard copsa *com a nexa*. Únicament l'enteniment *analític* és susceptible de reconèixer la verdadera realitat amb tots els seus detalls, i gràcies al seu òrgan, el llenguatge modern de l'enteniment, de comunicar-la; la realitat ideal, l'única intel·ligible, només l'enteniment *que fa obra poètica* pot comprendre-la com un conjunt de connexions, però només pot comunicar-la d'una manera intel·ligible mitjançant un òrgan que, com a objecte d'activitat poètica, correspongui en això a l'objecte poetitzat també que comunica al sentiment de la manera més intel·ligible. Un gran nexa de fenòmens, l'únic que realment podia explicar-los per separat, no pot ser representat —com ja hem vist— més que amb la condensació d'aquests fenòmens; aquesta condensació significa simplificació per als fenòmens de la vida humana i, per causa d'aquesta simplificació, *reforçament* dels elements de l'acció, els quals, per llur banda, només podien resultar d'un reforçament de motius.⁹⁴ Però un motiu

94. Wagner juga aquí hàbilment amb el seu concepte dels sons com a protollenguatge i la seva connexió amb la comprensió, més enllà de les

únicament es reforça amb la fusió de diferents elements de l'enteniment que aquest conté en un element *emocional*, decisiu, que el poeta sols pot assolir a comunicar de manera convincent a través de l'òrgan originari de la sensibilitat interior de l'ànima, *el llenguatge dels sons*.

Però el poeta s'exposava a no veure la seva intenció realitzada si, en recórrer a l'expressió alliberadora del llenguatge dels sons només en un moment d'extrema necessitat, la descobria per complet. Si no volia emmotllar el llenguatge *nu* dels mots al llenguatge *ple* dels sons sinó al moment precís que ha d'intervenir la melodia com a expressió més perfecta del sentiment intensificat, faria caure al mateix temps enteniment i sentiment en la més gran confusió, de la qual sols podria tornar a arrencar-los descobrint les seves intencions sense amagar res: tornant a retirar doncs obertament els avenços de l'obra d'art, és a dir, comunicant la seva intenció com a tal a l'enteniment, i al sentiment, en canvi, una expressió emocional, la de la nostra òpera moderna, no determinada per la intenció, supèrflua i sense consistència. La melodia *ja feta* és intel·ligible a l'enteniment que, únicament fins que aquesta intervé, i fins i tot per a la interpretació de sentiments que van creixent, hauria d'estar absorbit; l'enteniment només hi pot participar en la mesura que ell mateix ha passat al terreny del sentiment, al qual en la seva creixent excitació assoleix la perfecció de la seva expressió més completa. L'enteniment només pot prendre part en la creixença d'aquesta expressió fins a la seva plenitud des del moment que posa el peu sobre el terreny del sentiment. Ara bé, el poeta posa el peu en aquest terreny amb certesa a l'instant que, formulada la intenció el drama, s'enamina vers la realització, car l'anhel d'aquesta realització és ja l'agitació necessària i incitant en ell del mateix sentiment al qual voldria comunicar una cosa *pensada* a fi d'aconseguir una

paraules, per establir el concepte de «motiu poètico-dramàtic» i passar així directament al «motiu musical», que serà la base de les seves grans creacions dramàtiques. Se'n desprèn que la melodia inventada —com la del que ell anomena «òpera moderna»— no pot comunicar res d'autèntic al sentiment.

comprensió certa i alliberadora. El poeta sols pot esperar realitzar la seva intenció des del moment que l'*amaga* i la guarda per a si mateix com un secret, la qual cosa equival a dir que ja no l'enuncia en absolut en l'*única llengua* en què hauria de ser comunicada com a pura intenció de l'enteniment. La seva obra d'alliberació, és a dir, de realització, no comença sinó a partir del moment que pot manifestar-se en el nou llenguatge de l'alliberació i la realització, que és l'*única* en la qual, al capdavall, pot donar a conèixer de la manera més convincent el contingut més profund de la seva intenció: és a dir, a partir d'allà on l'obra d'art inicia la seva existència, i això és a partir de la primera representació del drama.

El *llenguatge dels sons a entonar des del principi* és per tant l'òrgan d'expressió mitjançant el qual cal que es faci entendre el poeta que s'adreça de l'enteniment al sentiment, i, per aquesta raó, ha de situar-se en l'únic terreny on pot comunicar-se amb el sentiment. Els reforçats elements de l'acció designats per l'element poètic, a causa dels seus motius necessàriament reforçats, sols poden ser presentats com a fenòmens intel·ligibles en un terreny que en si i per si està per damunt de la vida corrent i sobresurt així per sobre del nivell de l'expressió corrent, com aquelles figures i motius reforçats han de destacar-se per sobre de la vida habitual. D'altra banda, aquesta expressió pot ser tan poc contrària a la natura com no han de ser tampoc aquelles accions i motius ni inhumans ni contraris a la natura. Els personatges del poeta han de correspondre íntegrament a la vida real en el sentit que han de representar-la en el seu nexa més intensament concentrat i en la força de la més gran exaltació; i així, per tant, la seva expressió ha de ser únicament la del sentiment humà al cim de la seva exaltació, segons el seu màxim poder de manifestació. Els personatges del poeta haurien de semblar contraris a la natura si, en el moment màxim de llur acció i de llurs motius, aquests es manifestessin mitjançant l'òrgan de la vida ordinària; i serien incomprendibles i fins i tot ridículs si es valguessin alternativament d'aquest òrgan i aquell altre extraordinàriament intensificat; així mateix, si davant dels nostres ulls canviessin alter-

nativament el terreny de la vida ordinària i el terreny, més elevat, de l'obra d'art poètica.*

Si examinem ara més de prop l'activitat del poeta, observem que la realització de la seva intenció consisteix únicament a fer possible la representació de les accions intensificades dels seus personatges inventats mitjançant l'exposició de llurs motius al sentiment, i fer-ho per mitjà d'una *expressió* que ocupa la seva activitat en el sentit que *és tan sols la invenció i la configuració d'aquesta expressió la que fa vertaderament possible la representació d'aquells motius i d'aquelles accions.*

Aquesta expressió és per tant la condició per veure realitzada la seva intenció, que sense ella mai no podria passar de l'àmbit del pensament a l'àmbit de la realitat. Però l'única expressió possible aquí és *absolutament una altra* que la de l'òrgan de la paraula de l'enteniment poètic mateix. L'enteniment és, per tant, empès per la necessitat d'unir-se íntimament amb un element que sigui apte per rebre la seva intenció poètica en el seu si com a germen fecundant i per nodrir i formar aquest germen com a expressió operativa i alliberadora de sentiments.

Aquest element és el mateix element-mare femení, del si del qual la primitiva facultat d'expressió melòdica nasqué —quan havia estat fecundat per l'objecte natural, real, extern a ell—: el mot i el llenguatge dels mots, com l'enteniment sorgí del sentiment, i que constitueix per tant la condensació de l'element femení en l'element masculí, apte per comunicar-se. De la mateixa manera que l'enteniment ha de fecundar el sentiment; de la mateixa manera que en el moment d'aquesta fecundació és incitat a veure's abraçat pel sentiment, justificat en ell, reflectit per ell i, en aquest reflex, a trobar-se a si mateix recognoscible, és a dir, de qualsevol manera distingible; així, la paraula de l'enteniment se sent incitada a reconèixer-se en el so.** L'encís que desperta aquest desig ardent i l'ele-

* En això la nostra comèdia moderna ha trobat un element summament important.

** ¿És possible que hom em consideri trivial si —referint-me a la meva

va al cim de l'excitació resideix fora d'allò que és incitat en l'objecte de la seva aspiració, que se li apareix primer a través de la imaginació —aquesta totpoderosa intermediària entre enteniment i sentiment— amb tot el seu encís, del qual, però, no en pot gaudir plenament fins que s'ha esbravat en la plenitud de la seva realitat. Aquest encís és l'acció exercida per «l'etern femení», que atrau l'enteniment egoista masculí cap a fora de si mateix, el qual sols és possible perquè el femení desperta en ell allò que li és afí: però aquella cosa a través de la qual l'enteniment té afinitat amb el sentiment és *purament humana*, allò que constitueix l'essència de l'*espècie humana* com a tal. D'aquest purament humà es nodreixen tant el masculí com el femení, que tan sols *esdevé ésser humà en la unió per amor*.

L'impuls necessari de l'enteniment poètic durant el procés de creació és, per tant, *l'amor*; l'amor de *l'home per la dona*: però no aquell amor frívol, lasciu, en el qual l'home cerca únicament la seva satisfacció a través d'un plaer, sinó l'ansia profunda de saber-se redimit del propi egoisme per la fruïció compartida de la dona amant; i *aquest desig ardent és l'element de creativitat poètica* de l'enteniment. L'esperma que necessàriament prodiga de si mateix, una condensació de les seves forces més nobles en el moment més arduós d'exaltació amorosa, que neix en ell únicament de l'impuls de transmetre'l, és a dir, de comunicar-lo per a la fecundació que no és, en si, altra cosa que l'encarnació d'aquest impuls mateix, *aquest esperma engendrador és la intenció poètica que aporta a la dona, amant magnífica, a la música, l'assumpte a infantar*.⁹⁵

Assistim ara a l'acte d'infantament d'aquest tema.

Fi de la segona part.

exposició del mite en qüestió— recordo aquí Èdip, que, nascut de Jocasta, engendrà amb Jocasta la redemptora Antígona?

95. Aquesta imatge «copulativa» aplicada a text i música és, si més no, agosarada i ben romàntica, i serveix per calibrar més bé la mentalitat del compositor.

TERCERA PART

POESIA I MÚSICA EN EL DRAMA DEL FUTUR

I

El poeta ha intentat fins ara per dues bandes ajustar l'òrgan de l'enteniment, el llenguatge verbal absolut, a l'expressió del sentiment, la qual havia d'ajudar-lo a manifestar-se al sentiment: per la *mesura del vers* —de la banda de la *rítmica*—, per la *rima final* —de la banda de la *melodia*.

Per a la prosòdia els poetes de l'Edat Mitjana es basaven encara amb tota seguretat en la *melodia*, tant pel que fa al nombre de síl·labes com sobretot a l'accentuació. Després que la dependència del vers d'una melodia estereotipada, a la qual només l'unia un vincle purament extern, havia degenerat en servil pedanteria —com en les escoles dels Mestres Cantaires—,⁹⁶ hom adoptà en èpoques més recents una mesura de vers estreta de la prosa, totalment independent de qualsevol vertadera melodia, prenent per model la prosòdia dels llatins i els grecs, tal com la veiem ara en la literatura. Els intents d'imitació i d'assimilació d'aquest model enllaçaren de primer amb el més afí i progressaren tan a poc a poc que no poguérem adonar-nos per complet de l'error subjacent a això fins que, per una banda, arribàrem a una comprensió cada cop més ínti-

96. No deixa d'ésser notable la presència en aquest llibre d'una munió d'idees i de temes que més tard aniran apareixent en el seu món creatiu; aquí apareix la citació dels *Mestres cantaires* disset anys abans que germinés en forma d'òpera.

ma de la rítmica de l'Antiguitat clàssica, i, per altra banda, en canvi, intentant d'imitar-la, acabàrem reconeixent la impossibilitat i l'esterilitat d'aquesta imitació. Ara sabem que allò que generà la variació infinita de la mètrica grega fou la cooperació viva i indivisible del gest de la dansa amb el llenguatge dels mots i dels sons, i totes les formes del vers sorgides d'aquesta cooperació només es determinaven per mitjà d'un llenguatge que s'havia constituït precisament de tal manera que nosaltres, partint de la *nostra* llengua, formada en un procés completament diferent, gairebé no podem comprendre en la seva particularitat rítmica.

El tret característic de la cultura grega és que dedicà una atenció tan prioritària a l'aparença física de l'ésser humà, que hem de considerar-la com el fonament de tot l'art grec. L'obra d'art lírica i dramàtica era l'espiritualització del moviment d'aquesta aparença física, feta possible per mitjà del llenguatge, i l'art plàstic monumental n'era en fi la franca deïficació. Quant al desenvolupament de l'art dels sons, els grecs només s'hi sentien inclinats si havia de servir de suport al gest, el sentit del qual era ja melòdicament expressat pel llenguatge. En l'acompanyament dels moviments de la dansa per la paraula cantant, aquesta adquirí una mesura prosòdica tan consistent, és a dir, un valor purament sensorial ben definit i equilibrat per la llargària i la brevetat de les síl·labes, segons el qual s'ordenaven llurs relacions recíproques en la duració del temps, que, contra aquesta proscripció purament física (que no era arbitrària, sinó que es derivava també per la llengua de la propietat natural dels sons tòncics en les síl·labes radicals o de la posició d'aquests sons respecte a consonants reforçades), l'accent tònic espontani, pel qual són també accentuades aquelles síl·labes el valor concret de les quals no li atorga cap pes, hagué d'afeblir; un afebliment en el ritme que, no obstant això, la melodia compensà de nou marcant l'accent tònic. Però els metres de la paròdia grega ens han arribat dissortadament sense aquesta melodia conciliadora (com l'arquitectura sense la seva antiga ornamentació policroma) i la infinita variació en l'alternança mateixa d'aquests metres ens la podem explicar

encara menys per la dels moviments de la dansa, precisament perquè ja no els tenim davant nostre com ja no tenim aquella melodia a les orelles. Una prosòdia abstracta en aquestes condicions de la mètrica grega havia de reunir en si totes les contradiccions possibles. Per imitar-la calia abans de tot classificar les nostres síl·labes en llargues i breus, cosa totalment contrària a llur condició natural. En una llengua desintegrada ja en la prosa més absoluta, els temps marcats i els temps no marcats del to verbal són imposats només per l'*accent*, que posem sobre paraules o síl·labes *per tal de fer-nos comprendre*. Ara bé, aquest accent, no és un valor constant, donat una vegada per totes, com era sempre el cas en la prosòdia grega; sinó que canvia en la mesura que una paraula o una síl·laba en la frase tenen una *significació* més gran o més feble per a la seva comprensió. Només podem imitar un metre grec en la nostra llengua si, per una part, imprimim a l'*accent* un valor prosòdic o si, per altra part, sacrificuem l'*accent* a un valor prosòdic *imaginari*. En les temptatives assajades fins ara hom s'ha valgut dels dos procediments, de manera que la confusió creada en l'esperit per aquests versos que pretenien ser rítmics, sols podia desaparèixer per un ordre voluntari de l'enteniment, que per fer-los comprensibles posà l'esquema grec sobre el vers i per mitjà d'aquest esquema es digué aproximadament allò que aquell pintor digué a qui contemplava el seu quadre, sota el qual hi havia escrit: «això és una vaca».

Com és d'incapaç la nostra llengua de manifestar-se en vers amb una precisió rítmica ben determinada, es veu amb la més gran evidència en el metre més senzill, amb el qual té el costum de vestir-se per mostrar-se —al més modestament possible— en una vestimenta rítmica qualsevol. Ens referim a l'anomenat *iambe*, en el qual té el costum d'exhibir-se amb molta freqüència als nostres ulls i —malauradament també— a les nostres orelles, com un monstre de cinc potes. La lletgesa d'aquest metre, des que és exhibit sense interrupció —com en els nostres drames— és en si mateixa una ofensa al sentiment; però si —com ja no és possible de cap altra manera—, per amor al seu ritme monòton, hom fa la més perceptible vio-

lència a l'accent viu de la llengua, aleshores, escoltar aquest vers esdevé el suplici més absolut; car, distret per la mutilació de l'accent tònic de la comprensió exacta i ràpida del sentit d'allò que es vol expressar, l'oïdor és obligat amb violència a abandonar la seva sensibilitat únicament a la cavalcada dolorosa i fatigant d'aquest iambe coix, el trot desllorigat del qual ha d'acabar per robar-li tot seny i sentit. Una actriu intel·ligent agafà tanta por dels iambe, quan aquests foren introduïts a l'escena pels nostres poetes, que es féu transcriure els seus papers en prosa, per no ser temptada, a la *vista* d'aquests versos, de perdre l'accent natural de la parla en escandir-los d'una manera perjudicial al sentit. Gràcies a aquest procediment tan assenyat, l'artista descobrí de seguida que aquest suposat iambe era una il·lusió del poeta, que s'esvaí immediatament des del moment que el vers fou transcrit en prosa i aquesta prosa fou declamada amb una expressió intel·ligible; ella trobava segurament que en cada vers, quan el pronunciava amb l'espontaneïtat de sentiment que exigia i sols l'accentuava amb el propòsit de manifestar el sentit d'una manera comprensible i persuasiva, només hi havia com a màxim dues síl·labes sobre les quals era necessari d'aturar-se un moment per recalcar-les, que les altres síl·labes respecte d'aquestes una o dues accentuades únicament havien de ser modulades amb temps marcats i temps no marcats, alçant i baixant la veu a un ritme regular només amb breus interrupcions, però que allargaments i abreujaments prosòdics entre elles solament podien aparèixer quan a les síl·labes radicals els era imposat un accent absolutament aliè als hàbits del nostre llenguatge modern, destorbador, anihilador del sentit de la frase; un accent que hauria de manifestar-se en benefici del vers com una pausa rítmica.

Admeto que els bons versificadors es distingeixen dels dolents precisament en el fet que situen les llargues dels iambe només a les síl·labes radicals i les breus en les síl·labes inicials o finals: però si les llargues així determinades són declamades, tal com exigeixen les lleis del iambe, amb una gran precisió rítmica —aproximadament amb el valor de rodona a blanca en música—, en resulta justament una transgressió dels hàbits

de la nostra llengua, que impedeix per complet una expressió autèntica i intel·ligible adequada als nostres sentiments. Si el nostre sentiment tingués present una quantitat de síl·labes radicals augmentades prosòdicament, al músic li hauria d'haver estat impossible de fer articular aquells versos iàmbics en un ritme qualsevol, però sobretot també de restar-los la quantitat diferenciadora, de tal forma que tractés les notes llargues i breus de la mateixa manera que les síl·labes llargues i breus en el vers. Però el músic sols estava lligat a l'accent, i és solament en la música que aquests accents de síl·labes, els quals, en el llenguatge corrent —com una cadena de moments rítmics exactament iguals—, actuen, respecte de l'accent principal, com un temps no marcat (arsis) ascendent, que assoleixen una importància, perquè han de correspondre aquí al valor rítmic de les parts fortes i les parts febles del compàs i han d'obtenir pels temps marcats i els temps no marcats del so un caràcter distintiu. En general, en els iambe el poeta es veié obligat a prescindir de fer concordar la síl·laba radical amb la llarga prosòdica, i d'escollir a voluntat o per disposició casual l'una o l'altra d'entre una sèrie de síl·labes accentuades igualment, a la qual concedia l'honor d'una llarga prosòdica, mentre que al mateix temps es veié obligat, per raons d'un ordre de paraules necessari per a la comprensió, a afeblir una síl·laba radical a breu prosòdica. El secret d'aquest iambe ens ha estat revelat als nostres teatres dramàtics. Actors intel·ligents, que volien abans de tot fer-se comprendre per llur auditori, el recitaven com a simple prosa; actors dolents, que davant el ritme del vers no eren capaços de comprendre'n el significat, el declamaven com una melodia sense sentit i sense entonació, tan buit de significat com de melodia.

Allà on en el vers mai no ha estat intentada una rítmica fonamentada en llargues i breus prosòdiques, com en els pobles romànics, per exemple, i on la línia del vers és determinada per tant únicament pel nombre de síl·labes, *la rima final* ha esdevingut condició indispensable del vers.

S'hi caracteritza l'essència de la melodia *cristiana* i pot con-

siderar-se'n el residu lingüístic. De seguida ens adonarem de la seva importància quan escoltem el cant coral eclesiàstic. La melodia d'aquest cant resta completament indecisa en el ritme; es mou poc a poc en compassos d'idèntica duració, només per fer una pausa al final de la respiració i per tornar a prendre alè. La divisió en parts fortes i febles és una addició posterior; la melodia eclesiàstica originària no en sabia res, d'aquesta divisió: per a ella tenien el mateix valor síl·labes radicals com síl·labes d'unió; per a ella el llenguatge no tenia cap dret, únicament la capacitat per fondre's en una expressió de sentiment, el contingut del qual era el temor del Senyor i l'ansiós desig de mort. Només allà on s'acabava l'alè, al final del fragment melòdic, la paraula participava de la melodia per mitjà de la rima en síl·laba final, i aquesta rima s'adequava certament sols al darrer dels tons dilatats de la melodia, de tal manera que en les anomenades desinències femenines només havia de rimar la breu síl·laba mordent final, i la rima d'una síl·laba així corresponia a la rima final masculina d'un vers precedent o següent: una prova evident de l'absència de tota rítmica en aquesta melodia i en aquest vers. El vers, separat finalment d'aquesta melodia pel poeta profà, no hauria estat discernible com a vers sense la rima final. El nombre de síl·labes que hom pronunciava indistintament amb les mateixa mesura i que determinaven la línia del vers, com que la frase respiratòria del cant no les distingia tan marcadament com en la melodia cantada, no podia separar de manera distingible els versos l'un de l'altre, si la rima final de cada vers no marcava el moment audible d'aquesta separació de tal manera que substituís el moment absent de la melodia, és a dir, el canvi de la respiració del cant. La rima final obtingué doncs una importància tan gran en el vers parlat, car hom recolzava alhora en aquesta i en la cesura, que totes les síl·labes del vers només havien de considerar-se com a preparació d'un atac a la síl·laba final, com un perllongat temps no marcat abans de la precipitació dins la rima.

Aquest moviment vers la síl·laba final corresponia totalment al caràcter de la llengua dels pobles romànics que, després de

la barreja d'elements lingüístics aliens i caducs, s'havia constituït de manera tal, que era completament impossible al sentiment de comprendre-hi les arrels originàries. Això ho observem amb la més gran evidència en la llengua francesa, en la qual l'accent lingüístic ha esdevingut el contrari absolut de l'accentuació de les síl·labes radicals, com hauria de ser natural al sentiment si existís cap relació entre aquest i l'arrel lingüística. El francès mai no accentua més que la síl·laba final d'un mot, per bé que en mots compostos o allargats l'arrel es trobi molt endavant i la síl·laba final sigui només una síl·laba accessòria sense importància. Però en la frase concentra tots els mots en un atac monòton, cada cop més accelerat del mot final —o millor dit de la síl·laba final—, sobre la qual s'atura amb un accent molt marcat, fins i tot quan aquest mot final —com de costum— no és en absolut el més important de la frase, car, ben al contrari d'aquest accent lingüístic, el francès construeix la seva frase de tal manera que acumula tots els moments determinants al principi, mentre que l'alemany, per exemple, els col·loca al final de la frase. Podem explicar-nos fàcilment aquesta contradicció entre el contingut de la frase i la seva expressió per la influència del vers amb rima final sobre el llenguatge corrent. Així que aquest té ocasió d'expressar-se amb particular exaltació, es manifesta espontàniament segons el caràcter d'aquell vers, residu de l'antiga melodia, mentre que l'alemany, en canvi, en un cas igual parla amb al·literations— per exemple, *Zittern und Zagen, Schimpf und Schande* («tremolant de por», «d'una manera ignominiosa»). El més característic de la rima final és doncs que, sense cap connexió especial amb la frase, apareix com una ajuda de necessitat per a la constitució del vers, del qual el llenguatge ordinari es veu empès a servir-se quan vol manifestar-se amb una més gran exaltació. El vers amb rima final és, respecte a l'expressió ordinària de la llengua, un assaig per comunicar un objecte elevat d'una manera tal que produeixi sobre el sentiment una impressió adequada, i això fent que la llengua es comuniqui amb un llenguatge diferent al de l'expressió del llenguatge quotidià. Ara bé, aquesta expressió quotidiana és l'òrgan de l'enteniment per

adreçar-se a l'enteniment; per mitjà d'aquesta expressió diferent, més elevada, el que parla volia en certa manera evitar l'enteniment, és a dir, adreçar-se precisament a allò que es diferencia de l'enteniment, el sentiment. Intentava aconseguir-ho despertant a la consciència de la seva activitat l'òrgan sensorial de la percepció de la llengua, aquest òrgan que rebia la comunicació de la raó amb una inconsciència indiferent, intentant produir-hi un plaer purament sensual amb l'expressió mateixa. Ara, doncs, el vers que acaba amb rima pot determinar l'atenció de l'òrgan sensorial de l'oïda, en la mesura que pot sentir-se captivat parant l'orella al retorn del fragment rimat del mot: aquest òrgan, tanmateix, no és determinat a parar atenció, és a dir que entra en una viva tensió expectativa que ha de complir amb *suficient* satisfacció de la capacitat de l'òrgan de l'oïda fins que s'obri a un interès tan viu i sigui per fi tan plenament satisfet que pugui comunicar a tota la capacitat de sentiment de l'home l'encisadora concepció. Sols quan tota la facultat de sentiment de l'home és íntegrament moguda a interessar-se per un objecte que li és comunicat per un sentit receptor, aquest adquireix la força per expandir-se, partint d'una absoluta concentració, cap a l'interior d'una manera que aporta a la raó un aliment d'una riquesa i una aroma infinites. Com que cada manifestació sols està pensada per a l'enteniment, la intenció poètica tendeix també a manifestar-se només a la raó: però, per arribar a aquesta absolutament segura clarividència, la intenció poètica no pressuposa l'enteniment allà on ella es manifesta, sinó que en certa manera vol que s'engendri a si mateix per la seva clarividència, i l'òrgan per infantar aquest engendrament és, per dir-ho així, la capacitat de sentir de l'home. Aquesta capacitat de sentir no consent, emperò, aquest infantament fins que una concepció no l'ha portat al clímax de l'excitació, amb la qual obté la força per donar a llum. Aquesta força, tanmateix, només li ve de la necessitat, i la necessitat de la sobreabundància, que havia augmentat dintre seu per allò que havia concebut: només allò que omple excessivament un organisme que ha d'infantar l'obliga a l'acte d'infantament, i l'acte d'infantament de la intel·ligibi-

litat de la intenció poètica és la comunicació d'aquesta intenció per part del sentiment receptor a l'enteniment interior, amb el qual cal considerar que es posa fi a la necessitat del sentiment procreador.

El poeta, doncs, que no pot transmetre la seva intenció a l'òrgan receptor d'oïda més proper amb una força tal que aquest òrgan sigui transportat a la màxima exaltació —on seria incitat, per la seva banda, a comunicar l'objecte rebut a tota la sensibilitat— (aquest poeta) si vol captivar aquest òrgan de manera permanent, o bé només pot rebaixar-lo i insensibilitzar-lo fent-li oblidar en certa manera el seu poder infinit de recepció; o si no renuncia per complet a la seva col·laboració, d'infinites possibilitats, afluixa els lligams de la seva participació sensible i només se'n torna a servir com d'un intermediari servil de la manifestació directa del pensament al pensament, de la raó a la raó; però això significa que: el poeta renuncia a la seva intenció, deixa d'inventar; a l'enteniment receptor, només hi desvetlla, amb noves combinacions, coses velles, que ja coneix, que ja li havien estat transmises abans a través de la percepció sensorial, però no li fa conèixer res de nou. Per la simple intensificació del llenguatge verbal amb un vers rimat, el poeta no pot aconseguir altra cosa que obligar el sentit receptor de l'oïda a una atenció indiferent, pueril i superficial, que no es pot estendre cap endins, en benefici del seu objecte, la rima verbal inexpressiva. El poeta, la intenció del qual no consisteix a provocar merament una atenció tan indiferent, ha d'acabar per renunciar a la col·laboració del sentiment i cercar de dissipar de nou el seu estèril agitament, a fi de poder manifestar-se sense contrarietats una altra vegada a l'enteniment.

De quina manera és possible arribar a aquella màxima, fecunda excitació dels sentiments, podrem saber-ho amb més detall quan haurem examinat quina és la posició de la nostra música moderna respecte a aquest vers rítmic o de rima final de l'art poètic actual, i quina influència hi pot exercir aquest vers.

Separada del vers, que se n'havia després, la melodia havia

pres un itinerari evolutiu particular. Abans ja l'hem seguit de prop i hem reconegut que la melodia, en tant que superfície d'una harmonia infinitament desenvolupada i sobre les ales d'una rítmica de riquíssima variació, extreta de la dansa corporal i desenvolupada amb gran exuberància com a fenomen artístic independent, reclamava per a si el dret de determinar la poesia des de si mateixa i de disposar l'ordre del drama. El vers, per la seva banda, perfeccionat i independent, en la seva fragilitat i incapacitat per a l'expressió dels sentiments, no podia projectar cap energia configuradora sobre aquesta melodia arreu on hi entrava en contacte; al contrari, en el seu contacte amb la melodia havien de mostrar-se'n amb tota evidència la inautenticitat i la nul·litat. El vers rítmic fou disgregat per la melodia en els seus components, en realitat totalment arítmics, i disposats de nou segons el criteri absolut de la melodia rítmica: la rima final, però, amb les ones de la melodia ressonant poderosament a l'oïda, s'enfonsà sense deixar cap mena de traça ni so. La melodia, quan s'atenia *exactament* al vers i volia fer reconèixer amb el seu ornament la seva armadura construïda per a la percepció dels sentits, descobria d'aquest vers precisament allò que el declamador intel·ligent, a qui importava fer comprendre el contingut, creia haver d'amagar, a saber, la seva forma externa, pobra, que desfigurava la correcta expressió de la llengua i trastocava el sentit del seu contingut; una forma que, mentre només era imaginària, sense cap efecte apreciable sobre els sentits, podia causar les mínimes pertorbacions, però que privava el contingut de tota possibilitat de ser comprès des del moment que es manifestava al sentit de l'oïda amb precisió determinant i motivava que aquest s'alçés com una abrupta barrera entre l'expressió i la concepció interna. Si la melodia se subordinava així al vers, si s'acontentava d'afegir als seus ritmes i rimes solament la plenitud del seu so cantat, no només ocasionava la representació de la falsedat i la lletgesa de la forma material del vers i a la vegada la inintel·ligibilitat del seu contingut, sinó que ella mateixa es privava de tota capacitat de presentar-se amb

la seva bellesa sensible i d'elevar el contingut del vers a un moment emocional corprenedor.⁹⁷

La melodia, que era conscient de la seva infinita facultat d'expressió emotiva assolida en el terreny propi de la música, no parava cap esment, per tant, en la forma material del vers, que havia de perjudicar-la sensiblement en la configuració de les pròpies possibilitats, sinó que la seva tasca consistia, quant a si mateixa, com a melodia de cant independent, a manifestar-se amb una expressió que articulés el sentiment contingut en el vers segons la seva més àmplia generalitat, i això en una forma especial purament musical, respecte a la qual el vers es comportava senzillament com una inscripció explicatòria posada sota un quadre. Allà on la melodia no rebutjava també el sentit del vers i no emprava les vocals i les consonants de les seves síl·labes només com a elements purament sensorials per ser triturats a la boca del cantant, el vincle de connexió entre la melodia i el vers continuà essent *l'accent lingüístic*. Els esforços de Gluck, com ja he esmentat, anaren exclusivament dirigits a justificar l'accent melòdic —tractat fins aleshores arbitràriament en relació amb el vers— per l'accent verbal. Si el músic, a qui només importava de restituir fidelment l'expressió natural de la llengua, bé que reforçada per la melodia, s'atenia a *l'accent de la parla*, com a únic mitjà per establir un vincle natural i intel·ligible entre la parla i la melodia, amb això havia de *suprimir totalment el vers*, perquè n'havia de subratllar l'accent com a única cosa a remarcar i havia de deixar caure totes les altres accentuacions, ja fossin les d'una importància prosòdica imaginada o les de la rima final. Així doncs, passà per alt el vers per la mateixa raó que determinà l'actor intel·ligent a recitar el vers com a prosa naturalment accentuada: però, amb això, el músic no solament *dissolgué* el vers, sinó també la seva melodia *en prosa*, car una *prosa musical* era l'única cosa que restava de la melodia, que només reforçà l'accent retòric

97. Wagner reconduïx l'argumentació un cop més cap al seu terreny predilecte: la descripció de com la música ha pres l'espai del text i, en fer-ho, ha desequilibrat la seva relació amb el text.

d'un vers dissolt en prosa mitjançant l'expressió del so. De fet, tota la controvèrsia sobre les diferents maneres de concebre la melodia girava entorn de si i com la melodia havia de ser determinada pel vers. La melodia ja acabada per endavant, extreta, segons la seva naturalesa, de la dansa, única segons la qual el nostre sentit d'oïda modern és capaç de comprendre l'essència de la melodia, ja no podria adaptar-se més de cap manera a l'accent lingüístic del vers.⁹⁸ Aquest accent es mostra tan aviat en un membre del vers, tan aviat en l'altre i no retorna mai al mateix lloc de la línia versificada, perquè els nostres poetes, afalagaven llur fantasia amb la il·lusió d'un vers de ritme prosòdic o melodosament afinat per la rima final i oblidaven sobre aquesta imatge imaginària l'accent veritable i viu de la llengua com a element rítmic determinant també per al vers. Sí, aquests poetes no pensaren ni un moment a col·locar amb precisió l'accent verbal sobre l'únic distintiu d'aquest vers, la rima final; sinó que tot mot secundari insignificant —tota síl·laba final no accentuable—, fou col·locada encara més sovint a la rima final, en tant que la propietat de la rima els era més familiar. Però una melodia només es grava a l'oïda assequiblement quan conté uns moments melòdics determinats que es reiteren a un ritme determinat; si aquests moments o bé no retornen o bé esdevenen irrecognoscibles perquè retornen en temps de compàs que no es correspon rítmicament, aleshores la melodia manca del vincle d'unió que la constitueix precisament en melodia —de la mateixa manera que el vers verbal sols esdevé veritable vers per mitjà d'un vincle molt similar. Aquesta melodia així vinculada no s'adaptarà al vers que sols posseeix aquest vincle en la imaginació, però no en la realitat: l'únic accent verbal remarcable segons el *sentit* del vers no correspon necessàriament als accents melismàtics i rítmics de la melodia quan retorna, i el músic, que no vol sacrificar la melodia sinó que abans que res vol donar-la —per-

98. Wagner cerca així de justificar l'eliminació dels versos en els seus drames musicals: de fet, les seves idees musicals no haurien estat realitzables si les hagués hagut d'encabir en l'esquema rítmic d'uns versos.

què únicament en ella es pot fer comprensible als sentits— es veu per tant obligat a considerar l'accent verbal només allà on *accidentalment* coincideix amb la melodia. Això, però, equival a abandonar tota vinculació entre la melodia i el vers; car, quan el músic es veu forçat a no tenir en compte l'accent verbal, ha de sentir-se molt menys obligat encara respecte a la imaginada rítmica prosòdica del vers, i amb aquest vers —que originàriament havia motivat el moment verbal— procedeix finalment només segons un arbitri purament melòdic, que pot considerar plenament justificat, en la mesura que el que li importa continua essent d'expressar amb la melodia el sentiment general contingut en el vers amb la màxima efectivitat.

Si un poeta mai no hagués tingut el veritable desig d'eleva l'expressió verbal a la seva disposició fins a la plenitud convincent de la melodia, hauria d'haver començat per esforçar-se a utilitzar l'accent verbal com a únic moment determinant per al vers, de tal manera que en el seu retorn corresponent hauria determinat exactament un ritme sa, necessari tant per a la melodia com per al vers. Però enlloc no en veiem cap traça, d'això, o si descobrim aquesta traça és allà on el que fa versos renuncia des del primer moment a una intenció artística; no vol crear poesia, sinó tan sols, com a servidor submís i proveïdor de mots del músic absolut, combinar un nombre determinat de síl·labes que cal fer rimar, amb les quals el músic, amb profund menyspreu per la paraula, fa el que li ve més de gust.

Com és de significatiu, per contra, que certs bells versos de Gœthe, per exemple —versos en els quals el poeta s'esforçava, fins on li era possible, a aconseguir una certa vivacitat melòdica—, eren en general considerats pels músics com a *massa bonics*, massa perfectes per a la composició musical! La veritat en aquesta qüestió és que una composició musical perfectament adequada al sentit també d'aquests versos els hauria de dissoldre en prosa i d'aquesta prosa hauria de tornar a néixer com a melodia independent, perquè es presenta espontàniament a la nostra intuïció musical que aquella melodia del *vers* és igualment una melodia només *pensada*, la seva manifestació

una imatge afalagadora de la fantasia, i per tant completament diferent de la melodia musical que ha de presentar-se com una realitat material ben definida. Si, doncs, jutgem aquells versos com a massa bonics per ésser posats en música, diem només que ens sap greu d'haver de destruir-los en tant que versos, cosa que ens permetem amb menys malestar així que tenim al davant un esforç menys respectable del poeta; així doncs, admetem que no podem imaginar-nos una veritable relació entre el vers i la melodia.

El compositor de melodies de l'època moderna que ha tingut una visió general de totes les temptatives infructuoses per unir el vers a la melodia musical amb un vincle adequat, recíprocament emancipador i creatiu, i que s'ha adonat sobretot de la influència perniciosa que exercia una fidel reproducció de l'accent verbal en la melodia fins a deformar-la en prosa musical, s'ha vist induït, des del moment que d'altra banda ha refusat de nou l'alteració o la negació total del vers per la frívola melodia, a compondre melodies en què evita absolutament tot contacte penós amb el vers, que en si respecta, però que per a la melodia li era molest. Ho ha anomenat *Lieder ohne Worte* («cançons sense paraules»),⁹⁹ i molt justament aquestes cançons *sense* paraules havien d'ésser l'origen de querelles, en les quals sols podia arribar-se a una resolució, deixant-les córrer inconcluses. Aquest *Lied ohne Worte*, que ara té tant d'èxit, és la fidel traducció de tota la nostra música al piano per al còmode ús de venedors-viatgers d'art; hi diu el músic al poeta: «Fes el que et vingui de gust, jo també faig el que em ve de gust! Com millor ens entendrem serà no tenint res a crear l'un amb l'altre».

Vegem ara com ens atansarem a aquest «músic sense paraules» amb la força estimulante de la suprema intenció poètica, de manera que el farem baixar del tou tamboret del piano i el col·locarem en un món de les més altes capacitats artístiques, que li obriran el poder persuasiu de la *paraula*; de la pa-

99. Al·lusió a les composicions per a piano de Felix Mendelssohn-Bartholdy amb aquest títol.

raula, de la qual s'ha desfet de manera tan efeminadament còmoda; de la paraula, que Beethoven féu donar a llum entre immensos dolors de part!¹⁰⁰

II

Si volem continuar mantenint una relació intel·ligible amb la vida, hem d'extreure *de la prosa del nostre llenguatge ordinari* l'expressió elevada amb la qual la intenció poètica ha de manifestar-se als sentiments amb el màxim d'intensitat. Una expressió verbal que trenca el vincle de la connexió amb el llenguatge ordinari basant la seva manifestació material, sensorial en elements d'origen estranger, impropï de la naturalesa del nostre llenguatge ordinari —com els ritmes prosòdics examinats amb detall— no pot més que causar confusió en el sentiment.

En el llenguatge modern no trobem altres entonacions que la de l'*accent lingüístic* de la prosa, que no té enlloc un emplaçament fix en el valor natural de les síl·labes radicals, sinó que a cada nova frase és desplaçat *allà on*, segons el sentit de la frase, és necessari *a fi de* fer intel·ligible una determinada intenció. El llenguatge de la vida moderna corrent es diferencia del llenguatge poètic antic especialment en el fet que li cal un ús molt més freqüent de mots i passatges de frases que a aquest darrer. El nostre llenguatge, mitjançant el qual en la vida ordinària ens comuniquem sobre coses que —per tal com en general tenen una relació molt distant amb la natura— ja no tenen cap contacte amb el significat de les nostres veritables arrels lingüístiques, ha de servir-se de les voltes i giragonsa més variades i complicades per tal de parafrasejar el sentit de les arrels primitives o de provenença estrangera, els signifi-

100. Wagner alludeix aquí a la *Novena simfonia* de Beethoven i adopta la típica imatge romàntica de suposar que la gran iniciativa del compositor de Bonn només podia haver sorgit del dolor, com en un part!

cats de les quals són alterats, deformats o reordenats, respecte a les nostres relacions i concepcions socials, en tot cas aliens als nostres sentiments, per tal de facilitar-ne la comprensió convencional. Les nostres frases infinitament dilatades i desmembrades esdevindrien totalment incomprendibles si l'accent lingüístic s'hi acumulava per elevació exagerada del to en les síl·labes radicals. Aquestes frases només poden fer-se accessibles a la comprensió col·locant-hi l'accent lingüístic amb gran economia tan sols en els punts decisius, mentre que naturalment tots els altres punts, per importants que siguin quant al significat de llurs arrels, precisament per llur acumulació han d'abandonar-se per complet en l'accentuació. Si considerem ara el que hem d'entendre per condensació i compressió de l'acció i els seus motius, necessàries per a la realització de la intenció poètica, i si reconeixem que aquests motius, per llur cantó, només són possibles amb una expressió igualment condensada i concentrada, així som empesos de manera espontània a adonar-nos de com cal procedir amb la nostra llengua. De la mateixa manera com estàvem obligats a eliminar d'aquests moments de l'acció i, a causa d'ells, dels motius que els condicionen tot el que és accidental, banal, indeterminat; de la mateixa manera com havíem de prendre del seu contingut tot el que el deforma des de l'exterior, el que és pragmàticament històric, estatal i dogmàticament religiós, a fi de presentar aquest contingut amb una forma purament humana, exigida pel sentiment, així hem de despullar l'expressió verbal de tot el que prové d'aquesta distorsió del purament humà, del que prové d'allò que és emocionalment necessari, de tal manera que no en resti més que el nucli. Ara bé, precisament el que distorsionava aquest contingut purament humà d'una manifestació verbal és allò que dilatava la frase de tal manera que l'accent lingüístic havia d'ésser-hi distribuït amb tanta economia i, en canvi, havia d'esdevenir necessari deixar de banda un nombre desproporcionadament gran de mots no accentuats. El poeta que volia assignar un valor prosòdic a aquests mots no accentuats s'entregà doncs a una il·lusió completa, de la qual havia d'adonar-se en sentir el seu vers conscientment escandit, car en sen-

tir-ho veuria el sentit de la frase deformat i inintel·ligible. Fins ara, en canvi, la bellesa d'un vers consistia en el fet que el poeta exclouia de la frase al màxim possible tot allò que, com a ajut opressiu de mots intermediaris, envoltava l'accent principal de manera excessivament densa: cercava les expressions més senzilles, menys-necessitades de mediació, per acostar els accents, de manera que despregués, tant com pogués, també l'objecte del seu poema d'un entorn opressiu de circumstàncies i condicions històrico-socials i polític-religioses. El poeta, però, mai no ha pogut encara assolir-ho fins al punt en què li hauria estat possible d'exposar el seu objecte sense condicions sols al sentiment; de la mateixa manera que mai no ha pogut dur l'expressió fins aquesta intensitat; car aquesta intensificació màxima de l'expressió emotiva només hauria pogut ser assolida amb la fusió del vers amb la melodia; una fusió que, com veiérem —perquè ho havíem de veure—, no ha estat possible. Però quan el poeta, sense fusionar el seu vers en la veritable melodia, creia haver condensat el vers en purs moments d'emoció, *ell*, com l'objecte a representar, no fou comprès ni per l'enteniment ni tampoc pel sentiment. Coneixem versos d'aquest gènere com a temptatives dels nostres més grans poetes de tractar els mots, sense música, com si fossin sons.

Únicament la intenció poètica, sobre l'essència de la qual ja ens hem manifestat més amunt, ha de poder fer possible, en el seu impuls necessari de realitzar-se, d'alliberar la frase en prosa del llenguatge modern de tot l'aparell mecànic de mots intermediaris, de tal manera que els accents que hi ha puguin condensar-se en una manifestació ràpidament perceptible. Una observació escrupolosa d'aquesta expressió, de la qual ens servim en moments de gran exaltació emocional fins i tot en la vida ordinària, aportarà al poeta una mesura infal·lible del nombre d'accents en una frase natural. En moments de sincera afecció, en què abandonem tota consideració per les regles de la convenció que determinen la dilatada frase moderna, intentem expressar-nos *tot d'un alè*, amb brevetat i concisió de la manera més precisa possible: en aquesta concentrada expressió, però, accentuem també —amb la força de l'emoció— molt

més que de costum, i atensem alhora els accents, en els quals, per donar-los importància i fer-los commovedors al sentiment, car hi volem expressar la nostra emoció, recolzem elevat vivament la veu. El nombre d'aquests accents que espontàniament s'aïllen durant l'exhalació de l'alè en una frase o un fragment capital de la frase, estarà sempre en relació exacta amb el caràcter de l'emoció, de manera que, per exemple, un estat emotiu de còlera *actiu* exhalarà en un alè un nombre més gran d'accents, mentre que, per contra, un estat emotiu de *sufri-ment* profund i dolorós consumirà tota la força del seu alè en un nombre més reduït d'accents llargs i sonors.

Segons la mena d'emoció a expressar que el poeta sap penetrar simpatèticament, haurà de fixar el nombre d'accents en una successió de mots que es determina per la respiració i, pel contingut de l'expressió, es configura en una frase completa o en un fragment essencial de la frase; en aquesta successió el nombre excessiu de mots accessoris, mediadors i explicatius, propis de la complicada frase literària, ha estat reduït en la mesura que aquests, malgrat llur accentuació desatesa, no consumeixen inútilment la respiració necessària a l'accent, a causa de llur acumulació numèrica. Allò tan perjudicial per a l'expressió del sentiment en la complicada frase moderna consistia sobretot en el fet que l'acumulació excessiva de mots accessoris no accentuats absorbia de tal manera la respiració del que parlava, que aquest, ja esgotat o per prudent economia, només podia detenir-se breument sobre l'accent principal i així el sentit del mot capital, ràpidament accentuat, únicament podia comunicar-se a l'enteniment, però no al sentiment, que sols pot ser estimulat a interessar-se davant la *plenitud* de l'expressió sensorial. Els mots accessoris retinguts pel poeta en la versió compacta de la parla, reduïts per ell al mínim possible, just al nombre necessari, es comportaran respecte als mots subratllats per l'accent verbal de la mateixa manera que les consonants sordes respecte a la vocal sonora, la qual envolten per individualitzar-la distintivament i precisar-la d'entre una expressió general de sensacions a una expressió aclaridora d'un objecte específic: una forta acumulació de consonants al vol-

tant de la vocal, no gens justificada en el sentiment, la priva de la seva bella sonoritat de sentiment igual com una acumulació de mots secundaris, motivada purament per l'enteniment mediador al voltant del mot principal, la fa irrecognoscible al sentiment. El reforçament de consonants per duplicació i triplicació només és necessari al sentiment quan, mitjançant això, la vocal adquireix una coloració tan dràstica, com, per la seva banda, correspon a la dràstica singularitat de l'objecte expressat per l'arrel; i de la mateixa manera, un nombre reforçat de mots secundaris en relació amb el mot principal només es justifiquen davant del sentiment, quan per mitjà d'ells s'intensifica especialment l'expressió del mot principal accentuat, però no quan —com a la frase moderna— el paralitzen. Amb això arribem al fonament natural del ritme en el vers, com es presenta en els *temps marcats* i *els temps no marcats* de l'accent, i com únicament pot expressar-se per intensificació en ritme musical en la més alta precisió i en la més infinita varietat.

Sigui quin sigui el nombre de temps marcats del so que haguem de determinar, així doncs, per a una respiració, per a una frase o per a un fragment de frase, d'acord amb el caràcter de l'estat d'ànim a expressar, mai aquests temps marcats no podran tenir exactament la mateixa força. Una *igualtat de força absoluta* dels accents no la permet el sentit d'una parla que enclou en ella moments *determinants* i *determinats* i segons el seu caràcter posa en relleu el determinant contra el determinat o a la inversa el determinat contra el determinant. Però tampoc el sentiment no permet una igualtat de força dels accents, perquè precisament el sentiment sols pot ésser estimulat a la participació per la *distinció* fàcilment perceptible, la sensorialment nítida precisió dels factors d'expressió. Si reconeixem que aquesta participació del sentiment només pot ésser provocada finalment de la manera més segura per la modulació del so musical, de moment no pensarem encara en aquesta intensificació, sinó que recordarem solament la influència que la força desigual dels accents ha d'exercir sobre el ritme de la frase. Quan volem fer sentir els accents comprimits i deslli-

rats d'un entorn aixafador de mots secundaris segons llur distinció entre forts i febles, només ho podem fer d'una manera que correspongui a les *parts fortes i febles del compàs musical* o —cosa que en el fons és el mateix— als compassos forts i febles d'un període musical. Aquests compassos o parts de compassos forts i febles es revelen al sentiment com a tals únicament perquè estan en una relació mútua que, per la seva banda, és disposada i aclarida per les fraccions intermèdies més petites del compàs. La meitat forta i la meitat feble, així que es troben, tal com són, una al costat de l'altra —com en la música coral eclesiàstica—, només poden manifestar-se al sentiment presentant-s'hi com a temps marcats i temps no marcats de l'accent, de manera que la meitat feble del compàs hauria de perdre totalment l'accent en el període i ja no podria comptar com a tal: només donant vida rítmica als fragments del compàs situats entre la meitat forta i la meitat feble del compàs, i fent-los participar de l'accent de les meitats del compàs, l'accent feble de la meitat feble del compàs pot fer-se perceptible com a accent. La frase accentuada determina doncs ella mateixa la relació característica d'aquells fragments de compàs amb les meitats del compàs i això per les *reduccions* de l'accent i la relació entre les reduccions i els reforçaments. Els mots i les síl·labes sordes que emplacem en les reduccions, s'elevan, en l'expressió corrent de la parla, per un creixement del so vers l'accent principal i d'aquest tornen a caure per reducció del so. El punt al qual descendeixen i del qual tornen a ascendir vers un accent principal, és, però, l'accent secundari que —d'acord tant amb el *sentit* de la parla com amb la seva *expressió*— és condicionat per l'accent principal, com el planeta per l'estel fix. El nombre de síl·labes anteriors o conseqüents depèn únicament del *sentit* de la parla poètica, de la qual suposem que s'expressa amb la màxima concentració possible; però, com més necessari sembla al poeta de reforçar el nombre de síl·labes anteriors o conseqüents, més característicament és capaç d'animar així el ritme i de donar a l'accent mateix una significació especial —com, per altra part, és també capaç de determinar particularment el caràcter de l'accent,

emplaçant-lo *sense cap* mena de preparació ni consecució immediatament al costat de l'accent subsegüent.

El seu poder és infinit en la seva varietat: però només pot esdevenir-ne plenament conscient si intensifica el ritme verbal accentuat fins a ritme musical, vivificat amb una varietat infinita pel moviment de la dansa. El compàs purament musical ofereix al poeta possibilitats d'expressió verbal, a les quals ha hagut de renunciar per al vers purament parlat. En el vers solament parlat el poeta ha de limitar-se a no estendre el nombre de síl·labes en el temps feble més enllà de *dues*, perquè amb *tres* síl·labes el poeta no podria evitar que *una* d'aquestes síl·labes fos accentuada com un temps fort, cosa que, naturalment, desbarataria el seu vers. No hauria hagut de témer aquesta falsa accentuació si hagués tingut a la seva disposició vertaderes síl·labes prosòdiques llargues i breus; però com que només podia col·locar les accentuacions sobre l'accent verbal i aquest, en interès del vers, ha d'ésser emplaçat tant com sigui possible sobre la síl·laba radical, no podia disposar de cap mesura discernible, que indiqués tan infal·liblement el veritable accent verbal, sense que síl·labes radicals, a les quals el poeta *no* podia donar *cap* accentuació, no haguessin estat gravades amb un accent lingüístic. Aquí parlem, naturalment, del vers escrit, comunicat per l'escriptura i repetit de l'escriptura: el vers viu, que no pertany a la literatura, no l'hem d'entendre en absolut sense melodia rítmica i musical, i, si pensem en els monuments que ens han arribat de la lírica grega, hi veiem precisament que el vers grec que nosaltres únicament articulem, si el pronunciem amb una accentuació verbal espontània, ens posa en el compromís de marcar mitjançant l'accent síl·labes que, *essent compreses en el temps no marcat* en la veritable melodia rítmica romanen en si inaccentuades. En el vers purament recitat no podem emprar més que dues síl·labes en el temps feble, car un nombre més elevat ens sostreuria immediatament el vertader accent i amb la resultant dissolució del vers ens veuríem obligats a articular-lo com si fos només prosa lleugera.

Per al vers parlat o destinat a ésser parlat ens manca el

factor que ens fixi la duració del temps marcat de manera que puguem, d'acord amb aquesta mesura, calcular exactament els temps no marcats. Segons la nostra simple capacitat de pronunciació no podem estendre la durada d'una síl·laba accentuada més enllà de la doble durada de dues síl·labes no accentuades, sense caure, respecte a la llengua, en l'error de dilatar o —com també ho anomenem— de cantar. Aquest «cant», quan no és en realitat un cant musical i suprimeix així per complet el llenguatge corrent, és considerat amb raó com un error *en* aquest llenguatge corrent; car, com una mera dilatació muda de la vocal o fins i tot de la consonant, és veritablement lleig. No obstant això, en el fons d'aquesta tendència a dilatar la pronunciació, quan no és una simple habitud del llenguatge, sinó que es manifesta inconscientment en l'emoció intensificada, hi ha quelcom que els nostres prosodistes i teòrics de la mètrica haurien hagut de tenir ben en compte, si volien explicar-se els metres grecs. Només tenien a l'orella el nostre accent lingüístic precipitat, deslligat de la melodia del sentiment, quan inventaren la mesura per la qual tota llarga havia de tenir el valor de dues breus; l'explicació dels metres grecs, en els quals sis o més breus corresponen de vegades només a dues o una sola llarga i tot, hauria d'haver-los resultat ben fàcil, si haguessin tingut a l'orella el *to dilatat llartament en el compàs musical* sobre aquelles síl·labes anomenades llargues, com aquells lírics havien de tenir-lo almenys a l'orella quan variaven el vers segons melodies populars conegudes. És aquest *to dilatat*, rítmicament mesurat, el que el poeta del vers recitat ara ja no tenia a l'orella, de manera que només coneixia l'accent de la parla, en el qual s'aturava de passada. Però, si retenim ara aquest *to*, la durada del qual no solament podem precisar amb exactitud en el compàs musical, sinó que també el podem descompondre segons les seves fraccions rítmiques amb la més gran diversitat, obtenim en aquests fragments els elements expressius melòdics, rítmicament justificats i articulats segons llur significació, per a les síl·labes del temps no marcat, el nombre de les quals ha de determinar-se únicament segons el sentit de la frase i de l'efecte proposat de l'expressió,

per tal com en el compàs musical hem trobat la mesura certa per la qual han d'assolir una intel·ligibilitat infal·lible.

El poeta, tanmātèix, ha de determinar aquest compàs únicament d'acord amb l'expressió que ell s'ha proposat; li ha de donar ell mateix una mesura recognoscible, no deixar que li sigui imposada com a tal. Com a recognoscible la determina distribuint els accents marcats, ja siguin forts o febles, segons llur caràcter, de manera que constitueixen un fragment de la respiració o de la frase, el qual pot seguir un altre de manera que aquest subsegüent sembli un complement necessari del primer; car un moment d'expressió important tan sols es presenta de manera intel·ligible als sentiments en una repetició necessària, que reforça o tranquil·litza. La disposició d'accents forts i d'accents febles és doncs allò que determina el tipus de compàs i la construcció rítmica del període. Imaginem-nos una disposició determinant d'aquest tipus, com si partíssim de la intenció del poeta, de la manera següent.

Suposem una expressió d'un caràcter tal que permet de distingir tres accents en una respiració, dels quals el primer és el més fort, el segon (com cal esperar gairebé sempre en aquests casos) el més feble, el tercer, en canvi, serà de nou marcat; així l'artista disposaria instintivament una frase de dos compassos iguals, el primer dels quals contindria en la meitat marcada l'accent fort i en la meitat no marcada l'accent feble, i el segon contindria el tercer accent, de nou fort sobre la primera nota marcada (*Niederschlag*). La meitat feble del segon compàs serviria per reprendre l'alè i com a preparatori (anacrusi) del primer compàs de la segona frase rítmica, que hauria de contenir una repetició corresponent a la primera. En aquesta frase els temps no marcats es comportarien de tal manera que ascendirien com a preparatoris de l'ictus inicial (*Niederschlag*) del primer compàs, com a conclusió (desinència) d'aquest descendirien a la meitat feble del compàs i d'aquesta tornarien a ascendir com a preparatori de la meitat forta del segon compàs. El reforçament del segon accent exigint també pel sentit de la frase (excepte pel temps fort melòdic del to) seria fàcil de realitzar rítmicament, de manera que o bé el temps feble entre

ell i el primer accent seria omès per complet o també el preparatori del tercer compàs, cosa que atreuria una augmentada atenció sobre aquest accent intermedi.¹⁰¹

Sigui suficient aquesta indicació, a què podrien ajuntar-se'n fàcilment innumbrables d'altres anàlogues, per assenyalar la infinita varietat posada a disposició del vers parlat perquè pugui manifestar-se rítmicament *amb tot el seu sentit*, quan l'expressió verbal, del tot d'acord amb el seu contingut, s'hi disposa a la fusió necessària en la melodia musical, de manera que condiciona aquesta melodia com la realització de la seva intenció. Pel nombre, per la posició i la importància dels accents, així com per la mobilitat més o menys gran dels temps febles entre els temps forts i la inexhaurible riquesa de les relacions amb aquests, la pura facultat del llenguatge ha motivat una tan enorme varietat de manifestacions rítmiques, que llur riquesa i l'acció fecundant de la capacitat purament musical de l'home, sorgida en cada nova creació artística de l'impuls interior del poeta, havia de manifestar-se com a senzillament desmesurada.

El vers parlat, rítmicament accentuat, ens ha conduït tan a prop del to de cant dilatat, que ara hem de tractar necessàriament de l'objecte que serveix aquí de base.

Si no perdem mai de vista el fet que la intenció poètica només és realitzable amb la seva íntegra comunicació de la raó al sentiment, aquí, on ens ocupa la representació de l'acte en què es realitza aquesta comunicació, hem d'examinar totes les fases de l'expressió per llur facultat de manifestació directa als sentits, car el sentiment només és directament receptor a través dels sentits. Amb aquest fi hem d'eliminar de la frase verbal tot el que la fa inexpressiva per al sentiment i un pur òrgan d'intel·lecció; en comprimirem així el contingut convertint-lo en un de purament humà, accessible al sentiment i donarem a aquest contingut una expressió verbal igualment com-

101. Wagner fa disquisicions complicades però el seu propòsit és senzill: demostrar la inoperància del vers com a vehicle de la música per la manca de coincidència dels dos llenguatges: el musical i el poètic convencional.

pacta, marcant els accents necessaris de l'emocionada parla per mitjà d'un estret apropament mutu en un ritme espontàniament captivador de l'oïda (sobretot per la repetició d'una sèrie d'accents).

Els accents d'una frase així determinada, doncs, no poden fer altrament que caure damunt les parts integrants del llenguatge, en les quals el contingut purament humà, accessible al sentiment, s'expressa amb la més gran nitidesa; cauran sempre, per tant, sobre aquelles síl·labes radicals importants, en les quals originàriament expressàrem no sols un objecte definit, accessible als sentiments, sinó també la sensació corresponent a la impressió d'aquest objecte sobre nosaltres.

Mentre no siguem capaços de tornar a experimentar les nostres sensacions deformades fins a llur més plena obscuritat, per la política d'Estat i el dogma religiós, en certa manera fins a llur originària autenticitat, tampoc no podrem copsar la substància material de les nostres *arrels verbals*. El que la investigació científica ens n'ha revelat, sols pot instruir l'enteniment i fer que el sentiment les compregui, i cap ensenyament científic, per popular que fos, fins al punt de penetrar a les nostres escoles municipals, no podria despertar aquesta comprensió de la llengua, a la qual només es pot arribar mitjançant un contacte inalterat, amorós amb la natura, sentint la necessitat imprescindible de comprendre-la d'una manera purament humana, en resum, a partir d'una *necessitat*, tal com la sent el poeta quan és incitat a comunicar-se al sentiment amb persuasiva seguretat. La ciència ens ha revelat l'organisme de la llengua; però el que ens ha revelat era un organisme *mort*, que únicament la més intensa necessitat del poeta pot retornar a la vida, i això fent que tornin a tancar les ferides produïdes pel bisturí al cos de la llengua i inspirant-li l'alè que l'animarà a moure's per si mateix. *I aquest alè és: la música.*¹⁰²

El poeta, desitjant ésser redimit, es troba ara amb el fred

102. És admirable la forma com Wagner sap reconduir les seves argumentacions cap on li interessa; d'aquesta dissertació sobre els orígens de la llengua, en fa derivar la necessitat que la música vivifiqui la poesia.

hivernal de la llengua i mira, anhelant, les superfícies nevades de la prosa pragmàtica, que cobreixen els camps en altres temps tan esplendorosament exuberants, el rostre encisador de l'amorosa mare Terra. Aquí i allà, la neu es fon, amb l'aire càlid del seu alè, arreu on s'estén, i mireu!: del ventre de la Terra broten cap a ell verdes llavors fresques que sorgeixen puixants, noves i fecundes, de les velles arrels que hom creia mortes, fins que el sol càlid de la nova primavera mai no envellida de la humanitat fon tota la neu i de les llavors surten les delicioses flors que, amb ulls somrients, saluden alegres el sol.

En aquelles velles arrels originàries, com en les arrels de les plantes i els arbres —mentre puguin mantenir-se fermes en el veritable sòl de la Terra—, ha de residir una força creadora tothora renovada, sempre que tampoc no hagin estat arrencades de la terra del poble. El poble conserva, sota la freda capa de neu de la seva civilització, en l'espontaneïtat de l'expressió natural del seu llenguatge, les arrels per mitjà de les quals ell mateix està unit al sòl de la natura, i cadascú s'adreçarà a la seva intel·ligència espontània, girant-se del xivarri de la nostra conversa de negocis i de política, vers l'afable visió de la natura i descobrirà així al sentiment aquestes arrels fent ús inconscient de la seva *afinitat de propietats*. El poeta és doncs el *coneixedor de l'inconscient*, qui presenta l'espontani intencionadament; el sentiment que vol comunicar al sentiment li ensenya l'expressió de què s'ha de servir: la seva intel·ligència, però, li mostra la necessitat d'aquesta expressió. Quan el poeta, que de la consciència parla a l'inconscient, vol demanar-se la raó de la compulsió natural, per què ha de fer servir *aquest* mot i no cap altre, aprèn a conèixer la naturalesa d'aquesta expressió, i en el seu impuls per comunicar-se, obté d'aquesta naturalesa la capacitat de dominar ell mateix aquesta expressió com a necessària. Si el poeta cerca ara de descobrir la naturalesa del mot que li és imposat per la sensibilitat com a únic propi per a un objecte, o per a una sensació que aquest li ha provocat, reconeix aquesta força imperiosa en l'*arrel* d'aquest mot, que ha trobat o inventat la necessitat de l'instint d'invenció més primigeni de l'home. Si se submergeix encara més

profundament en l'organisme d'aquesta arrel, per adonar-se d'aquesta força imperiosa del sentiment, que li ha de ser pròpia perquè es manifesta d'una manera tan determinant sobre el seu sentiment, acaba per parar esment en la font d'aquesta força en el cos purament sensible d'aquesta arrel, la substància més originària de la qual és el *so obert*.

Aquest *so obert* és el sentiment interior materialitzat, que obté la substància de la seva materialització en el moment de la seva manifestació cap a l'exterior, i l'obté precisament *de la mateixa manera* com —segons el caràcter particular de l'emoció— es manifesta en el *so obert* d'aquesta arrel. En aquesta exteriorització del sentiment interior rau, doncs, igualment la raó imperiosa del seu efecte per estímul del sentiment interior corresponent de l'altra persona, a la qual s'adreça aquesta manifestació; i aquesta pressió emotiva, si el poeta la vol exercir damunt d'altres com ell mateix l'ha experimentat, només és possible amb la màxima plenitud en l'expressió del *so obert*, amb el qual únicament pot expressar-se l'especial sentiment interior de la manera més completa i persuasiva.

Ara bé, aquest *so obert*, que en la més completa manifestació de tota la plenitud concentrada en ell esdevé per si mateix *so musical*, és determinat quant a la particularitat de la seva manifestació en les arrels dels mots per *consonants*, que determinen aquest *so*, fent d'aquest moment d'expressió *general* una expressió particular de tal objecte o de tal sensació o emoció. La consonant té doncs dues funcions cabdals, que per llur importància decisiva haurem d'examinar amb més precisió.¹⁰³

La primera funció de la *consonant* consisteix a marcar el *so obert* de l'arrel a una característica determinada pel fet que en delimita l'element indefinidament fluid, i per les línies d'aquesta demarcació aporta en certa manera al seu color el dibuix que li dóna una forma nítidament distingible i recog-

103. Novament Wagner inicia aquí unes disquisicions sobre els seus peculiars punts de vista de la història de la llengua.

noscible. Aquesta funció de la consonant és en conseqüència la que es desvia de la vocal cap a l'exterior. Consisteix a separar de la vocal allò destinat a distingir-la, i situar-se entre unes i altres com si fos un pal fronterer. Aquesta posició important la pren la consonant *davant* la vocal, com a *so inicial*; com a *so final*, darrere la vocal, té menys importància per la delimitació de la vocal cap enfora, en la mesura que aquesta ja ha hagut de revelar la seva propietat característica abans de sonar conjuntament amb el so final i aquest és així condicionat més per la vocal mateixa que per la seva necessària interrupció; per contra, és d'una importància decisiva *quan* el so final, reforçant la consonant, determina la vocal precedent de tal manera que el so final s'eleva i tot a element principal característic de l'arrel.

A la influència exercida per les consonants sobre les vocals, hi tornarem més endavant; de moment hem d'ocupar-nos de la funció de la consonant cap a l'exterior, i aquesta funció es manifesta de la manera més decisiva en la posició *davant* la vocal radical, com a *so inicial*. En aquesta posició, la consonant ens mostra, en un cert sentit, el rostre de l'arrel, el cos de la qual s'omple de sang de la vocal que circula calenta, i de la qual el revers, la cara que pertoca a la mirada de l'observador, és el so final. Si considerem el rostre de l'arrel com el conjunt de la fisonomia exterior de l'home, que ens mostra quan ens trobem davant seu, obtenim una designació perfectament adequada a la importància decisiva de la consonant inicial. Se'ns hi mostra la individualitat de l'arrel quan ens la trobem per primera vegada, com l'home ens apareix de primer moment en tant que individualitat per la seva fisonomia exterior, i a aquesta fisonomia exterior ens aferrem fins que l'interior ha pogut manifestar-se'ns amb un més ampli desenvolupament. Aquesta fisonomia exterior de l'arrel de la llengua es comunica —per dir-ho així— a *l'ull de la intel·ligència verbal*, i és a aquest ull que l'artista s'ha d'adreçar amb la màxima efectivitat; per ser perfectament comprès pel sentiment ha de presentar les seves figures a l'ull i l'orella a la vegada. Però de la mateixa manera que l'orella únicament pot comprendre

un fenomen entre molts d'altres, en tant que recognizable i apte per captivar l'atenció, si aquest se li presenta amb una reiteració que no comparteix amb els altres fenòmens, i gràcies a aquesta reiteració el distingeix com al tret sobresortint, que com a fenomen important ha d'enardir de manera preferent el seu interès, així també per a «l'ull» de l'oïda és necessària la representació reiterada del fenomen, que ha d'oferir-se-li com un fenomen diferenciat i clarament recognizable. La frase verbal, lligada rítmicament per la necessitat de la respiració, comunica intel·ligiblement el significat del seu contingut únicament perquè es manifesta almenys amb dos accents que es corresponen en un nexa que abraça a la vegada el condicionant i el condicionat. En aquest afany de descobrir al *sentiment* el sentit de la frase com a expressió del *sentiment*, i amb la consciència que aquest afany només pot ésser satisfet excitant el més viu interès de l'òrgan sensorial directament receptor, el poeta ha de presentar els accents necessaris del vers rítmic, per donar-los el màxim d'efecte a l'oïda, amb un vestit que no solament els distingeixi absolutament dels mots radicals no accentuats de la frase, sinó que faci aquesta distinció apreciable a «l'ull» de l'orella, presentant-la com un vestit *comparable*, similar *als dos accents*. La similitud de la fisonomia dels mots radicals accentuats pel sentit de la llengua, els fa ràpidament apreciables a aquell ull i els hi mostra en una relació de parentiu que no és només fàcilment comprensible a l'òrgan sensorial, sinó que en realitat està també continguda en el *sentit* de l'arrel.

El *sentit* d'una arrel és la sensació d'un objecte encarnada en ella; però únicament la sensació *encarnada* és *intelligible*, i aquest cos és ell mateix un objecte *sensible* com a la vegada un objecte decisivament perceptible per un sentit de l'oïda corresponent. L'expressió del poeta esdevé per tant ràpidament intelligible quan concentra la sensació a expressar al seu contingut més íntim, i aquest contingut íntim serà en el seu moment condicionant i en el seu moment condicionant necessàriament, *unitari* per relacions de parentiu. Una sensació unitària es manifesta també instintivament en una *expressió* unitària,

i aquesta expressió unitària obté la seva plena eficàcia de la unitat de l'arrel verbal, que es revela en el parentiu entre el moment principal condicionant de la frase i el moment principal condicionat. Una sensació que pot ésser expressada per *l'alliteració* dels mots radicals que hom accentua espontàniament, ens és sense cap dubte accessible, sempre que el parentiu de les arrels no sigui intencionadament alterat i convertit en irreconoscible —com en el llenguatge modern—; i únicament quan aquesta sensació ha determinat espontàniament el nostre sentiment com a sensació unitària en una expressió així, es justifica també davant del nostre sentiment la barreja d'aquesta sensació amb l'altra. Per fer ràpidament intel·ligible al sentiment ja disposat una sensació barrejada, el llenguatge poètic disposa per la seva banda amb *l'alliteració* d'un mitjà d'infinites possibilitats, que podem designar *en la seva materialitat com a significat* en el sentit que a la seva base es troba un *significat* vast i a la vegada definit en l'arrel verbal. L'alliteració, forma i sentit ensems, pot unir l'expressió d'una sensació amb la d'una altra per la seva propietat purament sensorial, de tal manera que aquesta unió esdevé vivament perceptible a l'orella i s'hi insinua amb naturalitat. El sentit del mot arrel alliterat, en el qual ja es manifesta l'altra sensació recentment inclosa, apareix, gràcies a la força espontània d'una ressonància anàloga sobre el sentit de l'oïda, com en realitat *quelcom afí*, com una contraposició que està inclosa en la categoria de la sensació principal i com a tal, segons la seva afinitat general amb la sensació expressada, és comunicat en primer lloc al sentiment per l'oïda emocionada, i per ell, finalment, a l'enteniment mateix («*Die Liebe bringt Lust und: Leid*» «L'amor porta plaer i: sofriment»).

Des d'aquest punt de vista, la puixança de l'oïda, receptora immediata de la sensació, és tan il·limitada, que cap unir les sensacions més allunyades, així que se li manifesten amb una fisonomia similar, i pot assignar-les al sentiment com a emparentades, purament humanes, perquè siguin àmpliament acollides. Què és, davant d'aquesta puixança meravellosa de l'òrgan sensorial, que abraça i reuneix totes les coses, la nua

raó, que renuncia a aquesta força meravellosa i fa del sentit de l'oïda l'esclau carregador dels fardells de mercaderia verbal manufacturada! Aquest òrgan sensorial és, envers aquell que se li comunica amb amor, tan generós i d'una riquesa tan exuberant en facultats amoroses, que pren els milions de trossos esqueixats i arrencats per la raó demagògica com a element purament humà, per refer-ne quelcom d'original i unificat per sempre més i presentar-ho al sentiment per extreure'n el més gran plaer. Aproveu-vos a aquest sentit esplèndid, oh, poetes! Aproveu-vos-hi, però, com a homes complets i amb tota confiança! Doneu-li el més extens que pugueu abraçar, i el que el vostre enteniment no pugui unir, aquest sentit us ho unirà i us ho portarà de nou com un tot infinit. Aneu doncs a trobar-lo amb el cor obert, mirant-lo als ulls; oferiu-li el rostre, el rostre de la paraula; però no la marcida part posterior, que arrossegueu laxa i fluixa a la rima final de la vostra parla prosaica i allargueu a l'oïda per obtenir resposta: com si, amb la recompensa d'aquesta dringada pueril, que es dona als salvatges i els folls perquè es tranquil·litzin, hagués de deixar passar els vostres mots sense entrebancs per la seva porta cap al cervell que comença de nou a disgregar. L'oïda no és cap criatura; és una dona forta i amant que, en el seu amor, és capaç de dur al cim de la felicitat aquell que porta *en si* l'element més complet per fer-la gaudir.¹⁰⁴

I que poc que hem ofert fins ara a aquesta oïda, que li hem procurat amb prou feines només l'al·literació consonant i, per la qual, en canvi, se'ns ha obert la comprensió de totes les llengües! Aprofundim en la recerca per veure com aquesta comprensió de la llengua, gràcies al més intens estímul de l'oïda, pot elevar-se a la suprema comprensió de l'home.

Haurem de retornar de nou a la consonant, per presentar-la en la seva segona funció.

104. L'exaltació romàntica del compositor el porta a crear imatges com aquesta: no som gaire lluny d'una descripció amorosa com la de Sigfrid davant de Brunilde o la de Tristany davant d'Isolda.

La força que permet oferir a l'oïda fins i tot els objectes i les sensacions més aparentment disjunts gràcies a la rima inicial, la consonant, que amb això manifestava la seva activitat vers l'exterior, l'obté únicament de la seva posició respecte a la vocal sonora de l'arrel, amb la qual exterioritza la seva eficàcia vers l'*interior*, determinant el caràcter de la vocal mateixa. D'igual manera que la consonant limita la vocal cap a l'exterior, també la limita cap a l'interior, és a dir, determina el caràcter específic de la seva manifestació per l'aspir o la suavitat amb la qual entra en contacte amb ella vers l'interior.* Però aquesta important influència interna de la consonant ens posa en un contacte tan immediat amb la vocal, que, per la nostra banda, sols podem comprendre aquesta acció en gran part per la vocal mateixa que ens és indicada amb una urgència irresistible com a contingut pròpiament justificable de l'arrel.

Hem considerat les consonants envoltants com el vestit de la vocal, o més exactament, com la seva fisonomia exterior. Si les considerem ara, i sobretot per llur reconeguda influència vers l'interior, encara més exactament com la pell carnosa d'aquesta, crescuda orgànicament amb l'interior del cos humà, obtenim una representació exactament adequada a l'essència de la vocal i la consonant, així com també de les relacions orgàniques entre elles. Si considerem la vocal com l'organisme total intern del cos humà viu, que condiona la forma que haurà de prendre la seva aparença exterior de la manera com la comunica a l'ull de l'espectador, les consonants se'ns ofe-

* El cantant, que ha d'extreure tota la plenitud del so de la vocal, experimenta vivament la diferència decisiva que manifesten sobre les vocals consonants enèrgiques —com k, r, p, t— o reforçades —com sch, sp, st, pr— o més toves, suaus —com g, l, b, d, w. Un so final reforçat —nd, rt, st, ft— allà on és radical —com a *Hand* (mà), *Hart* (dur), *Hast* (pressa, precipitació), *Kraft* (força)— dóna a la vocal amb una tal precisió la característica i la durada de la seva manifestació, que transmet aquesta última directament com a breu, viva i concisa, i, per tant, es determina com a tret característic de l'arrel vers la rima —com a assonància (per exemple, en *Hand und Mund*).

reixen, en aquest aspecte, per presentar, a més de llur acció vers l'exterior, la important activitat que consisteix a dur a l'organisme intern, per mitjà de l'acció conjunta ramificada dels òrgans de percepció, aquelles impressions exteriors que, per llur banda, determinen aquest organisme a fer un ús especial d'aquesta facultat d'expressió. De la mateixa manera que la cobertura carnosa del cos humà té una pell que la limita als ulls de cara a l'exterior, té així mateix una pell girada cap a l'interior vers els òrgans vitals interns: però amb aquesta pell interna no està ni molt menys totalment separada d'aquests òrgans, sinó que hi està adherida de manera que pot rebre'n el nodriment i adquirir la facultat de prendre forma vers l'exterior. La sang, aquesta saba vital del cos que circula sense interrupció, surt a pressió del cor i penetra fins a l'últim extrem de la pell, en virtut d'aquella interdependència de la capa carnosa amb els òrgans interns; però d'allà, havent depositat el nodriment necessari, retorna al cor, el qual, com en una sobreabundància de riquesa interior, per la respiració dels pulmons, que vivifiquen i refresquen la sang per un corrent d'aire exterior, aboca ell mateix directament a l'exterior aquest corrent d'aire saturat del seu propi contingut, com la manifestació més pròpia de la seva calor vital. Aquest cor és el *so obert* considerat en la seva funció més rica i més independent. La seva sang vivificadora, que condensa de cara a l'exterior en la consonant, retorna d'aquesta al seu punt de partença, car en aquesta sobreabundància no pot ser íntegrament consumida per aquesta compressió, per tal de dirigir-se *ella mateixa* cap a l'exterior amb màxima plenitud a través del corrent d'aire que, per la seva part, vivifica directament la sang.

L'home interior, en tant que *emissor de sons* a l'orella, s'adreça a l'exterior, com la seva forma exterior s'adreçava al semblant. Hem reconegut que aquesta forma *exterior* de la vocal radical era la consonant *i*, com que vocal *i* i consonant s'adrecen a *l'oïda*, hem hagut d'imaginar-nos aquesta oïda com una capacitat de sentir i de veure a fi de recórrer a aquesta última per a la consonant, com si aquesta fos l'aspecte exterior de l'home dotat de parla. Si aquesta consonant, que ens hem ima-

ginat segons la seva funció més exterior i més important, tant en el pla sensorial com en el pla del sentit, en l'alliteració, es presenta ara a «l'ull» de l'oïda, la vocal, en canvi, que hem conegut en la seva més pròpia qualitat vivificadora, s'adreça a la veritable «orella» de l'oïda.¹⁰⁵ Però únicament quan és capaç de comunicar-se no sols com a *so* obert sinó com a *so* musical, d'acord amb la seva més plena propietat, en tota la seva independència i abundor, com hem vist desenrotllar-se en les consonants de l'alliteració, està en condicions d'omplir aquesta «orella» de l'oïda, de la qual hem emprat per la consonant «la facultat visual» en la seva màxima potència segons la infinita plenitud de les seves facultats auditives, en una mesura tal que aconseguixi el grau màxim necessari d'encís, a partir del qual ha de comunicar la cosa rebuda al sentiment general de l'home susceptible d'eivar-se al clímax de l'exaltació. De la mateixa manera que només se'ns representa amb absoluta i satisfactòria certesa l'home que es manifesta a la vegada al nostre ull i a la nostra orella, així l'òrgan de la comunicació de l'home interior només convenç la nostra orella amb la més absoluta certesa quan es comunica a «l'ull i a l'orella» d'aquesta oïda de manera idènticament satisfactòria. Però això es produeix solament per mitjà del *llenguatge verbal i musical*, i tant el poeta com el músic fins ara només han manifestat la meitat de l'home: el poeta s'adreçava només a l'ull, el músic només a l'orella d'aquesta oïda. Però únicament l'oïda completa, la que veu i la que sent, és a dir: l'oïda íntegrament intel·ligent, entén l'home interior amb infal·lible seguretat.

Aquesta força exigent, que es troba a l'arrel del llenguatge i que necessàriament havia de determinar el poeta a la recerca de l'expressió exacta del sentiment, a servir-se precisament d'aquest mot arrel, únic adequat a la seva intenció, el poeta la reconeix amb la certesa més persuasiva en la vocal sonora,

105. Wagner no vacil·la a emprar fins i tot imatges de la fisiologia, de forma constant en aquesta obra, per explicar les seves idees; arriba a establir en aquest cas una doble funció de l'oïda, un «ull de l'oïda» que capta les consonants de la síl·laba radical i una «orella» o «oïda de l'oïda» que en capta la vocal.

des del moment que se la presenta en la seva màxima plenitud com a *so* real animat per la respiració. En aquest *so* s'expressa de la manera més evident el *contingut emocional* de la vocal, que per intimíssima necessitat només podia expressar-se en aquesta i no en cap altra vocal, de la mateixa manera que aquesta vocal, respecte a l'objecte exterior, es revestia exteriorment d'una determinada consonant i no de cap altra. Donar a aquesta vocal la seva més alta expressió emocional, fer que s'estengués i es consumís en la seva suprema plenitud amb un to de cant que sorgeix veritablement del més íntim i profund, això comporta per al poeta fer del que fins ara havia semblat arbitrari i per consegüent inquietant en la seva expressió poètica una cosa inconscient, capaç de transmetre el sentiment de manera precisa i a la vegada determinar la manera de comprendre'l. Per tant, només obté la calma absoluta amb la màxima exaltació de la seva expressió; puix que, sols fent ús de la seva facultat d'expressió segons la capacitat màxima que hi és inherent, la fa exclusivament òrgan del sentiment, que per la seva banda es comunica de manera immediata al sentiment; i de la seva pròpia facultat lingüística li creix aquest òrgan, des del moment que *l'avalua* segons *la totalitat* de les seves facultats i se'n serveix.

El poeta, que per comunicar un sentiment amb la més gran precisió possible ja ha intentat, per mitjà de l'al·literació consonant, de portar a una clarividència sensorial, fàcilment transmissible al sentiment, la sèrie ordenada segons accents lingüístics de mots que es manifesten en un compàs musical, facilitarà cada vegada més aquesta clarividència del sentiment, si reuneix per llur banda les vocals dels mots radicals accentuats, com abans llurs consonants, en una rima, que les farà comprensibles al sentiment de la manera més nítida. La comprensió de les vocals, tanmateix, no rau en una superficial afinitat amb les altres vocals radicals rimades, sinó que, *com que totes les vocals estan, des dels orígens, emparentades entre si*, es basa en *la descoberta d'aquest parentiu originari*, donant valor absolut *al seu contingut emocional per mitjà del so musical*. La vocal mateixa no és altra cosa que el *so condensat*: la seva particular

manifestació és determinada per la posició respecte a la superfície externa del cos del sentiment, el qual —com ja hem dit— presenta a l'ull de l'oïda la imatge reflectida de l'objecte exterior que actua sobre el cos del sentiment; l'efecte de l'objecte sobre el cos del sentiment mateix és manifestat per la vocal mitjançant una exteriorització directa del sentiment pel camí més a l'abast, estenent la individualitat rebuda de l'exterior a la universalitat de la pura capacitat de sentiment, i això es produeix en el so musical. A allò que ha donat a llum la vocal i l'ha obligat a condensar-se de manera particularíssima en consonant vers l'exterior, torna ara aquesta vocal, enriquida per l'exterior, com una vocal particular, per tal de diluir-se en la consonant, també enriquida: aquest so enriquit, individualitzat, estès a la universalitat del sentiment és el moment redemptor del pensament del poeta, pensament que, en aquesta redempció, esdevé una *expansió del sentiment*.

El poeta, a causa del fet que dissol la vocal del mot radical accentuat i alliterat en el seu element mare, el so musical, entra ara amb determinació en el llenguatge del so: des d'aquest moment, no ha de determinar ja el parentiu dels accents segons una mesura recognoscible a l'ull de l'oïda, sinó que, havent esdevingut les vocals sons musicals, el parentiu que cal exigir perquè el sentiment entengui ràpidament es determina en una mesura que, únicament recognoscible a aquella orella de l'oïda, es basa amb imperiosa certesa en la facultat receptiva de l'orella. L'afinitat de les vocals es revela ja en el llenguatge verbal amb una tal nitidesa, com una afinitat igual per a totes des dels orígens, que, en les síl·labes radicals, quan manca el so inicial, ja només per la obertura de la vocal cap endavant la reconeixem com a apta per a la rima i en això de cap manera no som determinats per la completa analogia exterior de la vocal; nosaltres fem rimar, per exemple «*Aug und Ohr*» («ull i orella»).* Aquesta afinitat originària, conservada en el

* Quina manera més excel·lent té la llengua [alemanya] de designar amb aquesta rima els dos òrgans de percepció més oberts a l'exterior mitjançant les vocals igualment obertes; és com si aquests òrgans s'hi manifestessin di-

llenguatge parlat com un moment inconscient del sentiment, el llenguatge dels sons la fa inequívocament conscient a aquest; a la vegada que amplia la vocal particular en un so musical, en comunica el caràcter al nostre sentiment com a contingut en una relació d'afinitat primigènia i nascut d'aquesta afinitat, i ens fa reconèixer com a mare de la rica família de les vocals, el sentiment purament humà tombat directament vers l'exterior, que sols s'adreça a l'exterior per comunicar-se, per la seva part, als nostres sentiments purament humans.

La presentació de l'afinitat de sons vocals esdevinguts sons musicals al nostre sentiment ja no pot ser realitzada pel poeta de paraules (*Worddichter*) sinó pel poeta de sons (*Tondichter*).¹⁰⁶

III

La distinció característica entre *el poeta de paraules* i *el poeta de sons* consisteix en el fet que el poeta de paraules ha concentrat sobre un punt al més recognoscible possible al sentiment moments d'acció, de sensació i d'expressió infinitament dispersos i accessibles únicament a l'enteniment; el poeta de sons, en canvi, ha d'ampliar aquest punt densament concentrat al seu màxim de contingut emocional.¹⁰⁷ El procediment de l'enteniment poètic, amb el seu afany per comunicar-se al sentiment, tendia a reconcentrar-se, de les més grans distàncies, a la més densa perceptibilitat per mitjà de la facultat de recepció sensorial; d'aquí, del punt de contacte immediat amb la facultat de percepció sensorial, el poeta haurà d'estendre's, tal

rectament de l'interior, amb tota la plenitud de llur força universal de recepció girades nues vers l'exterior.

106. Hàbil conclusió afavorida per la morfologia d'aquests dos mots alemanys.

107. La munió d'arguments lingüístics i psicològics que ha emprat Wagner en les pàgines anteriors desemboca a la fi en una distinció ben clara: el poeta apel·la a l'enteniment; el compositor a l'emoció. Però, a risc de reprendre l'argumentació, no resulta massa dràstica aquesta separació de funcions?

com l'òrgan sensorial receptor, que, per poder percebre el poema, es concentra igualment en un punt adreçat vers l'exterior, s'amplia directament per la recepció en cercles més i més vastos, fins a excitar tota la capacitat emocional interior.

El que era erroni en el procediment forçós del poeta aïllat i del músic aïllat consistia fins ara en el fet que el poeta, a fi de fer-se comprendre pel sentiment, es perdia en una vaga difusió on esdevenia pintor de mil detalls que devien presentar a la imaginació, amb la màxima precisió possible, una forma definida: la imaginació, assetjada per una multitud de detalls dispers, sols podia ensenyorir-se de l'objecte que li era presentat intentant copsar exactament aquests detalls desconcertants, i d'aquesta manera es perdé en l'activitat de la pura intel·lecció, a la qual el poeta únicament podia adreçar-se quan, atordit per la massa enorme de detalls de les seves descripcions, acabà per cercar al seu voltant un punt de referència conegut. El músic absolut, per contra, es veia obligat en les seves formes a concentrar un element infinitament vast del sentiment en punts determinats assequibles al màxim possible a l'enteniment; a aquest efecte havia de renunciar cada vegada més a la plenitud del seu element, d'esforçar-se a condensar el sentiment en un —en si impossible— pensament, i finalment a confiar aquesta condensació a la capritxosa imaginació, despullant-la de tota expressió emocional, com un fenomen imitat d'un objecte exterior qualsevol. La música s'assemblava així al bon Déu de les nostres llegendes, baixat del cel a la terra, on per fer-se conèixer hagué de prendre la forma i els vestits dels homes corrents: en aquest captaire sovint espellifat ningú ja no reconeixia el bon Déu. Però el vertader poeta arribarà un dia que, amb la mirada clarivident de la sublim necessitat poètica, ansiosa de redempció, reconeixerà en aquest sordid mendicant el Déu redemptor, li prendrà les croses i els pellin-gots i transportat pel seu desig apassionat, volarà amb ell als espais infinits, on el Déu alliberat sap vessar amb el seu alè inimaginables delícies del més feliç sentiment. Així, llançarem darrere nostre el pobre llenguatge quotidià, en el qual no som encara el que *podem* ser i que no dóna encara el que *podem*

donar per parlar, en l'obra d'art, un llenguatge amb el qual podrem expressar únicament allò que *hem* de manifestar, quan *serem* íntegrament allò que podem ser.

El poeta dels sons ha de determinar ara els sons del vers segons l'afinitat de llur capacitat d'expressió, de tal manera que no solament manifesten el contingut emocional d'una o d'una altra vocal com una vocal *particular*, sinó, a la vegada, aquest contingut com un contingut afí a *tots* els sons del vers, i presenten al sentiment aquest contingut afí com un *membre particular del parentiu originari de tots els sons*.

Al poeta de les paraules sols li es possible la descoberta d'un parentiu dels accents que ell fa realçar, parentiu evident al sentiment i, a través d'ell, a l'enteniment, per l'al·literació consonant de les arrels lingüístiques; allò que ha determinat el parentiu era, però, justament la particularitat de la consonant igual; cap altra consonant no podia al·literar-hi, i el parentiu estava per tant limitat a una família determinada, que precisament era recognoscible al sentiment només pel fet que es manifestava com una família absolutament separada. El poeta dels sons, per contra, ha de disposar d'un conjunt d'afinitats, que arribi fins a l'infinit; i si el poeta de paraules havia d'acontertar-se a presentar al sentiment els mots arrels especialment accentuats en la frase, emparentats en l'aspecte sensorial i quant al sentit per la perfecta similitud de llurs consonants inicials, el músic, en canvi, ha de proposar-se d'exposar l'afinitat dels seus sons en primer lloc en *una* extensió tal, que des dels accents l'espargeixi a *totes* les vocals de la frase, a les no accentuades i tot, de manera que no només les vocals dels accents, sinó totes les vocals en general es presentin al sentiment com emparentades entre si.

De la mateixa manera que els accents en la frase no reben en primer lloc només llur esclat especial a través del sentit, sinó en llur manifestació material, mitjançant mots i síl·labes inaccentuats que es troben en el temps no marcat, així els sons principals han d'obtenir llur esclat especial dels sons secundaris, envers els quals han de comportar-se com també les ana-

crusis o les desinències en els temps marcats. L'elecció i la significació d'aquests mots i «sí·l·labes» secundaris, així com les relacions amb els mots accentuats, són determinats en primer lloc pel contingut intel·lectual de la frase; sols en la mesura que el contingut intel·lectual, per la condensació de moments extensos, fou intensificat en una expressió concentrada, notablement perceptible al sentit de l'oïda, es transformà en un contingut emocional. L'elecció i la significació dels sons secundaris, així com llurs relacions amb els sons principals, ja no depenen del contingut intel·lectual de la frase, en la mesura que aquest contingut s'ha condensat ja en el vers rítmic i en l'alliteració en un contingut emocional, i la plena realització d'aquest contingut emocional ha de produir-se únicament per la comunicació immediata als sentits i allà on el pur llenguatge del sentiment ha estat reconegut com l'únic eficaç per la resolució de la vocal en so musical de cant. A partir de l'entonació musical de la vocal en el llenguatge verbal, el sentiment ha esdevingut l'ordenador designat de tot el que ha de ser comunicat als sentits, i el sentiment musical és l'únic que determina ara l'elecció i la significació de sons secundaris i de sons principals, i això d'acord amb la naturalesa de la família dels sons, el membre particular de la qual és escollit per l'expressió del sentiment necessària de la frase.

El parentiu dels sons, però, és *l'harmonia* musical, que hem de considerar en primer lloc des del punt de vista de la seva extensió de superfície, on es presenten les famílies de membres de parentiu molt ramificat i dispers com a *tonalitats*. Si considerem ara la dilatació *horitzontal* de l'harmonia, així ens reservem expressament la propietat universalment determinant d'aquesta en la seva extensió *vertical* vers la seva base originària per al moment decisiu de la nostra presentació. Però aquesta extensió horitzontal, aquesta superfície de l'harmonia, és la seva fisonomia, que és discernible als ulls del poeta; ella és el mirall de l'aigua, que reflecteix al poeta la seva pròpia imatge, oferint a la vegada aquesta imatge a l'esguard d'aquell a qui el poeta es volia adreçar. Aquesta imatge, però, és en veritat la intenció realitzada del poeta; realització que sols és

possible al músic si emergeix del fons del mar de l'harmonia a la seva superfície, on se celebren les noces encisadores del pensament poètic engendradora amb la capacitat il·limitada d'infantament de la música.

Aquest reflex ondulant és *la melodia*. El pensament poètic hi esdevé un moment emocional inconscientment corprenedor, igual com la força emocional de la música hi adquireix la facultat de manifestar-se d'una manera definida i convincent, com una forma humana clarament delimitada, configurada en una plàstica individualitat. La melodia és la redempció del pensament poètic indefinidament condicionat, que esdevé intuïció profundament sentida de suprema llibertat emocional: ella és l'involuntari volgut i realitzat, l'inconscient clarament proclamat i conscient, la necessitat justificada d'un contingut infinitament vast, condensat de les més llunyanes ramificacions a l'expressió emocional més definida.

Si prenem ara aquesta melodia, que apareix sobre el pla horitzontal de l'harmonia com el reflex del pensament poètic i que és arrenclada en el parentiu originari dels sons per l'acollida en una família d'aquest parentiu —la tonalitat— contra aquella *melodia primigènia mare*, de la qual al seu dia havia nascut el llenguatge verbal, aleshores se'ns apareix la diferència següent, de la més gran importància i que aquí haurem de tenir en compte amb molta determinació.

D'una força emocional que fluïa infinitament, sensacions humanes es concentraven primer en un contingut cada vegada més definit per exterioritzar-se en aquella melodia originària, de tal manera que el progrés natural hi augmentà fins a constituir finalment el llenguatge dels mots. Allò que hi ha de més característic en la lírica més antiga és que els mots i els vers eixiren del so i la melodia, de la mateixa manera que el moviment del cos es reduí a gestos mímic més determinats, més mesurats, produïts pel moviment de la dansa, que fa indicacions molt generals i intel·ligibles únicament per freqüents reiteracions. En l'evolució de l'espècie humana, com més es condensava la facultat espontània de sentir en una facultat vo-

luntària de comprendre; com més, per tant, el contingut de la lírica passava de contingut emocional a contingut intel·lectual, més visiblement s'allunyava el poema verbal de la seva connexió originària amb aquella melodia primigènia, de la qual se servia, en certa manera, per la seva exposició només a fi d'aportar al sentiment habitual un contingut didàctic, més fred, d'una manera tan agradable com possible. La melodia mateixa, que abans havia florit de la primitiva capacitat emocional de l'home com a expressió necessària del sentiment i en la seva adequada unió amb el mot i el gest havia arribat a la plenitud de desenvolupament que observem encara avui en l'autèntica melodia popular, aquells poetes de la reflexió i l'enteniment no podien modelar-la i variar-la segons el contingut de llur forma d'expressió; ni encara menys els era possible de trobar en aquesta forma d'expressió una manera de conformar noves melodies, car el progrés mateix de l'evolució general era, en aquell gran període de formació, un progrés del sentiment vers l'enteniment i l'enteniment en ple desenvolupament només podia sentir-se obstaculitzat en els seus experiments, si, d'alguna manera, hagués estat obligat ha inventar noves expressions emocionals que li eren alienes.

Mentre la forma lírica restà una forma reconeguda i exigida pel públic, els poetes, que havien esdevingut incapaços d'inventar melodies adequades al contingut de llurs poemes, variaren amb preferència el poema però no la melodia, que deixaren intacta, i preferiren només donar una forma externa a l'expressió de llurs pensaments poètics, que col·locaren sota la melodia inalterada com una variant del text. La forma tan exuberant del llenguatge líric grec arribada a nosaltres i sobretot també els cants del cor dels tràgics no ens la podem explicar com a condicionada necessàriament pel *contingut* d'aquests poemes. El contingut majorment didàctic i filosòfic d'aquests cants forma, en general, un contrast tan viu amb l'expressió sensual motivada per la rítmica tan rica i variada dels versos, que no podem comprendre que aquesta manifestació sensible hagi emanat del contingut de la intenció poètica, sinó que ha estat condicionada per la melodia i sotmesa a les seves exigències inal-

terables. Encara avui coneixem les melodies populars més autèntiques només amb textos posteriors, que han estat escrits per a aquestes melòdies, en altres temps ben establertes i populars, en una o altra ocasió, i —per bé que a un nivell molt inferior— avui dia poetes de vodevil, francesos sobretot, procedeixen encara a escriure versos per a melodies conegudes i a descriure-les breument als actors, d'una manera similar als poetes lírics i tràgics grecs, que posaven a melodies ja fetes, pròpies de la lírica més antiga i que subsistien en la veu del poble —sobretot en ritus sacres— els versos, la meravellosa riquesa rítmica dels quals, com que ja no coneixem aquestes melodies, ens omple de sorpresa.

La veritable exposició de la intenció del poeta tràgic grec la revela, però, quant al contingut i la forma, l'íntegre desenvolupament de llurs drames que, partint del si de la lírica, avança vers la reflexió intel·lectual, de la mateixa manera que el cant del cor desemboca en el que ja sols és recitat iàmbic dels actors. Però el que fa que per a nosaltres aquests drames tinguin encara un efecte tan corprenedor és precisament l'element líric conservat en ells i que retorna amb més força en els moments principals, que el poeta utilitza amb plena consciència, com el pedagog que, en les escoles, exposava els seus poemes instructius a la joventut amb el cant líric que determina el sentiment. Però una mirada més penetrant ens mostra que el poeta tràgic actuava menys honestament i menys francament conforme a la seva intenció quan la revestia de forma lírica, que quan l'expressava en un llenguatge parlat directe, i en aquesta integritat didàctica, però improbitat artística, rau la causa de la ràpida decadència de la tragèdia grega, car el poble aviat s'adonà que aquesta no volia determinar inconscientment les seves emocions, sinó conscientment el seu enteniment. Eurípides havia d'expiar amb sang sota el flagell de l'escarni aristofànic aquesta mentida que ell posà grollerament al descobert. La poesia, cada vegada més deliberadament didàctica, havia d'esdevenir retòrica política i finalment prosa literària i tot; aquesta fou la conseqüència extrema i també la més natural de l'evolució de l'enteniment partint del sentiment, i —pel

que fa a l'expressió artística— del llenguatge verbal partint de la melodia.

Aquesta melodia, l'infantament de la qual presenciem ara, es comporta respecte a aquella melodia mare primordial com un contrast absolut, que, segons les observacions anteriors més detallades, hem de caracteritzar breument com un progrés de l'enteniment al sentiment, de la frase verbal a la melodia, en comparació amb el progrés del sentiment a l'enteniment, de la melodia a la frase verbal. Seguint l'avenç del llenguatge verbal al llenguatge dels sons arribarem a la superfície horitzontal de l'harmonia, en la qual la frase verbal del poeta es reflectia com a melodia musical. Com dominem doncs des d'aquesta superfície tot el contingut de la insondable profunditat de l'harmonia, matriu originària de tota la família dels sons, per una realització cada vegada més desenvolupada de la intenció poètica, i volem així submergir la intenció poètica com a moment d'engendrament en la total profunditat d'aquell element mare primordial, de tal manera que permetem a cada àtom d'aquest enorme caos de sentiments esdevenir manifestació conscient, individual en un entorn, tanmateix, que no es restringeixi a si mateix, sinó que es desenvolupi constantment; el progrés artístic, doncs, que consisteix en l'ampliació d'una intenció determinada, conscient, es palesa en una capacitat emocional infinita i, malgrat fer-ho amb tota la seva immensitat, amb exactitud i precisió, serà l'objecte de la nostra següent exposició, amb la qual conclourem.

En primer lloc, però, considerem encara un punt, per tal que ens quedin clares les nostres experiències actuals.

Si concebéssim la melodia, com fins ara només l'hem indicada, com el llenguatge verbal que el poeta ha d'elevat necessàriament a l'alçada de l'expressió del sentiment, i a aquesta alçada veiéssim ja el vers (parlat) reflectit en la superfície de l'harmonia musical, veuríem amb sorpresa, havent fet un examen més atent, que pel seu aspecte aquesta melodia és exactament la mateixa que aquella emergida de la insondable profunditat de la música de *Beethoven* a la seva superfície, per

saludar amb la *Novena simfonia* la clara llum diürna del sol. L'aparició d'aquesta melodia a la superfície del mar harmònic només ha estat possible, com ja veiérem, per la urgència del músic de mirar el poeta als ulls; únicament el vers de paraules del poeta era capaç de retenir-la a la superfície, on s'hauria manifestat sols com una visió fugitiva, per tornar-se a submergir de seguida, privada d'aquest suport, en la profunditat del mar. Aquesta melodia era la salutació d'amor de la dona a l'home; «l'etern femení», que l'abraça, es mostra aquí més amorós que l'egoista masculí, car és l'amor mateix, i sols com a suprem anhel d'amor es pot comprendre el femení, tant si es manifesta en l'home com en la dona. En aquella meravellosa trobada l'home encara evità la dona: el que per a aquesta dona era el plaer més sublim, el més perfumat sacrifici de tota la vida, no era per a l'home altra cosa que una passatgera rauxa d'amor. Sols el poeta, la intenció del qual ens representem ara aquí, se sent empès a la més íntima aliança amb «l'etern femení» de l'art musical, amb una força tan irresistible, que en aquesta aliança celebra també la seva redempció.

Gràcies al bes d'amor d'aquella melodia, el poeta és ara iniciat en els misteris profunds i infinits de la naturalesa femenina: veu amb altres ulls i sent amb altres sentits. El mar sense fons de l'harmonia, del qual li sortí a l'encontre aquella aparició beatificadora, ja no és per a ell un objecte de temor, de por, d'horror, com abans li semblava un element desconegut, estrany en la seva imaginació; no solament pot nedar ara sobre les ones d'aquest mar, sinó que —dotat de nous sentits— se submergeix fins a les seves extremes profunditats.¹⁰⁸ La dona s'havia sentit empesa a deixar la seva solitària, terriblement llunyana casa materna per esperar l'atansament de l'home estimat; aquest se submergeix ara amb l'esposa i es familiaritza amb totes les meravelles de les profunditats. El seu enten-

108. Aquí Wagner compara el poeta amb un bus o submarinista; és una imatge que devia haver adquirit en la literatura grega; ja Èsquil havia comparat el pensament profund amb la immersió per escorcollar les profunditats del mar.

ment, clar i reflexiu, penetra totes les coses fins a llur font originària, des de la qual ordena les columnes d'onades que han d'alçar-se vers la llum del sol, per onejar deliciosament a la seva resplendor, mormolar suaument vers la remor de ponent, o alzar-se virils, passades les tempestes del nord; car ara el poeta domina també la bufada del vent: puix que aquesta bufada no és més que l'alè d'amor infinit, l'amor, l'encís del qual redimeix el poeta, i en la seva puixança aquest esdevé regidor de la natura.

Examinem ara amb ull sobri la regència del poeta casat amb el so.

El vincle de parentiu dels sons, dels quals la sèrie articulada rítmicament en temps marcats i temps no marcats determina la melodia del vers, es manifesta explícitament al sentiment amb la *tonalitat*, que determina de si mateixa la particular escala musical, que conté com a esglaons particulars els tons d'aquella sèrie melòdica. Fins aquí hem vist el poeta en el seu esforç necessari per poder comunicar el seu poema al sentiment, llevant de totes les particularitats del seu mitjà d'expressió orgànic de la llengua, recollides i comprimides d'esferes distants, el que els era estrany, presentant-les al sentiment, sobretot també mitjançant la rima, en una afinitat al més exposible possible. Al fons d'aquest impuls es trobava el saber instintiu sobre la naturalesa del sentiment, que comprèn no més el que és unitari, que en la seva unitat engloba a la vegada el condicionat i el condicionant, el sentiment comunicat doncs segons el seu caràcter genèric, de tal manera que no es deixa determinar per les contraposicions contingudes en ell, sinó pel caràcter de l'espècie, en el qual aquestes contraposicions han estat reconciliades. La raó separa, el sentiment apropa, és a dir, la raó descompon l'espècie en els contraris que la integren, el sentiment lliga aquests contraris de nou en una espècie homogènia. El poeta arribà a aquesta expressió unitària de la manera més completa finalment en obrir-se el vers, que sols pugnavia per assolir unitat, en la melodia del cant; aquesta

obté la seva expressió unitària, que determina infal·liblement el sentiment, de l'afinitat dels sons que es presenta de manera inconscient als sentiments.

La *tonalitat* és la *família* més unida, la que presenta més estrets lligams de parentiu de tot el sistema harmònic;* però veritablement emparentada amb tot el sistema harmònic se'ns mostra quan, per inclinació de cada un dels membres de la família tonal, avança cap a una unió inconscient amb altres tonalitats. Podem comparar aquí la tonalitat molt adequadament amb antigues famílies d'organització patriarcal dels llinatges humans: en aquestes famílies, els que hi partanyien es concebien, per un error involuntari, com a membres especials, no com a membres de tot el gènere humà; l'amor sexual de l'individu, que no s'inflamava per un objecte acostumat, sinó per un de desacostumat, fou, tanmateix, el que saltà per damunt les barreres de la família patriarcal i establí llaços amb altres famílies. El cristianisme ha anunciat la unitat del gènere humà en èxtasi profètic: l'art, que devia al cristianisme la seva evolució més característica, la música, ha assimilat aquell evangeli i li ha donat la forma d'una voluptuosa i encisadora manifestació pel sentiment en la seva materialitat com a llenguatge musical modern. Si comparem aquelles melodies nacionals patriarcal, les autèntiques tradicions de família de llinatges particulars, amb la melodia que ens és accessible avui gràcies al progrés de la música per l'evolució cristiana, hi trobem com a marca característica que la melodia gairebé mai no surt d'una tonalitat determinada i hi sembla adherida fins a la immobilitat: en canvi la melodia que *ens* és possible a nosaltres ha obtingut el poder més inusualment variat, gràcies a la modulació harmònica, de posar en contacte la tonalitat principal en què havia començat amb les famílies tonals més allunyades, de manera que en una frase musical d'una certa extensió hom ens ofereix el parentiu originari de totes les tonalitats, com qui diu, a la llum d'una tònica particular.

* Wagner parla de *Tongattung*, terme d'encuny propi, com tan sovint, que equivaldria tal vegada a gènere tonal. (N. de la t.)

Aquesta immensa capacitat de dilatació i de vinculació ha sumit el músic modern en un estat d'embriaguesa tal, que un cop retornat en si, fins cercà deliberadament de trobar aquella melodia de família, més limitada, per tal de fer-se comprensible imitant-ne la seva simplicitat. Aquesta recerca del món limitat patriarcal ens mostra la banda veritablement feble de tota la nostra música, en la qual fins ara —per dir-ho així— havíem fet el compte sense l'hoste. Partint de la tònica (*Grundton*, *Hemptton*) de l'harmonia la música s'havia estès sobre una superfície de variada amplitud, en la qual el músic absolut nedant a la deriva, neguitós i sense objectiu, acabà per inquietar-se: no veia davant seu més que una infinita massa onejant de possibilitats, però en ell mateix no tenia consciència de cap finalitat que determinés aquestes possibilitats —de la mateixa manera que l'humanisme universal cristià només era un sentiment difús sense el punt de recolzament, l'únic que podia justificar-lo com a sentiment precís, i aquest punt de recolzament és l'home *real*. Així, el músic havia de penedir-se gairebé de la seva immensa aptitud per nedar; enyorava les plàcides cales de la seva pàtria originària, on entre les estretes ribes l'aigua fluïa tranquil·la i en una determinada direcció. Allò que l'induí a retornar no era més que la futilitat d'aquest errar per alta mar, en rigor, doncs, la consciència de posseir una facultat de què no podia fer ús: l'ansia de poeta. Beethoven, el més intrèpid nedador, expressà clarament aquest anhel; no entonà, però, solament una altra vegada aquella melodia patriarcal, sinó que pronuncià també el vers del poeta per a aquesta melodia. Ja més amunt he cridat l'atenció en aquest darrer punt sobre un moment d'una importància extraordinària, al qual haig de tornar aquí, perquè ha de servir-nos ara com a nou punt de suport del camp de l'experiència. Aquesta melodia patriarcal —com segueixo anomenant-la per caracteritzar la seva situació històrica— que Beethoven entona en la *Novena simfonia*, com si per fi l'hagués trobat per *determinar* el sentiment, i de la qual jo abans afirmava que no havia sorgit *del* poema de Schiller, sinó que havia estat ideada més aviat fora de les paraules del vers, que sols havia estat estesa per damunt

d'aquest, se'ns mostra com a absolutament limitada en la condició de la família tonal en la qual es mou l'antic cant popular nacional. No conté a penes cap modulació i sembla d'una tal simplicitat pròpia d'escala musical, que s'hi expressa nítidament la intenció del músic de remuntar-se a la font històrica de la música. Aquesta intenció era necessària per a la música absoluta, que no es fonamenta en la poesia: el músic, que només vol comunicar-se d'una manera clara i intel·ligible al sentiment per mitjà dels sons, tan sols ho pot fer reduint la seva capacitat infinita a proporcions molt disminuïdes. Quan Beethoven apuntà aquesta melodia, digué: «Només així podem manifestar-nos els músics absoluts». Però la marxa de l'evolució de totes les coses humanes no és un retorn a les situacions antigues sinó el progrés: tot retorn enrere no se'ns apareix enlloc com a natural, sinó com a artificial. El retorn de Beethoven a aquesta melodia patriarcal fou, com la melodia mateixa, també artificial. Però la mera construcció d'aquesta melodia no era tampoc l'objectiu artístic de Beethoven; veiem, més aviat, que només per un moment tempera deliberadament la seva capacitat d'invenció melòdica, per tal d'arribar a la base de la música, sobre la qual podia estendre la seva mà al poeta o podia agafar-la-hi. Des del moment que amb aquesta melodia simple, sent limitada la mà del poeta dins la seva, va cap al poema mateix i d'aquest poema, creant segons el seu esperit i la seva forma, avança vers una construcció sonora sempre més audaç i variada, per fer-nos néixer finalment de la riquesa del llenguatge poètic dels sons, meravelles tals com mai no les hem sospitades, meravelles com «*Seid umschlungen, Millionen!*» («Si-gueu abraçats, milions!») «*Ahnest du den Schöpfer, Welt?*» («Presenteixes el creador, món?») i finalment l'entonació conjunta, de segur intel·ligible, de «*Seid umschlungen*» amb el «*Freude, schöner Götterfunken*». Si comparem ara l'àmplia construcció melòdica en la realització musical de tot el vers «*Seid umschlungen*» amb la melodia que el mestre, amb absoluta puixança musical, únicament estengué, per dir-ho així, sobre el vers «*Freude, schöner Götterfunken*», obtenim una comprensió exacta de la diferència entre la melodia patriarcal —com l'he anomenat—

i la melodia que va creixent en el vers sorgida de la intenció poètica. De la mateixa manera que aquella només es manifestava amb tota claredat en les més limitades relacions de família dels tons, aquesta podia dilatar —i això no solament *sense* esdevenir incompreensible, sinó precisament per tal de ser *ben* comprensible al sentiment— l'estret parentiu de la tonalitat, mitjançant la unió amb les tonalitats, a llur torn emparentades, fins al parentiu originari dels tons, ampliant així el sentiment conduït amb fermesa fins al sentiment infinit, purament humà.

La tonalitat d'una melodia és allò que presenta en primer lloc al sentiment els diferents tons que conté amb un lligam de parentiu. El motiu per dilatar aquest lligam tan estret en un de més ample, més ric, es dedueix de la intenció poètica, en la mesura que aquesta s'ha condensat en el vers amb un moviment emocional, i això segons el caràcter de l'expressió particular de les diferents tòniques per separat que han estat determinades pel vers. Aquestes tòniques són en certa manera els membres adolescents de la família, que anhelan deixar l'entorn habitual de la família per una independència sense imposicions: aquesta independència, però, l'atenyen no com a egoistes, sinó per contacte amb un altre ésser, precisament fora de la família. La donzella aconsegueix deixar la família com a ésser independent només per l'amor del jove, que com a fill d'una altra família atreu la donzella cap a si. Així, el to que surt del cercle de la tonalitat és un to ja atret per una altra tonalitat i determinat per aquesta, i en aquesta tonalitat ha de fondre's segons la llei necessària de l'amor. El to conductor (*Leitton*), que empeny d'una tonalitat a l'altra, que només amb aquesta pressió descobreix ja el parentiu amb aquesta tonalitat, únicament pot pensar-se com a determinat pel motiu de l'amor. El motiu de l'amor és aquell que incita el subjecte a sortir de si mateix i que obliga aquest subjecte a unir-se amb un altre. Per al to aïllat aquest motiu només pot resultar d'un nexce que el determina com a particular; el nexce determinant de la melodia rau, però, en l'expressió sensible de la frase verbal que, al seu torn, fou primer determinada pel sentit d'aquesta frase.

Si observem amb més exactitud veurem que aquí regeix el mateix principi que ja en l'al·literació unia les sensacions més alienes entre si.

L'al·literació, com veiérem, uní ja per al sentit de l'oïda arrels lingüístiques d'expressió emocional contrària (com «*Lust und Leid*», «*Wohl und Weh*» («plaer i dolor», «benestar i sofriment») i les presentà al sentiment com de gènere afí. En un grau molt més elevat de l'expressió, la modulació musical fa encara més perceptible al sentiment una unió així. Prenguem per exemple un vers al·literat d'un contingut emocional totalment homogeni com: «*Liebe gibt Lust zum Leben*» («l'amor dóna plaer de viure»), així el músic, com en les arrels al·literades s'evidencia amb els accents una sensació anàloga per llur materialitat, no obtindria tampoc cap motiu natural per sortir de la tonalitat una vegada escollida, sinó que determinaria en la mateixa tonalitat el temps marcat i el temps no marcat del to musical, amb plena satisfacció del sentiment. Prenguem al contrari un vers amb sentiments mixtos com: «*die Liebe bringt Lust und Leid*» («l'amor dóna plaer i dolor»), així el músic, de la mateixa manera que l'al·literació uneix dos sentiments contraris, se sentiria incitat a passar de la tonalitat escollida, corresponent al primer sentiment, a una altra, adequada al segon sentiment, segons la seva relació amb el determinat en la primera tonalitat. El mot *Lust* («plaer») que, en tant que extrema intensificació del primer sentiment sembla atret cap a l'altre, hauria de rebre en aquesta frase una accentuació totalment diferent que en l'altra: «*die Liebe gibt Lust zum Leben*», el to cantat sobre ell esdevindria espontàniament el to conductor dominant, que tendiria amb urgència vers l'altra tonalitat, en la qual hom hauria d'expressar el «dolor» (*Leid*). En aquesta posició recíproca «*Lust und Leid*» esdevindria manifestació d'un sentiment particular, la idiosincràcia del qual rauria precisament en el punt on dos sentiments contradictoris es mostrarien com condicionant-se mútuament, i, per tant, com pertanyent-se necessàriament l'un a l'altre, com veritablement emparentats; i aquesta manifestació només és possible en la música, gràcies a la seva facultat de modulació har-

mònica, car en virtut d'aquesta exerceix una coacció unificadora sobre la sensibilitat sensorial, per a la qual no hi ha cap altre art que posseeixi la força. Veiem ara en primer lloc encara com la modulació musical pot reconduir junt amb el contingut del vers a la primera emoció. Si fem que el vers «*die Liebe bringt Lust und Leid*» el segueixi «*doch in ihr Web auch webt sie Wonnen*» («però en el seu dolor ella encara fila alegria»), el mot *webt* esdevindria el to conductor vers la primera tonalitat, com d'aquí la segona emoció retornarà a la primera, ara enriquida; un retorn que el poeta, en virtut de l'al·literació, sols podria presentar adreçant-se a l'òrgan sensorial del sentiment com un progrés del sentiment de «dolor» (*Web*) al sentiment «d'alegria» (*Wonnen*), però no com un final del gènere del sentiment «d'amor» (*Liebe*), mentre que el músic esdevé precisament intel·ligible pel fet que retorna d'una manera molt perceptible a la primera tonalitat i designa així amb determinació la sensació genèrica com a homogènia, cosa que al poeta, que havia de canviar la radical inicial per l'al·literació, no li era possible. No obstant això, el poeta indicava la percepció genèrica pel *sentit* d'ambdós versos; exigia així la seva realització davant el sentiment i determinava el procediment que el músic havia de seguir per a la seva realització. La justificació del seu procediment, que hauria de semblar-nos, en tant que sense condicions, arbitrari i incompreensible, el músic la rebé, per tant, de la intenció del poeta; d'una intenció que aquest sols podia indicar o, com a màxim, sols realitzar aproximativament per les fraccions de la seva manifestació (en l'al·literació), la realització completa de la qual únicament és possible al músic, i això gràcies a la capacitat de poder fer servir el parentiu originari dels sons per una comunicació plenament homogènia de sensacions originàriament homogènies al sentiment.

Com és d'immensa aquesta capacitat ens en farem fàcilment una idea afigurant-nos encara amb més precisió el sentit dels dos versos citats més amunt, de tal manera que entre el progrés que parteix d'una emoció i el retorn a ella, ja efectuat en el segon vers, una més llarga successió de versos expressava

la més diversa gradació i barreja de sentiments, en part reforçadors, en part reconciliadors, fins al retorn definitiu a l'emoció principal. Per realitzar la intenció poètica la modulació musical hauria de passar aquí i retornar per les més diferents tonalitats; totes les tonalitats afectades, emperò, apareixerien dins d'una exacta relació de parentiu amb la tonalitat originària, que determina la llum especial que projecten sobre l'expressió, i la facultat de projectar aquesta llum no li és concedida, per dir-ho així, fins ara. La tonalitat principal, com a tònica de l'emoció fixada, revelaria en si el parentiu originari amb totes les tonalitats i manifestaria així, gràcies a l'expressió, la sensació determinada durant la seva exteriorització en una alçada i una extensió tals que només allò emparentat amb ella podria condicionar el nostre sentiment en la durada de la seva expressió; la nostra capacitat general d'emoció seria satisfeta únicament amb aquesta sensació, gràcies a la seva augmentada extensió, i així, aquesta emoció hauria estat elevada a una emoció universal, de tota la humanitat, infal·liblement intel·ligible.

Si el *període* poètico-musical ha estat, per tant, designat tal com es determina a si mateix segons una tonalitat principal, així podem considerar provisionalment l'obra d'art com la més perfecta per a l'expressió, aquella en què molts períodes d'aquest tipus es presenten en la màxima plenitud, de tal manera que per a la realització de la més alta intenció poètica es condicionen l'una a l'altra i es desenvolupen en una rica manifestació completa, en la qual l'essència de l'home, anant vers una direcció principal decisiva, és a dir, en una direcció que sigui capaç de comprendre dintre seu l'ésser humà en la seva totalitat (con una tonalitat principal és capaç de comprendre dintre seu totes les altres tonalitats), sigui presentada als sentiments amb un màxim de seguretat i d'intel·ligibilitat. Aquesta obra d'art és el drama perfecte, en el qual aquesta tendència que abraça l'essència humana en una sèrie conseqüent de moments emocionals que es condicionen es manifesta al sentiment amb una tal intensitat i força de convicció, que *l'acció*, en tant que manifestació necessària molt precisa del contingut emocional, sorgeix d'aquesta riquesa de condicions com a mo-

ment final, espontàniament reclamat i per tant absolutament comprès.

Abans de seguir jutjant, pel caràcter del període melòdic poètico-musical, de quina manera ha de créixer el drama a partir del desenvolupament recíprocament condicionant de molts períodes necessaris d'aquest tipus, hem de precisar primer *el* factor que condiona el període melòdic conforme a la seva expressió emocional a partir de la capacitat de la música pura i que ha de posar a la nostra disposició l'òrgan infinitament aglutinant, l'únic que a la seva manera més característica ens ajudarà a fer possible el drama perfecte. Aquest òrgan ens vindrà de l'expansió vertical de l'harmonia —com ja l'he anomenada— allà on s'alça des de la seva base, si donem a l'harmonia mateixa la possibilitat de col·laborar de la manera més participativa en el conjunt de l'obra d'art.

IV

Fins ara hem comprovat que les condicions per l'avanç melòdic d'una tonalitat a l'altra resideixen en la intenció poètica, en la mesura que aquesta havia revelat ja el seu contingut emocional, i amb aquesta comprovació hem demostrat que *el motiu* que origina el moviment melòdic, en tant que motiu justificat també davant el sentiment, només pot sorgir d'aquesta intenció. Ara bé, l'única cosa que *fa possible* aquest avanç necessari al poeta no rau naturalment en l'àmbit del llenguatge verbal, sinó ben segur solament en la música. Aquest element més pròpiament essencial de la música, *l'harmonia*, és allò que sols està encara condicionat per la intenció poètica en la mesura que és l'altre element, el femení, en el qual aquesta intenció poètica es desplega per a la seva realització, la seva redempció. Car és aquest l'element *que dóna a llum*, que rep la intenció poètica com a semen fecundador, per donar-li la forma d'un fenomen perfecte conforme a les condicions més pròpies del seu organisme femení. Aquest és un organisme particular, in-

dividual, i *no fecunda* sinó que infanta: ha rebut del poeta el semen fecundador, però el fruit el fa madurar i li dóna forma segons les seves pròpies facultats individuals.

La melodia, tal com apareix a la superfície de l'harmonia, per a la seva expressió decisiva purament musical, està condicionada únicament per l'acció del motiu a la base de l'harmonia: de la mateixa manera com es manifesta com a sèrie horitzontal, així està unida a aquest fons per una cadena vertical. Aquesta cadena és l'acord harmònic, que, com a sèrie vertical de tons estretament emparentats, s'eleva de la tònica a la superfície. La ressonància simultània d'aquest acord és el que confereix al to de la melodia la seva particular significació, per la qual fou utilitzat com a element distintiu de l'expressió en tant que únic característic. De la mateixa manera que l'acord determinat per la tònica dóna a la nota aïllada de l'harmonia la seva expressió característica —en la mesura que un sol i mateix to sobreposat a una altra tònica emparentada amb ell obté una significació totalment diferent per a l'expressió— així es determina cada avanç de la melodia d'una tonalitat a l'altra igualment només conforme a la modificació de la tònica, que condiciona d'ell mateix la sèptima, com a tal, de l'harmonia. La presència d'aquesta tònica i de l'acord harmònic que determina és indispensable al sentiment, que ha de captar la melodia conforme a la seva expressió característica. Ara bé, la presència de l'harmonia bàsica vol dir: *ressonància simultània* d'aquesta mateixa. La ressonància simultània de l'harmonia vers la melodia és l'únic que convenç el sentiment d'una manera absoluta del contingut emocional de la melodia, que sense aquesta ressonància simultània deixaria al sentiment quelcom d'indeterminat; però únicament per la determinació més absoluta de tots els elements de l'expressió es decideix també el sentiment de manera ràpida i directa a una participació espontània, i determinació absoluta de l'expressió vol dir només: *la comunicació més completa de tots els seus moments necessaris als sentits*.

L'oïda reclama doncs imperiosament la ressonància simultània de l'harmonia vers la melodia, perquè aquesta ressonància simultània és la que primer omple totalment la seva capaci-

tat de recepció sensible conservant-la així satisfeta i pot, per consegüent, dedicar-se amb la calma necessària a l'expressió emocional de la melodia. La ressonància simultània de l'harmonia amb la melodia no és, per tant, una dificultat sinó l'única simplificació que facilita a l'oïda la comprensió. Sols si l'harmonia no podia exterioritzar-se com a melodia, és a dir: si la melodia no extragués la seva justificació ni del ritme de dansa ni del vers parlat, sinó que, sense aquesta justificació, l'única que pot condicionar-la com a perceptible davant el sentiment, es manifestés solament com a fenomen fortuït a la superfície dels acords de notes fonamentals que canvien arbitràriament; sols aleshores el sentiment, sense cap suport que el determini, estaria intranquil per la nua manifestació de l'harmonia, perquè aquesta sols li proporcionaria estímuls, però mai la satisfacció de l'òrgan estimulat.

La nostra música moderna s'ha desenvolupat en certa manera de la nua harmonia. Ella s'ha determinat voluntàriament per la infinita abundor de possibilitats, que li oferia la varietat de tòniques i els acords que se'n deriven. Mentre romangué fidel del tot al seu origen, tingué sobre el sentiment un efecte atordidor i desconcertant, i les seves manifestacions més barrejades en aquest sentit només aportaven plaer a una certa golarria d'intel·ligència musical dels nostres artistes, però no a un profà sense coneixements de música. El profà, quan no afectava tenir coneixements de música, s'agafava a la superfície més plana de la melodia, tal com li era presentada amb l'encís sensorial * de l'òrgan del cant; mentre que al músic absolut li cridava: «No *comprenc* la teva música, és massa sàvia per mi». Al contrari, quant a l'harmonia, es tracta de com ha de ressonar simultàniament la base purament musical que condiciona la melodia poètica, i en absolut d'una manera d'aprehendre el sentit segons el qual serà compresa pel músic especialista i assabentat o no compresa pel profà: l'atenció del sentiment no ha de projectar-se sobre la seva activitat *en tant que* harmonia en la interpretació d'aquella melodia, sinó com

* Recordo el «petit ganivet del castrat».

ella mateixa *en silenci* condicionaria l'expressió característica de la melodia; però amb el seu silenci no faria més que crear infinites dificultats per comprendre aquesta expressió, i fins únicament al músic erudit, que l'hauria de completar mentalment mitjançant la reflexió, podria ser revelada; així la ressonància simultània sonora de l'harmonia ha de convertir una activitat abstracta i susceptible de distreure l'atenció sobre la comprensió artística de la música en quelcom innecessari i aportar el contingut emocional de la melodia, com un contingut inconscientment recognoscible, sense cap esforç que en distregui la comprensió i sigui ràpidament i fàcil assequible al sentiment.

Si fins ara, doncs, el músic havia construït la seva música a partir de l'harmonia, per dir-ho així, ara el poeta dels sons afegirà a la melodia condicionada pel vers parlat l'altra condició necessària, purament musical, continguda ja en ella com una harmonia que sona simultàniament, però solament per fer-la perceptible. En la melodia del poeta, l'harmonia ja hi és continguda, bé que en certa manera inexpressada: condicionava, del tot inadvertidament, la importància expressiva dels sons que el poeta destinava a la melodia. Aquesta significació expressiva que el poeta tenia inconscientment dins l'orella era la condició ja satisfeta, l'exteriorització més visible de l'harmonia; però aquesta exteriorització era per ell només pensada, encara no perceptible pels sentits. Als sentits, tanmateix, als òrgans immediatament receptors dels sentiments, es comunica per a la seva redempció, és a ells, per tant, que ha d'aportar l'expressió melòdica de l'harmonia amb les condicions d'aquesta expressió, car una obra d'art orgànica sols és aquella que enclou en si mateixa a la vegada el condicionant i el condicionat i els comunica de la manera més evident. La música absoluta fins ara donava condicions harmòniques; el poeta comunicaria en la seva melodia únicament el condicionat i romandria així tan intel·ligible com aquell, si no expressava per complet a l'oïda les condicions harmòniques de la melodia justificada pel vers parlat.

L'harmonia, tanmateix, sols podia inventar-la el músic, no el poeta. La melodia que hem vist inventar al poeta partint del vers parlat, era doncs, en tant que condicionada per l'harmonia, més aviat *trobada que inventada*. Les condicions exigides per a la creació d'aquesta melodia musical havien d'existir abans que el poeta pogués trobar-les com a ben condicionades. Abans que el poeta pogués trobar-la per a la seva redempció, el músic ja havia condicionat aquesta melodia per la seva més pròpia capacitat: la duu al poeta com una melodia harmònicament justificada, *i només la melodia, tal com la fa possible l'essència de la música moderna, és la melodia que redimeix el poeta, la que estimula i a la vegada satisfà el seu desig*.

Poeta i músic s'assemblen en això a dos caminants que han partit d'un punt de separació per caminar, des d'allà, recte sense parar en direccions oposades. Es retroben a les antípodes de la terra; cadascun ha donat la volta a una meitat del planeta. Es pregunten mútuament i l'un comunica a l'altre allò que ha vist i ha trobat. El poeta parla de planes, muntanyes, valls, de camps, d'homes i d'animals, que ha trobat pel seu llarg camí a través de la terra ferma. El músic ha travessat els mars i refereix les meravelles de l'oceà, on sovint ha estat a punt d'ofegar-se, les profunditats i els fenòmens terrorífics del qual l'han omplert d'un esglai voluptuós. Ambdós, estimulats per les exposicions mútues i irresistiblement determinats a conèixer també ells mateixos l'altre part d'allò que ja han vist, a fi de verificar la impressió rebuda únicament per la representació mental i la fantasia, es tornen a separar per tal d'acomplir cadascú el seu viatge al voltant de la terra. Al punt de partença inicial, per fi, es tornen a trobar; el poeta ha creuat ara també els mars, el músic ha travessat les terres. Ara ja no se separen, car tots dos *coneixen* la terra; allò que abans s'havien afigurat d'una manera o de l'altra, en somnis plens de pressentiments, els ha esdevingut conscient en la seva realitat. Són un: car cada un d'ells sap i sent el que l'altre sap i sent. El poeta ha esdevingut músic, el músic poeta; ara són *tots dos* un home artista perfecte.

Sobre el punt de llur primera retrobada, després d'haver

travessat la primera meitat de la terra, la conversa entre el poeta i el músic era *aquella melodia*, que tenim ara present: la melodia la formà exterior de la qual el poeta configurarà obeint el seu més íntim desig, la manifestació del qual, tanmateix, el músic havia condicionat segons les seves experiències. Quan els dos s'han tornat a donar la mà per acomiadar-se de nou, cadascun d'ells tenia una idea d'allò que ell mateix encara no havia viscut i per tal de convèncer-se'n vivint aquestes experiències han tornat a separar-se. Considerem en primer lloc com el poeta a'apropia de les experiències del músic, que viu ara ell mateix, però acompanyat del consell del músic, que ja ha creuat els mars a bord d'un vaixell temerari, ha trobat el camí de terra ferma i li ha comunicat amb tota precisió les segures rutes del camí. En aquesta nova marxa veurem que el poeta esdevindrà absolutament el mateix que esdevé el músic en la seva marxa per l'altra meitat de la terra que li havia traçat el poeta, de manera que cal considerar ambdues marxas com una de sola i única.

Si ara el poeta es posa en camí vers les immenses extensions de l'harmonia, per obtenir-hi, com qui diu, la prova de la veritat d'aquesta melodia que li ha «contat» el músic, no hi troba ja aquells deserts sons intransitables, que el músic ha trobat primer en la seva primera marxa; sinó que, pel seu encís, troba l'armadura de la nau d'alt bord, d'una audàcia meravellosa, d'una singular novetat, d'una delicadesa infinita i tanmateix d'una solidesa immensa, que ha construït aquell navegant de mar i que ara munta el poeta, per emprendre-hi amb seguretat el viatge a través de les ones. El músic li havia ensenyat a agafar i a pilotar el timó, les propietats de les veles i totes les invencions rares i enginyoses necessàries per a una bona travessia enmig de borrasques i tempestes. Darrere el timó d'aquesta nau que solca majestuosament les aigües, el poeta, que abans havia mesurat amb esforç pam a pam muntanyes i valls, pren consciència amb delit del poder omnipotent de l'home; des del seu alt bord, per més que s'agitin les ones furiosament, les considera portadores voluntàries i fidels del seu noble destí, aquest destí de la intenció poètica. Aquest vaixell

és l'instrument poderós que fa possible la seva voluntat més àmplia i més puixant; amb un amor fervent i ple de gratitud es recorda del músic, que l'ha inventat trobant-se en greu perill al mar i que ara el posa a les seves mans —car aquest vaixell és el vencedor de les mogudes aigües infinites de l'harmonia, *l'orquestra*.

L'harmonia és en si una cosa que sols es troba *en el pensament*: no esdevé realment perceptible als sentits més que com a *polifonia*, o més exactament encara com a *simfonia polifònica*.

La primera i natural simfonia l'ofereix l'harmònica entonació conjunta d'una homogènia massa sonora polifònica. La massa sonora més natural és la veu humana que es manifesta segons el sexe, l'edat i el caràcter individual de les persones dotades de bona veu amb amplitud variable i timbre diferent, i per harmònica acció simultània d'aquestes individualitats esdevé la reveladora més natural de la simfonia polifònica. La lírica *cristiano-religiosa* inventà aquesta simfonia: la pluralitat humana hi semblava unida en una expressió emocional, l'objecte de la qual no era el desig individual de la personalitat, en tant que expressió d'una personalitat, sinó el desig individual de la personalitat, infinitament reforçat per la manifestació d'aquest mateix desig per una comunitat d'identiques necessitats; i aquest desig era l'ansia de dissoldre's en Déu, la més alta potència personificada en la idea de la personalitat individual mateixa anhelosa, i que s'encoratjava, per dir-ho així, a aquesta elevació de la potència d'una personalitat, que en si era considerada nul·la, per idèntic desig d'una comunitat i per la fusió harmònica més íntima amb aquesta comunitat, com per extreure d'una capacitat d'acord comú la força que es desprenia de la nul·la i aïllada personalitat. El secret d'aquest anhel havia d'esdevenir evident, tanmateix, en el decurs de l'evolució de la humanitat cristiana, i això com un contingut personal, individual del mateix. En tant que personalitat purament individual, l'home ja no fixa el seu desig en Déu com a pur concepte, sinó que realitza l'objecte del seu desig en una realitat concreta, materialment existent, l'adquisició i el plaer

de la qual poden ésser-li pràcticament proporcionats. Amb l'extinció de l'esperit purament religiós del cristianisme desaparegué també una significació necessària del cant eclesiàstic polifònic, i amb ella la forma singular de la seva manifestació. El contrapunt, com a primer impuls de l'individualisme pur, que s'expressava cada vegada més clarament, començà a rosegar amb les seves dents esmolades i agudes el seu teixit vocal simplement simfònic, i el convertí cada vegada més visiblement en una consonància artificial, sovint conservada només amb esforç, de manifestacions individuals interiorment discordants. En òpera, per fi, l'individu es desvinculà totalment de la unió vocal, per manifestar-se, sol i independent, com a personalitat pura sense cap obstacle. Allà on personatges dramàtics es lliuraren a un cant de diverses veus s'esdevingué —en l'estil d'òpera pròpiament dit— pel reforçament materialment efectiu de l'expressió individual o —en l'estil veritablement dramàtic— com la manifestació simultània, produïda per l'art superior, d'individualitats característiques que s'afirmen sense interrupció.

Si tenim en compte el drama del futur tal com ens l'hem d'imaginar en tant que realització de la intenció poètica determinada per nosaltres, enlloc hi constatem un espai per a l'exposició d'individualitats amb una relació tan subordinada al drama que sols podrien ser utilitzades amb la finalitat d'una realització polifònica de l'harmonia, fent-les participar musicalment i simfònica en la melodia del personatge principal. Amb aquesta compressió i aquest reforçament dels motius i les accions, hom només pot concebre participants en l'acció que en tot moment exerceixen una influència decisiva per llurs actes individuals necessaris; per tant, personatges que exigeixen un suport simfònic a diverses veus per a la manifestació musical de llur individualitat, és a dir: *una elucidació* de la seva melodia, mai, però —llevat solament en casos poc freqüents, absolutament justificats i necessaris per a la més alta comprensió— no poden servir per a la justificació purament harmònica de la melodia d'un altre personatge. Àdhuc el *cor* fins ara utilitzat en l'òpera, segons la significació que en els més favorables dels casos encara li era assignada, haurà de desaparèixer en

el nostre drama;¹⁰⁹ també *el seu* efecte en el drama només és viu i convincent si se'l priva per complet de la funció purament massiva. Una massa mai ens pot interessar, sinó només atordir: tan sols individualitats clarament diferenciades poden captivar el nostre interès. Donar a l'entorn més nombrós, allà on l'exigeix, el caràcter d'interès individual als motius i les accions del drama és la tasca necessària del poeta que s'esforça pertot a conferir la més clara intel·ligibilitat a les seves disposicions: no vol ocultar res, sinó revelar-ho tot. Quant al sentiment, al qual s'adreça, vol obrir-li tot l'organisme viu d'una acció humana, i això només ho aconsegueix presentant-li aquest organisme pertot en la manifestació més enfebrorida i més espontània de les seves parts. El medi humà d'una acció dramàtica ens ha de semblar com si aquesta acció particular i el personatge que hi és implicat se'ns manifestessin per damunt d'aquest medi únicament perquè en la seva relació amb aquest medi només ens és mostrada d'una banda, de la banda tombada vers l'espectador, i sota la il·luminació precisament d'aquesta llum que es projecta d'aquesta manera. El nostre sentiment, però, ha d'estar de tal manera determinat per aquest entorn, que no puguem ésser ofesos per la suposició que una acció i el personatge implicat en ella que se'ns mostren han de tenir la mateixa força i han d'ésser igualment susceptibles d'interessar, si observem l'escena des d'un altre costat i il·luminada per una altra llum. Car és l'entorn que ha de presentar-se al nostre sentiment, de tal manera que puguem atribuir a cada un dels seus membres la capacitat de motius i d'accions en circumstàncies diferents de les determinades precisament així, que captivin el nostre interès de la mateixa manera que aquells actual-

109. Malgrat aquestes declaracions, Wagner introdueix novament el cor en les seves obres, a partir de 1859 en el final del primer acte del *Tristany i Isolda* i de forma més important a *El capvespre dels déus*, en tot dos casos de forma poc rellevant; no serà fins als *Mestres cantaires* i *Parsifal* que el cor pren un relleu important dintre de l'obra; en el cas de *Parsifal*, acompleteix completament el desig de fer servir el cor com a desig de la comunitat de dissoldre's en Déu, encara que cal comptar també amb el cor de les noies flor.

ment adreçats en primer lloc a la nostra atenció. Allò que el poeta situa en segon pla només retrocedeix davant del punt de vista necessari de l'espectador, que no pot tenir una visió de conjunt d'una acció amb massa subdivisions, i al qual el poeta presenta doncs únicament una fisonomia fàcilment abastable de l'objecte a representar. Fer del medi exclusivament un factor líric seria rebaixar-lo absolutament en el drama, i aquest procediment atribuiria al mateix temps a la lírica una posició en el drama totalment falsa. En el drama del futur, l'obra del poeta, que de l'enteniment es comunica al sentiment, l'efusió lírica ha d'ésser un resultat ben condicionat dels motius condensats davant els nostres ulls, però ha d'estendre's des d'un principi sense motivació. El poeta d'aquest drama no vol avançar del sentiment a la justificació del mateix, sinó que vol donar el sentiment mateix justificat per l'enteniment: aquesta justificació es produeix per ella mateixa al nostre sentiment i es determina de la voluntat dels personatges que actuen a un deure involuntàriament necessari, és a dir, a un poder; el moment de realització d'aquest voler pel deure involuntari en poder és l'efusió lírica en la seva força suprema quan desemboca en l'acció. L'element líric ha de sorgir del drama i aparèixer com necessàriament condicionat per ell. L'entorn dramàtic no pot, doncs, aparèixer sense restriccions amb una indumentària lírica, com era el cas en la nostra òpera, sinó que també ell ha d'eleva-se primer fins a la lírica, i això, participant en l'acció, per la qual ens ha de convèncer no com a massa lírica, sinó com a estructuració ben diferenciada d'individualitats independents.

Ni allò que anomenem *cor*, ni tampoc els principals personatges que actuen han de ser utilitzats pel poeta com a instruments sonors musicalment simfònics destinats a fer perceptibles les condicions harmòniques de la melodia. És solament a l'apogeu de l'efusió lírica, o quan tots els personatges que actuen i llur entorn participen plenament d'una expressió comunitària de sentiment, que el poeta troba a la seva disposició la massa vocal polifònica, a la qual pot transmetre la manifestació de l'harmonia: també aquí, això no obstant, seguirà sent

la tasca del poeta dels sons de presentar la participació de les individualitats dramàtiques en l'efusió del sentiment no com a pur suport harmònic de la melodia, sinó —precisament també amb l'acord harmònic— de permetre a la individualitat del que participa manifestar-se al seu torn d'una forma melòdica determinada; i precisament aquí la seva suprema aptitud, extreta del punt de vista del nostre art musical, haurà de satisfer les exigències. Però el punt de vista del nostre art musical, evolucionat independentment, li ofereix també l'òrgan d'una capacitat il·limitada per fer perceptible l'harmonia, òrgan que a més de satisfer aquesta pura necessitat, posseeix en si al mateix temps la facultat de caracteritzar la melodia, cosa que a la massa vocal simfònica estava absolutament vedada, i aquest òrgan és justament l'orquestra.

*L'orquestra*¹¹⁰ no l'hem de considerar solament —com he fet més amunt— la dominadora de les mogudes aigües de l'harmonia, sinó com les mogudes aigües mateixes de l'harmonia dominades. L'element de l'harmonia, condicionant per la melodia, hi esdevé, d'un moment de pura evidenciació d'aquesta condició, un òrgan característic d'absoluta col·laboració per realitzar la intenció poètica. En l'orquestra, la pura harmonia esdevé, d'una cosa únicament pensada pel poeta en benefici de l'harmonia i destinada a no ser realitzada en el drama per la mateixa massa de so cantat en la qual es manifesta la melodia, un ésser absolutament real i particularment capacitat, mitjançant el qual al poeta li és possible de concloure el seu drama amb perfecció.

L'orquestra és el pensament realitzat de l'harmonia en la més gran i viva mobilitat. És la condensació dels membres de l'acord vertical per la manifestació independent de llurs incli-

110. En llegir aquesta obra trobem que Wagner hi fa una labor, realment remarcable, per tal de justificar la seva forma d'entendre l'òpera i per tant de produir-la, arribant fins a les últimes interrelacions que ella mateixa comporta. Així, dissecciona, amb cura de no deixar-se el més ínfim detall, tots els apartats que hi intervenen: la música, la poesia, l'oïda i ara en aquest punt l'orquestra.

nacions de caràcter afí vers una direcció horitzontal, en la qual es despleguen amb la més lliure capacitat de moviments; amb una capacitat de moviments que ha estat atorgada a l'orquestra pel seu creador, el ritme de dansa.

En primer lloc hem de considerar aquí una cosa important, a saber, que l'orquestra instrumental no solament en el seu poder d'expressió, sinó decididament també en el seu *timbre*, és quelcom distint, diferenciat absolutament de la massa vocal. L'instrument musical és, en certa manera, un eco de la veu humana d'una constitució tal, que només hi sentim la vocal dissolta en el so musical però no ja la consonant que determina el mot. En aquesta separació del mot, el so de l'instrument s'assembla a aquell so originari del llenguatge humà, que es condensà a través de la consonant en veritable vocal i en les seves combinacions —amb el llenguatge verbal actual— esdevé un llenguatge particular, que només té un parentiu emocional però cap d'intellectual amb el veritable llenguatge humà. Aquest llenguatge purament sonor, totalment deslligat de la paraula, que ha romàs allunyat de l'evolució consonàntica del nostre, ha obtingut en la individualitat dels instruments, l'única per la qual podia parlar, una propietat característica individual, que és determinada pel caràcter en certa manera *consonant* de l'instrument, de manera similar a com el llenguatge verbal és determinat per l'articulació de les consonants. Hom podria dir que un instrument musical, en la seva influència determinant sobre el caràcter específic del so que ha de produir, és el so *inicial radical* consonant, que es presenta com *l'al·literació aglutinant* de tots els sons que hom pot obtenir-ne. L'afinitat dels instruments entre si podria doncs determinar-se fàcilment conforme a la similitud d'aquest so inicial segons es manifesta, per dir-ho així, amb la pronunciació més o menys suau o dura de la consonant que originàriament els era comuna i idèntica. En realitat posseïm famílies instrumentals que tenen un so inicial originàriament idèntic, que sols per analogia es va matisant segons el caràcter diferent dels membres de la família, com per exemple en el llenguatge parlat les consonants *p*, *b* i *w*; *i*, de la mateixa manera que en la *w* topem

amb la similitud amb l'*f*, així hom podria descobrir fàcilment l'afinitat de les famílies d'instruments segons un camp molt ramificat, la divisió exacta del qual, així com la funció característica dels membres en llur disposició segons llurs analogies i llurs diferències, ens hauria de representar l'orquestra amb unes *facultats verbals encara més individuals* del que fins i tot ocorre avui, on l'orquestra en les seves convenients propietats característiques encara dista molt de ser prou reconeguda. Només podem esdevenir-ne conscients, tanmateix, si assignem a l'orquestra una participació més intensa en el drama del que fins ara ha estat el cas, atès que quasi sempre és utilitzada tan sols com a ornament de luxe.

La particularitat d'aquesta facultat de llenguatge de l'orquestra, que ha de deduir-se de la seva característica sensorialment perceptible, ens la reservem per a una consideració final sobre l'efecte de l'orquestra; a fi de preparar-nos com cal per a aquesta consideració importa, per ara, de fixar en primer lloc: *la dissemblança absoluta de l'orquestra, en la seva manifestació purament material, de la massa sonora de les vocals en la seva manifestació igualment material*. L'orquestra es diferencia d'aquesta massa sonora vocàlica de la mateixa manera que la consonant instrumental, que acabem d'esmentar, es diferencia de la consonant verbal i que és, per tant, la vocal condicionada o determinada per les dues. La consonant instrumental determina d'una vegada per totes *cadascun* dels sons que pot produir l'instrument, mentre que el so vocal de la llengua ja sols pel so inicial variable obté sempre un matís diferent, infinitament diversificat, gràcies al qual l'òrgan productor del so de la veu parlada és el més ric i el més perfecte, és a dir, el més orgànicament condicionat, davant el qual la mescla de timbres orquestrals més rica i variada que hom pugui concebre ha de semblar pobra; una experiència que certament no poden fer aquells que senten la veu humana emprada pels nostres cantants moderns, que suprimeixen totes les consonants i retenen una sola vocal qualsevol per tal d'imitar l'instrument de l'orquestra, i tracten doncs aquesta veu, al seu torn, com un ins-

trument, en la mesura que fan sonar, per exemple, duos entre un soprano i un clarinet, un temor i un corn de caça.

Si volguéssim ignōrar per complet que el cantant, en el qual *nosaltres* pensem, és una persona que representa artísticament persones i que disposa les efusions artístiques de les seves emocions conforme a la suprema necessitat d'humanitzar el pensament, aleshores la manifestació purament material del so de la parla cantada en la seva infinita varietat individual, tal com resulta del canvi característic de consonants i vocals, es mostraria no solament com un òrgan productor de sons molt *més ric* que l'instrument d'orquestra, sinó també com un òrgan absolutament *distint* d'ell; i aquesta dissimilitud de l'òrgan físic del so determina també una vegada per totes la posició completa que ha d'adoptar l'orquestra envers el cantant que actua. L'orquestra ha d'assegurar-nos en primer lloc que el so, després la melodia i la interpretació característica del cantant estan perfectament condicionades i justificades per l'àmbit interior de l'harmonia musical. L'orquestra ateny aquest poder alliberada del so del cant i la melodia del cantant, i per tal de justificar la independència de la seva pròpia manifestació participa en els cossos tonals harmònics subordinats a ell, però sense cercar mai de barrejar-se veritablement amb el so cantat. Si fem acompanyar per instruments una melodia cantada per la veu humana, de tal manera que la part essencial de l'harmonia, que resideix en els intervals de la melodia, roman fora del cos harmònic de l'acompanyament instrumental i ha de ser completada, per dir-ho així, per la melodia de la veu cantada, veurem a l'instant que l'harmonia és incompleta i que la melodia no està per tant del tot justificada harmònicament, perquè el nostre sentit de l'oïda, en adonar-se d'una gran diferència entre la veu humana i el timbre material dels instruments, la percep intuïtivament com a *separada* d'aquests, sent-li per tant únicament aportats dos factors distints, una melodia harmònicament només en part justificada i un acompanyament harmònic deficient. Aquesta observació d'una importància cabdal i mai tinguda en compte amb totes les conseqüències pot explicar-nos en gran part la ineficàcia de les nostres melodies d'òpera

fins ara i pot instruir-nos sobre la varietat d'errors en els quals hem caigut respecte a l'orquestra en compondre la melodia del cant: aquest és, tanmateix, el lloc precís en el qual hem de procurar-nos la instrucció.

La melodia absoluta, tal com l'hem feta servir fins ara en l'òpera i que nosaltres, mancant-nos-en la condició, reconstruïem d'un vers que es constitueix necessàriament en melodia, variant-la, segons criteris purament musicals, sobre melodies de cants populars i les melodies de dansa, conegudes de temps antics, era, considerada més de prop, una melodia sempre transposada dels instruments a la veu del cant. En això sempre ens hem imaginat la veu humana, per error inconscient, sols com un instrument d'orquestra que cal tractar d'una manera especial, i com a tal l'hem entreteixit en l'acompanyament orquestral. Aquest entrellaçament s'esdevingué aviat de la manera que ja he indicat, és a dir, per l'ús de la veu humana com un element essencial de l'harmonia instrumental; aviat però també de tal manera, que l'acompanyament instrumental exposava a la vegada la melodia harmònicament complementària, mitjançant la qual cosa l'orquestra restà en efecte tancada en un tot intel·ligible, tot i que amb aquest tancament revelà a la vegada el caràcter de la melodia com a exclusivament propi de la música instrumental. Per l'admissió absoluta, jutjada com a necessària, de la melodia en l'orquestra, el músic reconegué que aquesta melodia era tal, que justificada plenament des del punt de vista harmònic només per la massa de sons *absolutament idèntica*, no podia ser presentada intel·ligiblement més que per aquesta massa. La veu cantada aparegué en la interpretació de la melodia sobre aquest cos tonal harmònicament i melòdica acabat a la perfecció com quelcom en realitat completament superflu i col·locat com a segon cap de manera antinatural que el desfigura. L'auditor s'adonà instintivament d'aquesta disparitat: no comprengué la melodia del cantant fins que no la rebé a l'oïda lliure de vocals i de consonants alternants —perturbadores d'aquesta melodia— que l'inquietaven en la comprensió de la melodia absoluta, solament executada

per instruments. El fet que les nostres melodies d'òpera preferides no afectessin veritablement l'oïda del públic fins que no eren interpretades per l'orquestra —com en concerts o en parades de guàrdia, o tocades per un instrument harmònic, que no fossin realment compreses i esdevinguessin familiars al públic fins que les podia reproduir cantant-les sense paraules— aquesta situació notòria hagués hagut d'instruir-nos ja fa temps sobre la concepció completament errònia de la melodia del cant de l'òpera. Aquesta melodia era una melodia de cant sols en la mesura que havia estat assignada a la veu humana per expressar-se segons el seu caràcter merament instrumental; un caràcter que era clarament perjudicat en la seva evolució per les consonants i les vocals de les paraules, i per motiu de les quals l'art del cant es desenvolupà doncs en un sentit tal com el que veiem avui dia, amb els cantants d'òpera moderns assolint sense paraules el cim més desvergonyit.

Aquesta disparitat entre el timbre de l'orquestra i de la veu humana es féu palesa allà on compositors seriosos s'esforçaven per aconseguir una manifestació característica de la melodia dramàtica. Mentre com a únic lligam de la intel·ligibilitat purament musical del seus motius tenien només encara inconscientment a l'orella aquella música instrumental, que acabem d'esmentar, cercaven de determinar d'una manera precisa una expressió exacta d'una significació especial per ella en un acompanyament instrumental d'extraordinària artificialitat, seguint nota per nota, mot per mot i marcant l'accent harmònic i rítmic, i arribaren així a constituir períodes musicals, en els quals com més curosament entreteixit estava l'acompanyament musical amb el motiu de la veu humana, aquesta veu emetia per si sola una melodia inaprehensible a l'oïda que inconscientment feia la separació; les condicions que feien intel·ligible aquesta melodia existien en un acompanyament que després, al seu torn, de la veu restà per a l'oïda un caos inescrutable. L'error subjacent doncs era doble. Primer: desconeixement del caràcter determinant de la melodia poètica del cant, que la música instrumental aportà com a melodia absoluta; i segon: desco-

neixement de la diferència absoluta del timbre * de la veu humana del dels instruments orquestrals, amb els quals es barrejava la veu humana per raons d'exigències purament musicals.

Si es tracta ara aquí de designar amb precisió el caràcter particular de la melodia del cant, això s'esdevé perquè ens la tornem a representar amb tota claredat no solament quant al sentit, sinó també quant a la seva materialitat com a sorgida del vers parlat i condicionada per ell. El seu origen rau quant al sentit en la naturalesa de la intenció poètica, que pugna per fer-se intel·ligible al sentiment; quant a la manifestació material, rau en l'òrgan de l'enteniment, el llenguatge verbal. D'aquest origen condicionant avança en la seva evolució fins a manifestar el pur contingut sentimental del vers en virtut de la dissolució de la vocal en el so musical arribant allà on amb el seu costat purament musical s'adreça a l'element característic de la música, l'únic que fa possible la condició perquè puguí aparèixer aquest costat, mentre que l'altre costat del seu aspecte total el deixa tombat, fix, vers l'element significatiu del llenguatge verbal, que originàriament l'havia condicionat. En aquesta posició la melodia del vers, en tant que concebuda de les noces entre la poesia i la música, en tant que encarnació del moment d'amor d'ambdues arts, esdevé el vincle d'unió i de comprensió entre el llenguatge dels mots i el dels sons. Però al mateix temps també és més i està per damunt del vers de la poesia i la melodia absoluta de la música, i la seva aparició, alliberadora pels dos costats —com també condicionada per aquests dos costats—, només esdevé possible com a redemptora de les dues arts que, si bé ambdues recolzen i sempre justifiquen com a tal la manifestació plàstica individual,

* El músic abstracte no descobrí l'absoluta impossibilitat de barrejar de timbres per exemple del piano i el violí. Un dels principals elements de la seva alegria de viure artística consistia a tocar sonates per a piano i violí, etc., sense adonar-se que feia sonar una música únicament pensada però que en realitat no arribava veritablement a l'orella. La vista se li havia superposat a l'oïda, mentre que la carn viva de l'expressió musical havia de restar-li absolutament imperceptible.

independent, *sostinguda* pels elements condicionants, però ben *separada* d'ells, mai, tanmateix, no esfumen llur individualitat plàstica permetent una barreja per desbordament amb ella.

Si ara volem representar-nos clarament la vertadera relació d'aquesta melodia amb l'orquestra, ho podem fer amb la imatge següent.

Hem comparat més amunt l'orquestra com a *dominadora* de les mogudes aigües de l'harmonia, amb el vaixell d'alt bord: això succeí en tant que equiparàrem «travessia del mar» amb «viatge en vaixell». L'orquestra com a harmonia *dominada*, així havíem d'anomenar-la, podem considerar-la ara, per motiu d'una nova comparació independent,* en oposició a l'oceà, com el llac de muntanya, clar i profund i tanmateix il·luminat fins al fons per la llum del sol, tot el voltant del marge del qual és nítidament visible des de qualsevol punt del llac. Dels troncs dels arbres que havien crescut sobre el sòl pedregós dels turons, format per al·luvions primitius, fou per fi construït el *bot*, que, fermament subjectat amb claus de ferro, ben proveït de timó i rem, fou modelat exactament segons forma i característica amb el propòsit d'ésser portat per les aigües del llac i de poder-les fendre. Aquest bot, posat sobre l'espatlla del llac, que avança a cop de rem i és guiat pel timó, és la *melodia del vers* del cantant dramàtic, sostingut per les ones sonores de l'orquestra. El bot és quelcom completament distint de la superfície del llac i, tanmateix, fou construït i ajustat exclusivament tenint en compte l'aigua i amb consideració exacta de les seves propietats; a terra el bot és del tot inutilitzable, com a màxim després d'haver estat desmuntat en taulons comuns pot servir d'aliment a la cuina burgesa. És solament damunt el llac que esdevé quelcom delitosament viu, quelcom sostingut que alhora camina, mogut i alhora sempre tranquil, que atreu sempre cap a ell el nostre esguard quan aquest es passeja

* Mai l'un dels termes d'una comparació no pot ésser totalment igual a l'altre, sinó que la semblança sols pot afirmar-se en un sentit, no en tots els sentits; els objectes de formació orgànica mai no són absolutament idèntics, només els de formació mecànica.

sobre el llac, com el propòsit, que es presenta de manera humana, de l'existència del llac onejant, que abans ens semblava vana. El bot, emperò, no flota damunt la superfície de l'aigua: el llac sols pot conduir-lo en una direcció segura si tota la part del cos tombada cap a ell s'enfonsa ben bé dins de l'aigua. Només que un lleuger taulonet aflori a la superfície del llac, serà llançat per les seves ones cap ací i cap allà, dut a la deriva segons el corrent; mentre que, d'altra banda, una pedra pesada s'hi enfonsarà del tot. Però no solament amb el cantó sencer del seu cos girat vers el llac s'hi enfonsa el bot, sinó també el timó, que fixa la direcció, i el rem, que dóna moviment a aquesta direcció, obtenen aquesta força determinant i motora únicament per contacte amb l'aigua, l'únic que fa possible la pressió efectiva de la mà conductora. Amb cada moviment que fa per avançar, el rem fendeix profundament la superfície de l'aigua sonora; quan en surt, deixa que les gotes hi tornin a caure melodiosament.

No tinc cap necessitat de precisar aquesta comparació, per explicar la relació implicada en el contacte de la melodia dels sons verbals de la veu humana amb l'orquestra, car aquesta relació s'hi troba expressada de manera absolutament analògica —cosa que encara ens semblarà més evident si qualifiquem la veritable melodia d'òpera, ben coneguda per nosaltres, com la vana temptativa del músic de condensar les ones mateixes del llac en un bot transportable.

Ara ja només ens resta de considerar l'orquestra com un element independent, diferent en si d'aquella melodia del vers i d'assegurar-nos de la seva aptitud per portar aquesta melodia, no solament posant de manifest l'harmonia que la condiciona —des del punt de vista purament musical—, sinó també mitjançant la seva capacitat de llenguatge, de la mateixa manera que el llac portava el bot.

L'orquestra posseeix innegablement una *capacitat de llenguatge* i les creacions de la nostra moderna música instrumental ho han descobert. En les simfonies de Beethoven hem vist aquesta capacitat de llenguatge elevar-se fins a un cim tal, que es veia obligat a expressar fins allò que la seva naturalesa no pot expressar. Ara que amb la melodia del vers parlat li hem donat precisament allò que no podia expressar i que, com a portador d'aquesta melodia afí a ell, li hem assignat l'activitat en què —amb absoluta calma— haurà d'expressar únicament allò que la seva naturalesa li permet d'expressar, hem de definir clarament aquesta capacitat de llenguatge de l'orquestra com la capacitat de manifestar allò que és *verbalment inexpressable*.¹¹¹

Aquesta designació no ha d'expressar solament una cosa purament imaginària, sinó una cosa ben real, palpable.

Hem vist que l'orquestra no era un complex de possibilitats sonores anàlogues i difuses, sinó que consisteix en un conjunt —ampliable indefinidament— d'instruments que, com a individualitats ben definides, determinen el so que se'ls ha de donar per atènyer igualment una manifestació individual. Una massa sonora sense cap determinació individual dels seus membres és inexistent i a tot estirar pot ser imaginada, però no realitzada. Però allò que determina aquesta individualitat és —ja ho hem vist— la propietat particular de cada un dels instruments per si, que converteix, per dir-ho així, la vocal del so emès, mitjançant la seva consonant inicial, en una vocal especial, diferenciada. De la mateixa manera que aquesta consonant inicial mai no s'eleva a la importància de significat de la consonant verbal, determinada per la intel·ligència del senti-

111. Wagner alludeix aquí al llenguatge particular de l'orquestra sense paraules, de la qual ja ha parlat anteriorment. Així, la defineix amb un tòpic musical característic del romanticisme «l'inexpressable» («das Unaussprechliche»), ja utilitzat entre altres per E.T.A. Hoffmann en referir-se a la interpretació de la música de Beethoven.

ment, ni és capaç de modificar-se ni per tant d'influir la vocal per mitjà de modificacions, com aquesta, així el llenguatge dels sons d'un instrument tampoc no pot condensar-se en una expressió que sols és assequible a l'òrgan de l'enteniment, del llenguatge verbal; sinó que expressa, com a pur òrgan del sentiment, just només allò que al llenguatge verbal resulta inexpressable, i des del nostre punt de vista de l'enteniment humà, doncs, *l'inexpressable* verbalment per excel·lència. Que això inexpressable no és res *en si* inexpressable, sinó només inexpressable a l'òrgan del nostre enteniment, així doncs que no és solament imaginari, sinó real, això ho manifesten ja ben explícitament els instruments de l'orquestra, i cadascun d'ells ho expressa de manera clara i intel·ligible per a si, però amb infinitament més varietat quan actuen conjuntament amb altres instruments.*

Considerem ara en primer lloc l'inexpressable verbalment, que l'orquestra és capaç d'expressar amb la més gran precisió, i això junt amb una altra cosa verbalment inarticulable: *el gest*.

El gest del cos, tal com es manifesta, determinat per una emoció interior, en un moviment significatiu dels membres més aptes per a l'expressió i finalment també en el joc de la fisonomia, és quelcom per complet inexpressable verbalment, en la mesura que la llengua sols pot descriure'l o fer-hi al·lusió, mentre que sols aquells membres o aquells trets facials poden realment expressar-lo. Una cosa que el llenguatge verbal és capaç d'expressar perfectament, és a dir, un objecte que l'enteniment ha de comunicar a l'enteniment, no necessita en absolut ésser acompanyat o reforçat pel gest —un gest innecessari fins i tot podria arribar a destorbar. En una comunicació d'aquesta naturalesa, l'òrgan sensorial receptor de l'oïda, com ja hem vist abans, no és estimulat, sinó que només serveix d'intermediari indiferent. La comunicació d'un objecte, emperò, que la llengua parlada no pot transmetre amb completa convicció al *sen-*

* Aquesta fàcil explicació de «l'inexpressable» es podria, estendre no sense raó, a tot el que és filosòfic i religiós que, des del punt de vista del que parla, és considerat *absolutament* inexpressable, però que és perfectament expressable només que es faci servir l'òrgan adequat.

timent que cal estimular, és a dir, una expressió que s'aboca en l'afecte, té certament necessitat d'ésser reforçada per un gest d'acompanyament. Veiem doncs que allà on l'oïda ha d'ésser estimulada a una participació sensorial més intensa, aquell que comunica ha d'adreçar-se també espontàniament a la vista: l'orella i l'ull han d'assegurar-se recíprocament d'una comunicació a un nivell més alt, per transmetre-la d'una manera persuasiva al sentiment. El gest, en la seva comunicació a l'ull, esdevinguda necessària, expressa ara doncs també allò que el llenguatge verbal ja no podia expressar —si podia fer-ho, el gest esdevenia superflu i destorbador. L'ull era estimulat pel gest de tal manera que encara hi mancava l'equilibri corresponent de la comunicació a l'orella: aquest equilibri, tanmateix, és necessari per completar la impressió en una expressió perfectament comprensible al sentiment. El vers, esdevingut melodia en l'excitació, resol finalment el contingut intel·lectual de la comunicació verbal originària en un contingut emocional: el moment de la comunicació a l'oïda, que correspon per complet al gest, encara no és contingut, emperò, en aquesta melodia; precisament hi residia com la més *intensa* de les expressions verbals *el motiu* d'intensificació del gest com un factor de reforçament, del qual la melodia encara *tenia necessitat*, perquè encara no podia contenir allò que corresponia perfectament al moment reforçat del gest. La melodia del vers contenia doncs només la condició per a la manifestació del gest; allò que ha de justificar el gest davant del sentiment, emperò, de la mateixa manera que el vers havia d'ésser justificat per la melodia o la melodia per l'harmonia —millor encara: *precisat*— es troba, no obstant això, fora de les facultats de la melodia, que sorgida del vers *parlat* roman amb un costat essencial, imprescindiblement condicionat del seu cos, tombada vers el llenguatge verbal que, com que no era capaç d'expressar el caràcter particular del gest, ha demanat l'ajut del mateix, i ara no pot comunicar a l'oïda, que ho desitja, el que correspon perfectament a aquest. De la mateixa manera que el gest s'adreça a la vista, l'inexpressable del gest en el llenguatge verbal i en el llenguatge dels sons pot ara ésser comunicat a l'oïda pel llen-

guatge de l'orquestra completament després del llenguatge verbal.

L'orquestra ha obtingut aquesta aptitud acompanyant el gest més sensual, el *gest de la dansa*, al qual aquest acompanyament era una necessitat determinada per la seva naturalesa a fi de poder manifestar-se intel·ligiblement, mentre que el gest de la dansa, com tot gest en general, és a la melodia d'orquestra el que el vers és a la melodia del cant, condicionada per ell, de manera que gest i melodia d'orquestra constitueixen un tot en si intel·ligible, com la melodia de la paraula i de so per si. L'lur punt de contacte més concret, és a dir, el punt on tots dos, l'un en l'espai, l'altra en el temps, l'un a l'ull, l'altra a l'orella, es manifestaren en tant que condicionats igualment i recíprocament, el gest de dansa i l'orquestra el tenien en el *ritme*, i tots dos, cada vegada que s'allunyaven, havien de recaure necessàriament en aquest punt, per restar-hi o esdevenir-hi intel·ligibles, que revela llur més primigènia afinitat. Però des d'aquest punt el gest i l'orquestra s'amplien en idèntica mesura vers la capacitat de llenguatge que és més pròpia a tots dos. De la mateixa manera que el gest revela a l'ull sols allò que *ell* pot expressar, així l'orquestra comunica a l'oïda allò que correspon exactament a aquesta manifestació, com al punt de partença del parentiu el ritme musical precisava a l'oïda allò que s'havia manifestat a l'ull en els moments sensiblement més perceptibles del moviment de la dansa. El moviment de tornar a posar el peu a terra després d'haver-lo aixecat era per a l'ull exactament el mateix que per a l'orella el temps accentuat del compàs; la dinàmica figura sonora, interpretada per instruments i que uneix melòdicament els temps marcats del compàs, és doncs també a l'orella exactament el que és a l'ull el moviment del peu o de qualsevol altre membre del cos amb facultat d'expressió en les modificacions que corresponen al temps marcat del compàs. Com més s'allunya el gest de la seva base més definida però alhora també més limitada de la dansa; com més parcament distribueix els seus accents més forts, per arribar a una puixança verbal infinita en els matisos més variats i més fins, més guanyen en varietat i en finor també les

figures sonores del llenguatge instrumental que, per comunicar d'una manera convincent l'inexpressable del gest, assoleix una expressió melòdica de les més característiques, la riquesa immensa de possibilitats de la qual no pot especificar-se amb el llenguatge verbal ni quant al contingut ni quant a la forma; car aquest contingut i aquesta forma es manifesten ja *completament* a l'oïda mitjançant la melodia orquestral, i només pot ésser percebuda per l'ull, i això com a contingut i forma del gest corresponents a aquesta melodia.

Si aquesta capacitat de llenguatge de l'orquestra no ha pogut encara desenvolupar-se en l'òpera fins ara amb tota la seva riquesa de possibilitats, la raó cal cercar-la precisament —com ja he esmentat al seu lloc— en el fet que, per culpa de la manca de tot fonament veritablement dramàtic de l'òpera, el moviment de gestos estava transposat per a ella directament de la pantomima de la dansa. Aquesta pantomima dansada de ballet només podia manifestar-se amb moviments i gestos molt limitats, fixats en convencions estereotipades per tal de fer-se al més intel·ligibles possible, car li mancaven les condicions que haurien pogut determinar i explicar la necessitat d'una més gran varietat. Aquestes condicions les conté el llenguatge verbal, i no aquell *cridat* a ajudar, sinó el llenguatge parlat que apel·la a l'*ajut* del gest. La força expressiva realçada, que l'orquestra no podia obtenir, per tant, ni de la pantomima ni de l'òpera, cercava d'adquirir-la, com per un saber instintiu de la seva capacitat, en la música instrumental absoluta, desvinculada de la pantomima. Hem vist que aquest afany, en la seva màxima força i sinceritat, havia de suscitar el desig d'una justificació per mitjà del mot i el gest condicionat pel mot, i ara sols ens resta adonar-nos de com, per altra banda, la realització completa de la intenció poètica únicament és possible per la justificació més elevada i clarificadora de la melodia del vers parlat gràcies al poder expressiu perfecte de l'orquestra en unió amb el gest.

La intenció poètica, tal com es vol realitzar en el drama, determina l'expressió més intensa i variada del gest; n'exigeix la varietat, la força, la finor i l'agilitat en un grau com no po-

den mostrar-se enlloc més que en el drama, i és per a aquest drama, doncs, que han d'*inventar-se* amb una propietat especialment particular; car l'acció dramàtica és amb tots els seus motius una acció elevada i intensificada per damunt de la vida fins al prodigi. La condensació dels moments de l'acció i els seus motius només podia fer-se intel·ligible al sentiment mitjançant una expressió també al seu torn concisa, que ascendia del vers parlat fins a la melodia que determinava de manera immediata el sentiment. Igual com aquesta expressió s'eleva fins a la melodia exigeix també necessàriament un realçament del gest condicionat per ella que superi la mesura del gest habitual de la parla. Aquest gest és, tanmateix, conforme al caràcter del drama, no solament el gest monologant de l'individu aïllat, sinó un gest de l'encontre característic de molts individus relacionats entre ells que s'eleva a la més rica varietat —com qui diu el gest «a diverses veus». La intenció dramàtica no atreu únicament la sensació interior —en si— al seu àmbit, sinó que per motiu de la seva realització, requereix molt especialment la manifestació d'aquesta sensació en la presència física externa de les persones que actuen. La pantomima s'acontentava amb les típiques màscares per a la figura, l'actitud i el vestuari dels actors: el drama omnipotent arrenca als actors les típiques màscares —car posseeix per fer-ho el poder justificador de la paraula— i les mostra com a individualitats singulars que es manifesten així i no de cap altra manera. La intenció dramàtica determina, per tant, fins als trets més detallats la figura, el rostre, la postura, el moviment i el vestuari de l'actor per tal de fer-lo aparèixer immediatament i precisa com a aquesta individualitat única, diferenciable entre tot el que l'envolta, recognoscible en qualsevol moment. Ara bé, aquesta dràstica diferenciació d'una individualitat només és possible si totes les individualitats amb les quals es troba i es relaciona es presenten exactament amb la mateixa segura, precisa i dràstica diferenciació. Si ara ens representem aquestes individualitats rigorosament delimitades en llurs mútues relacions infinitament variables, de les quals es desenvolupen els diferents moments i motius de l'acció, i si ens les

imagine conforme a la impressió infinitament emocionant que ha de produir-ne la visió al nostre esguard poderosament captivat, així comprenem també la necessitat que sent l'oïda d'una impressió intel·ligible per a ella, que correspon absolutament a aquesta impressió a la vista, impressió en la qual la primera apareix completa, justificada o precisada, car: «és [solament] per boca de dos testimonis que es manifesta la plena veritat».

Allò que l'oïda anhela sentir és, tanmateix, l'inexpressable de la impressió rebuda per l'ull, allò que la intenció poètica en si i en el seu moviment tan sols ha motivat per mitjà del seu òrgan més immediat, el llenguatge verbal, però que no pot comunicar persuasivament a l'oïda. Si aquesta visió fos inexistent per als ulls, el llenguatge poètic podria sentir-se autoritzat a comunicar a la imaginació la descripció i el quadre de l'imaginat; però si ell mateix s'ofereix directament a la vista, tal com exigia la més alta intenció poètica, l'exposició del llenguatge poètic no només és completament superflu, sinó que restaria sense cap mena d'influència sobre l'oïda. Allò que li és inexpressable, el llenguatge de l'orquestra, tanmateix, ho comunica precisament a l'oïda, i pel desig de l'oïda, estimulada fraternalment per la vista, aquest llenguatge assoleix una nova, immensa puixança que sense aquest estímul es manifesta contínuament dormisquejant o —si es desvetlla per propi impuls— es manifesta d'una manera intel·ligible.

La capacitat d'expressió de l'orquestra recolza també per a aquesta tasca ampliada, que hem precisat, en primer lloc encara en la seva afinitat amb la del gest tal com la coneixem de la dansa. S'expressa en figures sonores, com són pròpies al caràcter individual d'instruments particularment idonis i que es configuren, a llur torn, per la barreja idònia de les individualitats característiques de l'orquestra, en melodia orquestral característica; l'orquestra expressa allò que en la seva manifestació física i per mitjà del gest es mostra a la vista *amb una tal intensitat*, que per assenyalar aquest gest i aquesta manifestació a fi que també l'ull els compregui, com per assenyalar idòniament aquesta mateixa manifestació per a l'oïda, que copsa

d'immediat, no hi havia necessitat d'un tercer, és a dir, de l'intermediari llenguatge verbal.

Definim-nos clarament sobre aquest punt. Solem dir: «Llegeixo en els teus ulls»; és a dir: «El meu ull copsa, d'una manera només accessible a ell, de l'esguard del teu ull una emoció inconscient dintre teu, que jo, al meu torn, comparteixo també inconscientment». Si estenem ara la capacitat de percepció de l'ull per tot l'exterior de l'home que cal observar al seu aspecte, la seva actitud i els seus gestos, hem de confirmar que l'ull copsa i comprèn sense dubte ni error la manifestació externa d'aquest home, des del moment que es mostra *en completa espontaneïtat*, està interiorment del tot d'acord amb si mateix i expressa el seu estat d'ànim amb la més gran sinceritat. Els moments en què l'home es manifesta d'una manera tan autèntica són, emperò, només els moments de calma més absoluta o de la més extrema excitació: allò que hi ha entre aquests dos extrems són les transicions, que únicament estan determinades per la passió sincera en la mesura que s'acosten a llur més extrema excitació o retornen d'aquesta excitació a una calma d'harmoniosa reconciliació. Aquestes transicions consisteixen en una barreja d'activitat arbitrària, reflexiva de la voluntat i d'una sensació inconscient i necessària: la determinació d'aquestes transicions seguint el camí de l'emoció inconscient, i això amb un progrés imprescindible fins a desembocar en l'emoció autèntica, ja no condicionada ni cohibida per l'enteniment reflexiu, és el contingut de la intenció en el drama, i el poeta troba l'única expressió que fa possible aquest contingut en la melodia del vers, tal com apareix en el seu caràcter de flor de la melodia del llenguatge que d'una banda es tomba vers l'enteniment reflexiu, de l'altra en canvi s'adreça, en tant que òrgan, a la sensació inconscient. El gest —si per gest entenem la completa manifestació externa de l'aparença humana a la vista— només pren una part determinada en aquest desenvolupament, perquè té únicament *un sol* costat, el costat de la sensació, amb la qual s'adreça a l'ull: però el costat que amaga a l'ull és precisament aquell que la melodia del llenguatge tomba vers l'enteniment i que, per tant, romandria irrecog-

noscible al sentiment si l'oïda no pogués incorporar la capacitat addicional de comunicar intel·ligiblement al sentiment el costat amagat a la *vis̄tá*; perquè aquesta melodia del llenguatge s'adreça a l'orella amb els seus *dos* costats, bé que amb un d'ells l'estímul serà reduït i més feble.

El llenguatge de l'orquestra ho aconsegueix mitjançant l'oïda, recolzant també íntimament en la melodia del vers com abans en el gest, per elevar-se a la comunicació mateixa del *pensament* al sentiment, el pensament que la present melodia del vers —en tant que manifestació d'una emoció barrejada, encara no absolutament unificada— no pot i no vol expressar, però que encara menys pot ésser comunicat a la vista pel gest, perquè el gest és la cosa més present de totes i és per tant condicionat per l'emoció indeterminada, manifestada en la melodia del vers com un gest igualment indeterminat o que sols expressa aquesta indeterminació, i així doncs incapaç de fer comprendre a l'ull la veritable sensació.

En la melodia del vers no s'uneix solament el llenguatge dels mots amb el llenguatge dels sons, sinó també allò expressat per aquests dos òrgans, a saber, el no-present amb el present,¹¹² el pensament amb la sensació. El present en aquesta és la sensació espontània, que es desplega necessàriament en l'expressió de la melodia musical; el no-present és el pensament abstracte que és retingut en la frase verbal com a moment reflexionat, voluntari. Precisem ara amb més detall allò que hem d'entendre per *pensament*.

També aquí arribarem aviat a una clara noció, si considerem l'objecte des del punt de vista artístic i si anem fins al fons del seu origen sensible.

Quelcom que ni amb un òrgan de comunicació ni amb la utilització conjunta de tots els nostres òrgans de comunicació *de cap* manera no *podem* expressar, encara que *volguéssim*, és

112. Wagner al·ludeix al leitmotiv, i en aquest punt concretament es refereix a la relació de passat (com a «record») i de futur («pressentiment») en el present.

una no-cosa: el no-res. Al contrari, tot allò per a què trobem una expressió, també és una cosa real, i aquesta cosa real la reconeixem quan ens expliquem l'expressió mateixa que fem servir *inconscientment* per a la cosa. L'expressió *pensament* és molt fàcilment explicable, si retornem a la seva arrel verbal concreta. Un «pensament» és una «imatge» * que ens «sorgeix en el procés de pensar» ** una cosa real, però no present. Aquesta cosa no present és en el seu origen un objecte real, percebut pels sentits, que en un altre indret o un altre temps ha fet sobre nosaltres una impressió determinada: aquesta impressió s'ha apoderat de la nostra sensació, amb la qual havíem d'inventar una expressió a fi de comunicar-la, que d'acord amb la impressió produïda per l'objecte correspongués a la capacitat de comprendre i de distingir de l'espècie humana en general. Aquest objecte, per tant, sols podíem assimilar-lo conforme a la impressió que feia sobre la nostra sensibilitat, i aquesta impressió determinada al seu torn, per la nostra capacitat de sentir és la imatge que l'objecte mateix ens sembla en la nostra *memòria*. Memòria i record són per consegüent el mateix i, en veritat, el pensament és la imatge que retorna al record, imatge que —com a impressió d'un objecte sobre la nostra sensació— formada per aquesta sensació mateixa i pel record fent memòria, és de nou presentada a aquest testimoni del poder durable de la sensació i la força de la impressió causada sobre ella, de la sensació mateixa per excitar-se vivament, per compartir posteriorment la sensació. L'evolució del pensament a facultat de formar combinacions que relacionen totes les imatges adquirides espontàniament o transmeses per les impressions

* De manera semblant podem interpretar *Geist* (esperit) molt bé del mot amb la mateixa arrel *gießen* (abocar, vessar, fondre, regar): segons un sentit natural, és l'«emanació» de nosaltres, com el perfum que és el que propaga, el que emana de la flor. L'«esperit» de la teologia, en canvi, es basa en la contorsió d'aquest moment natural, esdevenint allà —anàlogament al mite cristià— allò que (des de dalt) ha estat vessat sobre nosaltres.

** Aquest joc amb l'etimologia dels mots *Gedanke* (pensament), *Dünkend* (semblant, arcaisme desaparegut del llenguatge modern), *Gedenken* (memòria) és impossible de reproduir en català. (N. de la t.)

conservades en el record dels objectes esdevinguts no presents —el pensament, tal com se'ns presenta en la ciència filosòfica— no ha d'ocupar-nos aquí; car el camí del poeta parteix de la filosofia vers l'obra d'art, per *realitzar el pensament* en la sensibilitat. Només un punt encara hem de determinar amb precisió. No podem pensar una cosa que abans no ha fet una impressió sobre la nostra sensibilitat i el fenomen sensible precedent és la condició perquè es constitueixi el pensament que ha de manifestar-se. Per tant, també el pensament és estimulat per la sensació i ha de tornar a emanar-ne necessàriament, car *el pensament és el vincle entre una sensació no present i una sensació present que s'esforça a manifestar-se*.

La melodia del vers del poeta realitza ara, en certa manera davant els nostres ulls, el pensament, és a dir, converteix la sensació no present representada pel record en una sensació present realment perceptible. En el pur vers verbal la melodia conté la sensació caracteritzada, pensada, descrita pel record, no present però *condicionant*; en la pura melodia musical, en canvi, la sensació *condicionada* nova, present, en la qual la sensació pensada, estimulante, no present es dissol com en una realització nova, quelcom afí a ella. Desenvolupada i justificada davant els nostres ulls per la memòria d'una sensació anterior, la sensació que es manifesta en aquesta melodia, que ens commou de manera immediata pels sentits i que determina amb seguretat el sentiment que hi participa, és un fenomen nou que ens pertany tant a nosaltres com a aquell que ens l'ha comunicat; i podem, perquè retorna com a pensament —és a dir, com a record— a aquell que la comunica, preservar-la just així com a pensament. El que comunica, si en el record d'aquest fenomen sensible, se sent incitat per aquest record a manifestar una sensació nova i un altre cop present, recull aquest record ara només com a moment no present, descrit, breument indicat a l'enteniment memoritzador, de la mateixa manera que manifestava en la mateixa melodia del vers en la qual s'expressava un fenomen melòdic —ara confiat al record— la memòria d'una sensació anterior, allunyada de nosaltres segons la seva vivacitat, com a pensament engendrador de sensacions.

Nosaltres, que rebem la nova comunicació, podem retenir mitjançant l'oïda aquella sensació únicament pensada en la *seva manifestació purament melòdica*: ha esdevingut propietat de la música pura i, portada per l'orquestra a la seva percepció sensible amb expressió adequada, se'ns apareix com la *realització, l'actualització* d'allò que el comunicant només ha *pensat*. Una melodia d'aquesta mena, tal com ens ha estat comunicada per l'interpret en tant que efusió d'una sensació, quan és interpretada amb expressió per l'orquestra *allà* on l'interpret ja sols manté aquella sensació en el record, ens realitza el pensament d'aquest interpret; fins i tot allà on el que actualment es comunica sembla no tenir ja cap consciència d'aquella sensació, el seu so característic a l'orquestra pot estimular en nosaltres una sensació, que per completar un conjunt, per fer una situació intel·ligible al màxim mitjançant la indicació de motius compresos en aquesta situació, però que en els moments representables no poden sortir a plena llum, esdevé per a nosaltres *pensament*, però que en si és *més* que el pensament, a saber, *el contingut emocional representat* del pensament.

El poder del músic, quan la intenció poètica se'n serveix per assolir la seva màxima realització, és en això incommensurable gràcies a l'orquestra. Sense ésser condicionat per la intenció poètica, el músic absolut s'ha imaginat fins ara heurre-les també amb pensaments i la combinació de pensaments. Quan temes senzillament musicals eren qualificats de «pensaments», es tractava o bé d'una utilització buida d'aquest mot o bé d'una manifestació de la il·lusió del músic; aquest anomenava tema un pensament, amb el qual certament s'havia imaginat una cosa, però que ningú no comprenia llevat, com a màxim, d'aquell a qui explicava allò que s'havia imaginat amb paraules prosaiques, invitant-lo així a pensar ensems amb el tema aquesta cosa imaginada. La música no pot pensar; però pot realitzar pensaments, és dir, manifestar-ne el contingut emocional com un de ja no recordat, sinó representat en el present: però només ho pot fer si la seva pròpia manifestació està condicionada per la intenció poètica i si aquesta, al seu torn, no es revela com una de solament pensada, sinó com una de

clarament exposada per l'òrgan de l'enteniment, el llenguatge verbal. Un motiu musical por produir sobre la sensibilitat una impressió definida que es configura en una activitat del pensament, tan sols si l'emoció expressada en aquest motiu ha estat condicionada d'una manera determinada davant els nostres ulls per un individu determinat en un objecte determinat, en tant que igualment determinada, és a dir, ben condicionada. L'omissió d'aquestes condicions presenta un motiu musical al sentiment com a quelcom indeterminat, i quelcom indeterminat pot retornar en el mateix fenomen tantes vegades com sigui, aquest roman només quelcom indeterminat que no fa més que reaparèixer i que no estem en condicions de justificar amb cap aparició que jutgem necessària i per tant de relacionar-lo amb cap altra cosa. El motiu musical, però, en el qual —per dir-ho així— s'abocà davant els nostres ulls el vers parlat ric en idees d'un actor dramàtic, és un motiu necessàriament condicionat; en la seva reaparició se'ns revela palpablement una sensació *determinada*, i aquesta al seu torn, com la sensació d'aquell que se sent empès ara mateix a manifestar una sensació nova que es deriva d'aquella, inexpressada ara per ell, però que l'orquestra ens fa sensiblement perceptible. La ressonància simultània d'aquest motiu uneix per a nosaltres una sensació condicionant no present a la sensació condicionada per ella, que acaba de manifestar-se; i fent del nostre sentiment el receptor il·luminat del creixement orgànic d'una emoció determinada per una altra, donem al nostre sentiment el poder de pensar, és a dir: el saber inconscient, elevat per damunt del pensament, del pensament realitzat en la sensació.

Abans de començar a exposar les dades que resultaren del poder fins ara insinuat del llenguatge orquestral per a la constitució del drama, a fi de mesurar-ne en la seva totalitat l'abast, hem de definir-nos encara amb precisió sobre una facultat exterior del mateix. La facultat en qüestió d'aquest poder d'articulació l'orquestra l'extreu d'una síntesi de les seves facultats, que li sorgiren d'una part pel seu ajustament al gest, de l'altra per la seva assimilació en el record de la melodia del

vers. De la mateixa manera que el gest evolucionà des del seu origen, el gest de la dansa més sensitivament concret, fins a la mímica més abstractament estilitzada; de la mateixa manera que la melodia del vers avançà del pur record d'una sensació fins a la manifestació més present d'una sensació, així també creix el poder d'expressió de l'orquestra que obtingué dels dos moments la seva força configurativa i amb el creixement de tots dos es nodrí i augmentà fins a la seva màxima puixança, i d'aquesta doble font de vida, veiem com es tornen a unir i tornen a fluir ensems, vers una facultat singularment superior, els braços separats del corrent de l'orquestra, després d'haver estat copiosament incrementat per rius i rierols afluents. Allà on el gest reposa per complet i el discurs melòdic de l'actor calla del tot: és a dir, allà on el drama es prepara partint de disposicions interiors encara inexpressades, aquestes disposicions encara inexpressades poden ser expressades per l'orquestra de tal manera que llur manifestació porta en si el caràcter de *pressentiment* necessàriament condicionat per la intenció poètica.

El pressentiment és la manifestació d'una sensació inexpressada, perquè —en el sentit del nostre llenguatge verbal— és una sensació encara inexpressable. És inexpressable una sensació que encara no està determinada, i és indeterminada quan encara no està determinada per l'*objecte* que li correspon. El mòbil d'aquesta sensació, el pressentiment, és doncs l'aspiració inconscient de la sensació d'ésser determinada per un objecte, que per la força de la seva necessitat, d'altra banda, ella mateixa predetermina, un objecte tal que li correspongui, i per aquesta raó ella l'espera amb impaciència. En la seva manifestació com a pressentiment voldria comparar la sensibilitat amb l'arpa ben afinada, les cordes de la qual sonen amb l'alè del vent quan les acaricia travessant-la, i esperen l'artista que n'extreurà nítids acords.

El poeta ha de despertar en nosaltres una tal disposició d'ànim plena de pressentiments, *per fer de nosaltres, partint de l'ànima d'aquesta disposició els cocreadors necessaris de l'obra d'art*. En provocar en nosaltres aquesta ànsia, obté en la nostra esti-

mulada receptivitat la força condicionant, l'única que pot facilitar-li la configuració dels fenòmens que s'ha proposat, tal com ha de configurar-los cōnforme a les seves intencions. En la creació d'aquestes disposicions d'ànim, que el poeta ha de despertar en nosaltres per aconseguir la nostra indispensable col·laboració, el llenguatge-instrumental absolut s'ha revelat ja com a factor d'una eficàcia absoluta; car precisament l'estímul de sensacions indeterminades, plenes de pressentiments, era justament la seva activitat més pròpiament característica que, per tot on es tractava de determinar amb precisió les sensacions suscidades, havia d'esdevenir una feblesa. Si apliquem ara aquesta facultat extraordinària, l'única que fa possible el llenguatge instrumental, als moments del drama on ha de ser posada en activitat pel poeta segons una intenció determinada, hauríem de posar-nos d'acord sobre la qüestió d'on ha d'extreure aquest llenguatge els moments sensitius, concrets d'expressió en els quals ha de manifestar-se, conforme a la intenció poètica.

Ja hem vist que la nostra música instrumental absoluta havia d'extreure els elements sensitius concrets per a la seva expressió d'una rítmica de dansa familiar des de sempre a la nostra orella, i de la melodia que en deriva o del *melos* de la cançó popular, tal com ha estat inculcada a la nostra oïda. El compositor de música instrumental pura cercava d'imprimir una expressió determinada a allò que hi havia d'absolutament indeterminat en aquests elements, disposant en una imatge representada a la imaginació aquests moments segons llur afinitat i llur diferència, per la força creixent o decreixent, així com també pel moviment accelerat o disminuït de la interpretació, i finalment per la característica particular de l'expressió per mitjà de la individualitat dels instruments de música; en definitiva, únicament se sentí empès a precisar aquesta imatge per mitjà de la indicació exacta —extramusical— de l'objecte descrit. L'anomenada «pintura musical» és el terme visible de l'evolució de la nostra música instrumental absoluta: aquest art hi ha refredat sensiblement la seva expressió, que ja no s'adreça al sentiment, sinó a la imaginació, i tot aquell que després d'una peça de Beethoven sentirà una composició orquestral de Mendels-

sohn o fins i tot de Berlioz ho percebrà amb tota claredat. No obstant això, és innegable que aquest procés evolutiu era necessari i aquesta determinada inclinació vers la pintura musical tenia motius més sincers que per exemple el retorn a l'estil de la fuga de Bach. Sobretot cal reconèixer que la capacitat d'expressió sensual del llenguatge instrumental ha estat excepcionalment intensificada i enriquida per la pintura musical. Admetem ara que aquesta capacitat no ha estat solament incrementada fins a l'immensurable, sinó que la seva expressió pot ésser despullada de tota la seva fredor, quan el pintor-músic s'adreça novament al sentiment i ja no a la imaginació; l'ocasió li és oferta quan l'objecte de la seva descripció comunicat al pensament és manifestat com a objecte present, real als sentits, i ha d'ésser condicionat no com un simple accessori per a la comprensió de la seva pintura musical, sinó com a eixit d'una intenció poètica superior, que la pintura musical ha d'ajudar precisament a realitzar. L'objecte de la pintura musical sols podia ésser un moment extret de la vida natural o de la vida humana mateixes. Tals moments, presos de la vida natural i la vida humana, a la descripció dels quals el músic se sentia atret fins ara, són, tanmateix, justament aquells que el poeta necessita per a la preparació de desenvolupaments dramàtics importants, i al poderós ajut dels quals el fins ara poeta dramàtic absolut hagué de renunciar des d'un principi, amb el més gran detriment per a la seva obra d'art volguda, perquè, com més perfectament havien d'articular-se aquests moments des de l'escena a l'ull, sense la col·laboració de la música que complementa i determina els sentiments, el poeta havia de considerar-los injustificats, destorbadors, paralitzants, però no en canvi cap estímulo ni cap ajut.

Aquelles sensacions indeterminades, plenes de pressentiments, que el poeta ha d'estimular necessàriament en nosaltres, hauran d'estar sempre en relació amb un fenomen que, al seu torn, es manifesta a l'ull; aquest serà un element del medi natural o del centre humà d'aquest medi mateix, en tot cas, un element el moviment del qual no és condicionat encara per una sensació netament manifesta, car únicament el llen-

guatge parlat la pot expressar en la unió, ja esmentada en detall, amb el gest i la música: és a dir, el llenguatge parlat, la manifestació determinant del qual la pensem aquí com una manifestació a evocar pel desig excitat. Cap llenguatge no és capaç d'expressar una calma preparatòria *amb tant de moviment* com el llenguatge instrumental: transformar aquesta calma en un desig ple de moviment és la seva capacitat més característica. Allò que s'ofereix als nostres ulls en una escena de la natura o en l'aparició silenciosa i sense gestos d'una persona, i disposa el nostre sentiment a contemplar-ho amb la calma tranquil·la de la nostra mirada, la música ho pot conduir de tal manera al sentiment que, partint d'aquest moment de calma, imprimeix a aquest sentiment un moviment de tensió i d'expectativa, provocant així al poeta el desig necessari de participar-nos el seu propòsit i fer possible el nostre ajut. Aquest estímulo del nostre sentiment vers un objecte determinat és fins i tot necessari al poeta, a fi de preparar-nos per a un fenomen determinant per a la vista, és a dir: no oferir-nos l'aparició de l'escena natural o dels personatges humans fins que la nostra expectativa, motivada per ella, no la determina, per la manera com es manifesta, com a necessària en tant que corresponent a l'expectativa.

En l'exercici d'aquesta suprema facultat, l'expressió de la música romandrà totalment vaga i indeterminada mentre no absorbeixi la intenció poètica que acabem d'indicar: aquesta, tanmateix, que es refereix a una aparició determinada a ésser realitzada, és capaç d'inferir per endavant els moments sensitivament concrets de la peça musical en preparació de tal manera que la corresponen en tots els aspectes, com l'aparició finalment presentada correspon a les expectatives que la peça musical anticipatòria havia despertat en nosaltres. L'aparició real se'ns presenta doncs com a desig satisfet, com a pressentiment justificat; i si ens recordem ara que el poeta ha de representar al sentiment els fenòmens extraordinaris del drama que s'eleven per sobre la vida corrent, comprendrem que aquests fenòmens no se'ns manifestarien com a tals, o que haurien de fer-nos un efecte incompreensible i estrany, si llur nua manifes-

tació no pogués ésser condicionada pel nostre sentiment preparat i posat en tensió per les expectatives anticipatòries com a necessària de tal manera, que l'exigíssim directament com a satisfacció d'una expectativa. Però solament al llenguatge musical de l'orquestra inspirat pel poeta és possible de despertar en nosaltres aquesta expectativa necessària, i sense el seu ajut artístic el drama meravellós no podria ni ésser concebut ni executat.

VI

Tenim ara tots els lligams del nexa que contribueixen a l'expressió unificada del drama i ara només ens cal assabentar-nos de *com* han d'ésser lligats entre ells per tal de correspondre com a *forma* unitària a un contingut unitari, que sols per la possibilitat d'aquesta forma unitària pot arribar a configurar-se com a igualment unitari.

El focus que dóna vida a l'expressió dramàtica és *la melodia del vers* de l'intèrpret: s'hi refereix com a *pressentiment* la melodia orquestral absoluta preparatòria; en deriva com a *reminiscència* el «pensament» del motiu instrumental. El presentiment és la llum que s'estén, que, en caure sobre l'objecte, fa del color característic de l'objecte, condicionat per ell, una veritat evident; la reminiscència és el color obtingut, tal com el pintor l'extreu de l'objecte per transferir-lo a objectes anàlegs a ell. La presència permanent, perceptible a la vista i el moviment del que anuncia la melodia del vers, de l'actor, és el gest dramàtic; és elucidat a l'oïda per mitjà de l'orquestra, que conclou la seva labor més primordial i necessària com a portadora harmònica de la melodia del vers. En l'expressió de conjunt de totes les emissions de l'actor a l'oïda, com a la vista, l'*orquestra* hi pren una part ininterrompuda, sostenint-lo i elucidant-lo per tots costats: és el si matern ple de moviment de la música, del qual neix el vincle unificador de l'expressió. *El cor de la tragèdia grega* ha deixat la seva significació per al

drama necessàriament determinada pel sentiment *en l'orquestra moderna* únicament per desenvolupar-s'hi, lliure de tot consrenyiment, fins a esdevenir una manifestació immensament variada; però, en canvi, la seva aparença real, individualment humana, s'ha alçat de l'orquestra a l'escenari, a fi de desenvolupar la llavor de la seva individualitat humana continguda en el cor grec fins al floriment més ple i independent, en tant que partícip directament actiu i pacient del drama mateix.

Observem ara com de l'orquestra, on ha esdevingut absolutament músic, el poeta es gira enrere vers la seva intenció, que l'ha menat fins aquí, a fi de realitzar-la a la perfecció valent-se dels mitjans d'expressió infinitament rics que ara ha obtingut.

La intenció poètica es realitza en primer lloc en la melodia del vers; l'element de suport i d'elucidació de la melodia pura l'hem après a reconèixer en l'harmonia de l'orquestra. Ens resta ara considerar exactament en quina relació es troba aquella melodia del vers respecte al drama mateix i quina funció de procés actiu pot exercir l'orquestra en aquesta relació.

Ja hem assignat a l'orquestra la facultat de despertar presentiments i records; el presentiment l'hem reconegut com a anunciador del fenomen que acaba per manifestar-se en gest i melodia del vers; i el record, en canvi, com a derivació d'aquest; i ara hem de determinar amb precisió allò que, conforme a la necessitat dramàtica, omple l'espai del drama amb el presentiment i el record de tal manera que presentiment i record siguin doncs necessaris per complementar a la perfecció la seva intel·ligibilitat. Els moments en els quals l'orquestra podria expressar-se amb tanta independència han d'ésser certament tals que no permetin encara al pensament verbal obrir-se plenament en la impressió musical de la part dels personatges dramàtics. De la mateixa manera que hem observat el desenvolupament de la melodia musical a partir del vers parlat i hem reconegut aquest desenvolupament com a condicionat per la naturalesa del vers parlat; de la mateixa manera que hem hagut de comprendre la justificació, és a dir, la intel·ligi-

bilitat de la melodia segons el vers parlat, que la condiciona, no solament com una cosa a concebre i a executar artísticament, sinó també com quelcom que ha d'ésser necessàriament realitzat orgànicament davant el nostre sentiment i presentat a ell en un procés d'infantament: així també hem d'imaginar-nos la situació dramàtica com a brotada de les condicions que davant els nostres ulls s'eleva a una alçada en la qual la melodia del vers se'ns apareix com a única expressió adequada d'un moment d'emoció que es manifesta amb determinació.

Una melodia acabada, creada —ja ho hem vist—, ens era incompreensible, perquè podia ésser interpretable arbitràriament; una situació acabada, creada, ens ha de restar igualment incompreensible, de la mateixa manera que la natura ens restava incompreensible, mentre la consideràvem una cosa creada, ara en canvi ens és comprensible perquè la reconeixem com l'Essent, és a dir, l'etern esdevenir —com un ens en procés d'ésser, del qual l'esdevenir ens és sempre present, en les esferes més properes i en les més allunyades. Representant-nos la seva obra d'art en un esdevenir orgànic constant i fent-nos a nosaltres mateixos testimonis orgànicament col·laboradors d'aquest esdevenir, el poeta allibera la seva creació de tots els senyals de la seva activitat creadora, en virtut de la qual, sense l'anul·lació dels seus senyals, únicament podria provar-nos un fred estupor, buit de sentiments, que ens infon la contemplació d'una obra mestra de la mecànica. Les arts plàstiques sols poden representar allò que és acabat, és a dir, allò mancat de moviment, i mai no poden, per tant, fer de l'espectador un testimoni persuadit de l'esdevenir d'un fenomen. El músic absolut caigué en el més total extraviament en cometre l'error d'imitar en això les arts plàstiques i donar l'acabat en lloc de l'esdevenir. El drama és l'única obra d'art que en l'espai i en el temps es manifesta a la nostra vista i a la nostra oïda de tal manera que prenem part activa en el seu esdevenir i copsem per tant l'esdevingut com a quelcom necessari, clarament comprensible per al nostre sentiment.

El poeta que vol fer de nosaltres col·laboradors, testimonis únics que fan possible l'esdevenir de la seva obra d'art, ha

de guardar-se prou de fer el més mínim pas que pugui trencar el lligam de l'esdevenir orgànic i ferir així el nostre sentiment, espontàniament captivat, amb una exigència voluntària: el seu aliat més important li esdevendria infidel a l'acte. Esdevenir orgànic, però, és solament créixer de baix a dalt, sorgir d'organismes inferiors per esdevenir organismes superiors, l'enllaç de moments insuficients amb moments satisfactoris. De la manera com la intenció poètica reunia els moments de l'acció i llurs motius d'entre els moments que realment existeixen a la vida corrent, infinitament estesos i il·limitadament ramificats només conforme a llur nexa de relacions; de la manera com aquesta intenció condensava moments i motius per aconseguir una representació intel·ligible i en aquesta condensació els reforçava: així la intenció poètica ha de procedir per a la seva *realització* igual com procedí en aquella composició poètica *pensada* d'aquells moments, car la seva intenció esdevé realitat només fent de la nostra emoció la participant de la seva composició poètica pensada. Allò que el nostre sentiment cospa amb més facilitat és el nostre concepte de la vida corrent, en el qual actuem per inclinació i necessitat segons la nostra habitud. Escollint doncs els seus motius d'aquesta vida i del concepte que li és habitual, el poeta ha de representar-nos en primer lloc les seves creacions conforme a una exteriorització que no sigui *tan* aliena a aquesta vida que pugui resultar incomprendible per a aquells aplegats en ella. Per tant ens l'ha de mostrar primer en situacions de la vida que tenen una visible analogia amb aquelles en què ens hem trobat o ens podem trobar nosaltres mateixos; sols sobre aquestes bases pot elevar-se gradualment a crear situacions la força i la prodigiositat de les quals ens enlairen per damunt la vida corrent i ens mostren l'home en la suprema plenitud de les seves facultats. De la mateixa manera que aquestes situacions, gràcies a l'eliminació de tot el que pugui semblar accidental en l'encontre d'individualitats fortament marcades, atenyen alçades que ens les fan aparèixer com per damunt de la mesura humana habitual; així, l'*expressió* dels personatges que actuen i pateixen ha d'enlairar-se sols per gradació ben establerta a una expressió tal,

recognoscible encara com de la vida corrent, com en la melodia musical del vers l'havíem caracteritzada d'expressió d'un nivell superior al corrent.

Importa ara, tanmateix, determinar el punt que hem de fixar com el més baix per a la situació i l'expressió i que ens ha de servir de punt inicial per a aquella progressió. Si observem més de prop aquest punt, serà exactament el mateix sobre el qual haurem de col·locar-nos per fer possible en substància la realització de la intenció poètica per comunicació de la mateixa, i aquest punt es troba allà on la intenció poètica se separa de la vida corrent, d'on havia sorgit, per presentar-li la seva imatge poètica. El poeta es posa sobre aquest punt, confessant obertament la seva intenció envers aquells aplegats en la vida corrent, i els apella a prestar atenció: no pot ser comprès fins que no li sigui dedicada *voluntàriament* aquesta atenció, fins que les nostres sensacions, distretes per la vida corrent, no es concentrin en una sensació intensa, plena d'expectació, de la mateixa manera que el poeta ha reunit en la seva intenció ja els moments i motius de l'acció dramàtica extreient-los d'aquesta mateixa vida. L'expectativa voluntària o la voluntat plena d'expectatives dels espectadors és el primer factor que fa possible l'obra d'art, i aquest determina l'expressió mitjançant la qual el poeta l'ha de correspondre —no solament per ésser compresa, sinó per ésser compresa alhora com l'expectació de quelcom extraordinari exigeix.

El poeta ha d'utilitzar des d'un principi aquesta expectativa per manifestar el seu propòsit, i això conduint la manifestació —com a sensació indeterminada— vers la direcció del seu propòsit, i cap llenguatge no és més apte per a això, com ja hem vist, que el llenguatge indeterminat determinant de la música pura, de l'orquestra. L'orquestra expressa l'emoció plena d'expectatives que ens domina abans de l'aparició de l'obra d'art; segons la direcció en què correspon a la intenció poètica, condueix i excita la nostra emoció, ja en un estat general d'expectativa, vers un pressentiment que una determinada aparició, exigida com a necessària, finalment ha

d'acomplir.* Si el poeta exposés sobre l'escenari l'aparició esperada en forma de personatge dramàtic, només feriria i decebria el sentiment excitat si el personatge s'expressés en un llenguatge que de sobte ens tornés a evocar la més corrent de les expressions de la vida de què acabàvem de sortir.** És en el llenguatge que estimulava la nostra sensació que ha de manifestar-se ara aquest personatge, i com a personatge vers el qual anava dirigida la nostra emoció. El personatge dramàtic ha de parlar en aquest llenguatge si cal que el compreguem amb una emoció estimulada: però ha de parlar alhora de tal manera que amb aquest llenguatge pugui *determinar* la sensació estimulada en nosaltres, i la nostra sensació estimulada en general es determina solament quan li ha estat donat un punt fix, al voltant del qual pot concentrar-se en tant que simpatia humana, i en el qual pot condensar-se en un interès especial per aquesta persona que es troba en una situació determinada, influïda per aquest medi, animada per aquesta voluntat i ocupada en aquest projecte. Aquestes condicions necessàries al sentiment per a la manifestació d'una individualitat només poden ésser exposades d'una manera convincent en el llenguatge verbal, en el mateix llenguatge que resulta inconscientment intel·ligible a la vida corrent i en el qual ens comuniquem els uns als altres els nostres estats i les nostres voluntats, a les quals han d'assemblar-se aquelles que ara exposa el personatge dramàtic, des del moment que han d'ésser-nos intel·ligibles. Com exigia, emperò, ja la nostra excitada disposició, a saber, que aquest llenguatge verbal no havia d'ésser en absolut dife-

* Només he de fer breu al·lusió al fet que amb això no em refereixo a l'obertura d'òpera actual: tota persona intel·ligent sap que aquestes composicions —des del moment que hi havia quelcom a comprendre— haurien d'ésser tocades després del drama, enlloc d'abans, per ésser compreses. La vanitat seduí el músic a voler acomplir ja en l'obertura —i això en el cas més afortunat— el pressentiment sobre la marxa del drama amb absoluta seguretat musical.

** La música d'entreacte, que encara es conserva en els drames, és un testimoni eloqüent de la manca d'intel·ligència artística dels nostres poetes dramàtics i directors de teatre.

rent al llenguatge dels sons, que estimulava precisament la nostra sensació, sinó que ja havia d'haver-s'hi fos —com l'interpret, per dir-ho així, però a la vegada també participant de la sensació estimulada— el contingut de l'individu exposat pel personatge dramàtic es determina així per si mateix, al seu torn, com un contingut tant per damunt el pla de la vida corrent, com l'expressió s'enlaira per damunt la vida corrent; i el poeta només ha d'atenir-se al caràcter peculiar d'aquesta expressió exigida i obtinguda, només ha de pensar a omplir aquesta expressió d'un contingut que la justifiqui, a fi d'adquirir consciència exacta del seu punt de vista elevat, al qual ha arribat, pel simple mitjà d'expressió, per tal de fer vàlida la seva intenció.

Aquest punt de vista és ja tan elevat, que el poeta *pot* fer, perquè fins ho *ha de fer*, que l'insòlit i el prodigiós, necessaris per realitzar la seva intenció, extreguin directament d'ell llur desenvolupament. Desenvolupa allò que és meravellós de les individualitats i les situacions dramàtiques en la mesura exacta en què l'expressió està a la seva disposició, a saber: en la mesura en què el llenguatge dels actors, després d'haver precisat la base de la situació com una situació extreta de la vida i comprensible, pot elevar-se del llenguatge verbal ja sonor a un veritable llenguatge musical la culminació del qual és la melodia com és exigida pel sentiment definit, assegurat com a expressió del contingut emocional purament humà de la individualitat i la situació determinades i assegurades.

Una situació fundada sobre aquesta base i que s'eleva fins a tal alçada constitueix en si un membre clarament diferenciat del drama, que pel contingut i per la forma consta d'una cadena de membres orgànics d'aquesta mena, els quals han de condicionar-se, completar-se i aguantar-se mútuament de la mateixa manera que els membres orgànics del cos humà, un cos que és complet i viu quan consta de tots els membres que per llurs condicionaments i complements mutus el constitueixen, dels quals no n'hi manca cap, ni en té tampoc cap de massa.

El drama és, tanmateix un cos sempre nou i sempre en procés de renovació que només té en comú amb el cos de l'home

que és viu i que la seva vida està determinada per necessitats íntimes de la vida. Però aquesta necessitat de vida del drama és diferent, car no es-forma amb una matèria que resta sempre igual, sinó que extreu aquesta matèria de fenòmens infinitament variats d'una vida desmesuradament complexa d'homes diversos en circumstàncies diverses, que a llur torn tenen únicament *una cosa* en comú, a saber: que són homes i les circumstàncies són humanes. La individualitat mai idèntica dels homes i les circumstàncies obté per contacte mutu una sempre nova fisonomia, que aporta a la intenció poètica contínues noves necessitats per a la seva realització. Segons aquestes necessitats el drama ha de modificar-se i renovar-se constantment conforme a aquella individualitat canviant; i, per tant, res no ha demostrat millor la incapacitat de períodes artístics passats i presents per configurar el vertader drama que el fet que el poeta i el músic han cercat i han fixat formes des d'un principi, les quals no havien de facilitar-los el drama en la mesura si abans no s'hi abocava una matèria qualsevol per a la seva dramatització. Cap forma no era més inquietant i més impròpia per fer possible el veritable drama que la forma de l'òpera, amb la seva façó definitiva de formes de peces de cant totalment alienes al drama: per més que els nostres compositors d'òpera s'esforcessin i es turmentessin per ampliar-la i variar-la, aquesta obra fragmentària incoherent només podia —com ja hem vist al seu lloc— caure en un batibull de desordre i d'immundícia.

Representem-nos ara en canvi clarament la forma del drama que ens imaginem per tal de reconèixer-la, malgrat totes les modificacions fonamentals i necessàries, sempre renovades, com una forma acabada segons la seva essència, com la sola unitària. Observem també *allò que* li fa possible aquesta unitat.

La *forma artística unitària* només és concebible com a manifestació d'un contingut unitari: el contingut unitari el reconeixem, però, només en el fet que es manifesta en una *expressió* artística, per mitjà de la qual pot manifestar-se *per complet* al sentiment. Un contingut que exigiria una expressió doble, és a dir, una expressió mitjançant la qual el comunicant hauria

d'adreçar-se alternativament a l'enteniment i el sentiment, un tal contingut sols podria ésser un contingut ambivalent, discordant. Tota intenció artística pugna en un principi per aconseguir una forma unitària, car sols en la mesura que s'atansa a aquesta forma la seva manifestació esdevindrà artística: la seva escissió necessària es produeix, tanmateix, a l'instant en què l'expressió posada a la seva disposició ja no pot comunicar plenament la intenció. Com que és la voluntat inconscient de tota intenció artística de comunicar-se al sentiment, una expressió dissociadora no pot estimular el sentiment d'una manera absoluta: només una expressió que vol comunicar el seu contingut en la seva totalitat ha d'estimular el sentiment en la seva totalitat. Al poeta del llenguatge purament verbal li era impossible d'estimular per complet el sentiment mitjançant el seu òrgan d'expressió, i el que per aquesta raó no podia comunicar al sentiment, havia de comunicar-ho a l'enteniment a fi d'expressar en la seva totalitat el contingut de la seva intenció: havia de deixar pensar a l'enteniment allò que no podia fer sentir al sentiment, i pogué finalment, en el punt de decisió, expressar la seva tendència només com a sentència, és a dir, com a intenció pura i simple, irrealitzada, de manera que havia de rebaixar per necessitat el contingut de la seva intenció a un nivell mancat de tot valor artístic. Si ara l'obra del poeta purament verbal apareix com una intenció poètica irrealitzada, l'obra del músic pur pot ésser considerada, per contra, com una obra absolutament privada d'intenció poètica, car per l'expressió purament musical el sentiment podia ésser estimulat del tot, però no determinat. A causa de la insuficiència de l'expressió, el poeta ha hagut de dividir el contingut entre el sentiment i l'enteniment, i deixar així el sentiment excitat en un estat d'inquieta insatisfacció, de la mateixa manera que dugué l'enteniment a una reflexió insatisfactòria sobre aquesta inquietud del sentiment. El músic no obligava menys l'enteniment a cercar un contingut per a l'expressió que excités tan per complet el sentiment, sense aportar cap mena d'apaivagament en aquesta intensa excitació. El poeta expressava aquest contingut en la forma d'una sentència, el músic

—per expressar una intenció qualsevol, en realitat inexistent— en la forma de títol de la composició. Al capdavall, ambdós havien d'adreçar-se del sentiment a l'enteniment; el poeta, per determinar un sentiment incompletament estimulat, el músic, per excusar-se davant un sentiment excitat en va.

Si volem caracteritzar doncs exactament aquesta expressió que, com a unitària, faria també possible un contingut unitari, la definirem com l'expressió que més adequadament pot comunicar al sentiment la més àmplia intenció de la intelligència poètica. Una tal expressió és doncs *aquella que en cadascun dels seus moments enclou en si la intenció poètica, però també l'amaga en cadascun al sentiment, és a dir: la realitza*. Fins i tot a la melodia del llenguatge (*Worttonsprache*) no li seria possible de contenir la totalitat de la intenció poètica si no pogués ésser-li afegit un segon òrgan de llenguatge musical que soni alhora, i que sigui capaç de mantenir completament l'equilibri de l'expressió unitària dels sentiments pertot on la melodia del llenguatge, com a més immediata contenidora de la intenció poètica, ha de submergir tan profundament la seva expressivitat, que, a fi de mantenir intacte el vincle d'aquesta intenció amb la disposició de la vida corrent, gairebé només la pot cobrir amb un vel sonor ja quasi transparent.

L'orquestra, com hem vist, és aquest òrgan parlant que en tot moment completa la unitat de l'expressió; aquest òrgan, allà on l'expressió de la melodia del llenguatge (*Worttonsprachdruck*) * dels personatges dramàtics, a fi de precisar millor la situació dramàtica, es rebaixa a exposar la seva afinitat més evident amb l'expressió de la vida corrent com a òrgan de l'enteniment, gràcies al seu poder de manifestar musicalment el record i el pressentiment, equilibra l'expressió rebaixada del personatge dramàtic de tal manera, que el sentiment estimulat resta sempre en un estat d'elevació i mai no ha de transformar-se, per un rebaixament igual, en una pura activitat de l'enteniment. La mateixa alçada del sentiment, de la qual mai no ha de baixar, sinó només ascendir, es determina a si ma-

* *Worttonsprache/ ...ausdruck*; mots d'encuny wagnerià. (N. de la t.)

teixa pel mateix nivell d'expressió i mitjançant aquesta determina la igualtat, és a dir: la unitat del contingut.

Observem, tanmateix, que els moments d'expressió equilibradors de l'orquestra *mai* no han d'ésser determinats *per l'arbitri del músic*, com poc més o menys un folre sonor purament artificial, sinó *únicament per la intenció del poeta*. Si aquests moments expressen quelcom que no té cap relació amb la situació dels personatges dramàtics, que els és superflu, aleshores també és destruïda la unitat de l'expressió per desviament del contingut. El pur ornament absolutament musical de situacions afeblides o que serveixen de preparació, tal com hom les aprecia a l'òpera per a l'autoglorificació de la música en els anomenats *ritornelli*, *intermezzi* i fins i tot en l'acompanyament del cant, suprimeix totalment la unitat d'expressió i desvia la participació de l'auditor a la manifestació de la música —ja no com a expressió sinó en certa manera com la cosa expressada mateixa. També aquells moments han d'ésser únicament condicionats per la intenció poètica, i això de manera que com a pressentiment o record dirigeixin sempre el nostre sentiment sols vers el personatge dramàtic i el que hi està relacionat o en prové. Aquests moments melòdics, plens de pressentiments i de records, només els hem d'entendre de la manera com se'ns apareixen com a complement de la manifestació del personatge, que ara encara no vol o no pot expressar davant els nostres ulls tot el seu ple sentiment.

Aquests moments melòdics, en si apropiats per mantenir el sentiment sempre al mateix nivell, esdevenen per a nosaltres, gràcies a l'orquestra, com una guia del nostre sentiment a través de tot el sinuós edifici del drama. Per ells esdevenim confidents permanents dels més profunds secrets de la intenció poètica, participants directes de la seva realització. Entre ells, com a pressentiment i com a record, es troba la melodia del vers com a individualitat suportada i que suporta, tal com és condicionada per un medi emotiu, que consisteix en moments de la manifestació d'impulsos del sentiment ja percebuts o encara no, tan aviat propis com estranys. Aquests moments suggestius que completen l'expressió del sentiment

retrocedeixen així que l'individu actuant, del tot conforme amb si mateix, avança vers la més perfecta expressió de la melodia del vers: aleshores l'orquestra ja només la suporta segons la seva facultat més esclaridora, per completar de nou, si l'expressió acolorida de la melodia del vers torna a caure en la frase verbal sonora, l'expressió emotiva general amb records plens de sentiment, i determinar, per dir-ho així, pel nostre propi interès, sempre tingut en vetlla, les transicions necessàries del sentiment.

Aquests moments melòdics, en els quals ens recordem del presentiment, mentre ells transformen per a nosaltres el record en presentiment, hauran brotat necessàriament tan sols *dels motius més importants* del drama, i els més importants d'entre *aquests* correspondran, a llur torn, en nombre a aquells motius que, com a motius bàsics condensats i reforçats d'una acció igualment condensada i reforçada, el poeta destinava a ésser els *pilars* del seu edifici dramàtic, els quals no volia emprar per principi en una desconcertant multiplicitat, sinó en un nombre restringit, estrictament determinat a una disposició ordenada i plàstica per a una clara vista de conjunt. És en aquests motius fonamentals que no són sentències, sinó moments plàstics d'emoció, que la intenció del poeta, en tant que realitzada per la sensibilitat, assoleix la màxima intel·ligibilitat; i al músic, com a executor de la intenció del poeta, li és per això tan fàcil d'ordenar aquests motius condensats en elements melòdics *en plena conformitat amb la intenció poètica*, que, de llur recíproca ben determinada repetició, en resulta també per si sola la suprema forma musical unitària; una forma tal com el músic la disposava fins ara d'una manera arbitrària, però que només pot configurar-se a partir de la intenció poètica en una forma necessària, veritablement unitària, és a dir: *intelligible*.

Fins ara a l'òpera el músic no havia ni tan sols aspirat a una forma unitària per a tota l'obra d'art: cada peça de cant separada era una forma completa en si, que solament estava relacionada amb les altres peces musicals de l'òpera per la seva estructura externa en tant que anàloga, però en absolut per

un contingut determinant de la forma. La manca de cohesió era doncs en realitat la característica de la música d'òpera. Només la peça separada tenia una forma coherent en si, que, a conseqüència d'un criteri absolutament musical, era mantinguda pel costum i imposada al poeta com un jou per força. El que hi havia de coherent en aquestes formes consistia en el fet que un tema ja acabat des del principi alternava amb un segon tema intermedi i es repetia segons un caprici musicalment motivat. La modificació, la repetició, l'abreujament i la prolongació dels temes constituïen el sol moviment, determinat únicament per ells, de la peça de música instrumental absoluta més important, del moviment de la simfonia, que aspirava a assolir una forma unitària partint d'una concatenació de temes i llur retorn, intentant de justificar-los al màxim davant el sentiment. Però la justificació d'aquest retorn es basava sempre només en una suposició pensada, mai en una de realitzada, i sols la intenció poètica pot fer realment possible aquesta justificació, perquè la imposa com una condició necessària per a la seva intel·ligibilitat.

Esdevinguts moments melòdics que realitzen plenament llur contingut, i nítidament diferenciats, els motius principals de l'acció dramàtica es desenvolupen en llur reiteració, sempre dintre d'un nexa i sempre estrictament condicionada —anàlogament a la rima—, en una forma artísticament unitària, que s'estén no solament sobre certes parts restringides del drama, sinó sobre tot el drama mateix* com un nexa que vincula, en el qual no solament els elements melòdics semblen fer-se intel·ligibles els uns als altres i per tant unitaris, sinó que també els motius de llur sentiment i llur aparició representats en ells es fan conèixer al *sentiment* com els més forts de l'acció, englobant en ells els més febles condicionant-se recíprocament i constituint per la naturalesa del gènere una unitat. En aquest nexa s'ha assolit la realització de la forma unitària perfecta i només és per aquesta forma que ha estat possible la manifesta-

* El nexa unitari dels temes, que fins ara el músic s'havia esforçat a elaborar a l'*obertura*, ha d'ésser donat en el *drama mateix*.

ció d'un contingut unitari, en realitat doncs aquest contingut mateix.

Si resumim una altra vegada tot el que ha estat exposat en relació amb això en una fórmula sintetitzadora, definirem la forma d'art unitària més perfecta com aquella en la qual un conjunt vastíssim de fenòmens de la vida humana pot —en tant que contingut— comunicar-se al sentiment mitjançant una expressió tan perfectament intel·ligible, que aquest contingut es manifesta en tots els seus elements com un contingut que excita i satisfà completament el sentiment. *El contingut doncs ha d'ésser sempre present en l'expressió, i per tant l'expressió artística ha d'ésser sempre representativa del contingut en tota la seva extensió; car el no-present només és copsat pel pensament, i el present només és copsat pel sentiment.*

En aquesta unitat de *l'expressió* sempre actualitzadora i que engloba el contingut en el seu conjunt ha estat resolt alhora i de l'única manera decisiva també el problema de la *unitat de l'espai i el temps*.

Espai i temps, en tant que abstraccions de les qualitats corporals reals de l'acció, només podien atraure l'atenció dels nostres poetes constructors de drames perquè no disposaven d'una expressió unitària que realitzés plenament el contingut poètic volgut. L'espai i el temps són propietats pensades de fenòmens sensibles reals, que des del moment que són pensats han perdut ja en realitat la força per manifestar-se: el cos d'aquestes abstraccions és el que és realment i sensiblement perceptible de l'acció, que es manifesta en un entorn espacial determinat i en una durada de moviment condicionada per aquest entorn. Situar la unitat del drama en la unitat d'espai i de temps equival a no situar-la en *res*, car espai i temps en si no són *res* i només esdevenen quelcom quan són *negats* per una cosa *real*, per una acció humana i el seu entorn natural. Aquesta acció humana ha de constituir el que en si és unitari, és a dir: un nexce coherent; l'espai de temps que hom admet per a ella es determina segons la possibilitat de presentar aquest nexce d'una forma senzilla i clara, i la seva extensió en l'espai es determina per la

possibilitat d'una exposició adequada de l'escena; car aspira únicament a una cosa: fer-se *intelligible* al sentiment. En l'espai més unit i en el temps més reduït pot estendre's a voluntat una acció totalment mancada d'unitat i sense cap cohesió —com prou veiem en les nostres peces sotmeses a la unitat. La unitat d'acció es determina al contrari ella mateixa pel seu propi nexa *intelligible*; però només pot manifestar-ho de manera comprensible per un sol mitjà, i aquest no és ni el temps ni l'espai, sinó l'*expressió*. Si amb el que precedeix hem corroborat amb tota exactitud aquesta expressió com una expressió unitària, és a dir, coherent i que fa sempre present aquesta cohesió, i l'hem qualificada com una expressió que conté les possibilitats desitjades, així hi hem retrobat igualment el que estava separat necessàriament en el temps i en l'espai unificat de nou i fet present allà on calia per a la comprensió; car la seva presència necessària no rau en l'espai i el temps, sinó en la *impressió* que nosaltres rebem de l'espai i el temps. Les circumstàncies sorgides pel defecte d'aquesta expressió, tal com s'enllaçaven a l'espai i el temps, són suprimides per l'assoliment d'aquesta expressió, temps i espai anul·lats per la realitat del drama.

Així doncs el veritable drama ja no és influït per res que vingui de fora, sinó que és un *ésser i un esdevenir orgànic*, que evoluciona i es forma segons les seves condicions interiors, sota l'acció de l'únic contacte amb l'exterior que la determina, al seu torn, a conèixer la necessitat de fer *intelligible* la seva manifestació —és a dir, la seva manifestació *com a tal, com és i esdevindrà*—, i obté aquest aspecte *intelligible* extreient del més profund de les seves més íntimes necessitats l'expressió de totes les possibilitats del seu contingut.

VII

En aquesta exposició que acabem de concloure he indicat les possibilitats d'expressió, de la qual *pot* servir-se una intenció poètica i de la qual *ha* de servir-se la més alta intenció

poètica per realitzar-se. La realització d'aquestes possibilitats d'expressió únicament és condicionada per la suprema intenció poètica: aquesta, tanmateix, no pot ésser copsada fins que el poeta no és conscient d'aquelles possibilitats.

Aquell que, per contra, m'ha comprès com si el que realment m'importava hagués estat d'exposar un sistema concebut arbitràriament, segons el qual d'ara endavant haurien de treballar música i poetes, no m'ha volgut comprendre. Qui endemés vulgui creure que les coses noves que he dit reposen sobre una pura suposició i no són conformes a l'experiència i la naturalesa de l'objecte desenvolupat, no em podrà entendre encara que vulgui. Allò que he dit de nou no és altra cosa que l'inconscient de la naturalesa de les coses, del qual he esdevingut conscient i que m'ha vingut a la consciència com a artista pensant, perquè he copsat dins el seu encadenament el que fins ara ha estat copsat pels artistes com a aïllat. No he inventat res de nou, sinó que únicament he trobat aquest encadenament.

Ara només em resta puntualitzar *la relació entre poeta i música*, tal com resulta de l'exposició precedent. Per tal de fer-ho d'una manera succinta responguem en primer lloc la pregunta següent: «El poeta ha de *limitar-se respecte al músic i el músic respecte al poeta?*».

Fins ara la llibertat de l'individu únicament semblava possible en una —sàvia— limitació cap enfora: la moderació dels seus instints, i per tant de la força del seu poder, fou la primera exigència de l'Estat a l'individu. L'afirmació total d'un individu havia d'ésser considerada com a equivalent a la restricció de la individualitat d'altri, i la limitació de la pròpia individualitat era, al contrari, la més alta virtut i saviesa. En rigor, aquesta virtut predicada pels savis, cantada per poetes didàctics, exigida en fi per l'Estat com un deure d'humilitat, mai no ha existit; ha estat volguda, però no practicada; pensada, però no realitzada; i, mentre una virtut sigui exigida, mai no serà exercida. La pràctica d'aquesta virtut era, o bé assolida per la força, despòticament; així doncs sense el mèrit de

la virtut, com era concebut; o bé era necessàriament lliure, no basada en la reflexió, i aleshores la força que la feia possible no era la voluntat autolimitadora, sinó: *l'amor*. Aquests mateixos savis i legisladors que exigien la pràctica de l'autolimitació mitjançant la reflexió, no reflexionaven ni per un instant que dominaven sobre criats i esclaus, als quals tallaven tota possibilitat d'exercir aquesta virtut, i tanmateix aquests eren en veritat els únics que realment es limitaven a si mateixos per causa d'altri, perquè eren obligats a fer-ho: en el si d'aquesta aristocràcia dominant i pensant l'autolimitació consistia només en la perspiciàcia de l'egoisme, que els aconsellava de distanciar-se dels altres, de no preocupar-se'n, i aquesta negligència vers els altres, que en formes exteriors, preses del respecte i l'amistat, sabia adoptar un aspecte tot encisador, solament els era possible perquè altres persones estaven a llur disposició com a criats i esclaus, els únics que feien possible la independència a part i ben delimitada de llurs senyors. Veiem en la terrible corrupció del nostre estat social actual, indignant per a tot home veritable, la conseqüència necessària d'exigir una virtut impossible, que en definitiva només és mantinguda en vigència per una policia bàrbara. Sols la completa desaparició d'aquesta exigència i els motius que l'han engendrat, només l'abolició de la més inhumana desigualtat dels homes en llur posició respecte a la vida pot proporcionar el reeiximent *pensat* de l'exigència d'una autolimitació, i això fent possible *l'amor lliure*. L'amor, tanmateix, aporta aquest reeiximent pensat en una mesura elevada sense límit, car l'amor no és autolimitació, sinó molt més, a saber: *el màxim desenvolupament de la nostra puixança i la nostra facultat individual, junt amb la necessitat punyent d'auto-sacrifici a favor de l'objecte estimat*.

Si apliquem ara aquest coneixement al cas que ens ocupa, veiem que l'autolimitació tant del poeta com del músic duria, en última instància, a la mort del drama o, millor dit, faria impossible la seva revivificació. Tan aviat com el poeta i el músic es limitessin mútuament, no podrien proposar-se altra cosa que fer brillar cada un la seva particular capacitat, i com

que l'objecte sobre el qual farien brillar aquesta capacitat individual seria el drama, a aquest li passaria naturalment com al malalt entre dos mètges, cada un dels quals voldria provar la seva habilitat en un sentit oposat de la ciència: per bona que fos la constitució del malalt, hauria de morir. Però si poeta i músic no es limiten mútuament, sinó que en l'amor estimulen la seva capacitat fins a la màxima puixança, són així en l'amor tot el que poden ésser; si en el sacrifici que s'ofereixen l'un a l'altre en llur màxima potència, *es confonen recíprocament l'un amb l'altre*: aleshores ha nascut el drama en tota la seva plenitud.

Si la *intenció poètica* —com a tal— encara existeix i és perceptible, encara no ha desaparegut en l'expressió del músic, és a dir, encara no ha estat realitzada; però si *l'expressió del músic* —com a tal— és encara perceptible, no ha estat encara omplerta per la intenció musical; i únicament quan en la realització d'aquesta intenció desapareix del tot com a expressió singular, perceptible, ja no hi ha ni intenció ni expressió, sinó el que és real, el que tots dos *volien*, ha estat *possible*, i això real és el drama, en la representació del qual ja no volem ni el record de la intenció ni el de l'expressió, sinó que el seu contingut ha d'omplir-nos inconscientment en tant que acció humana, necessàriament justificada davant dels nostres sentiments.

Expliquem doncs al *músic* que cada element, per mínim que sigui, de la seva expressió, *en el qual no estigui continguda l'expressió artística*, i que no és condició necessària per a la seva realització, és superflu, pertorbador, dolent; que cap de les seves manifestacions no té cap efecte si resta intel·ligible, i que només esdevé intel·ligible si enclou la intenció poètica; que ella, en qualitat d'executora de la intenció poètica, tanmateix, és infinitament superior al que era quan produïa arbitràriament sense aquesta intenció, car, en la seva qualitat de manifestació condicionada satisfactòria, la seva intenció mateixa és superior a la manifestació de la intenció condicionant, presa en si; que tanmateix al seu torn és humanament la més elevada; que finalment, condicionat per aquest propòsit en la seva manifes-

tació, és induït a una manifestació molt més rica de les seves possibilitats que quan es trobava en la seva solitària posició, en la qual —per fer-se comprensible al màxim— havia de *limitar-se a si mateix*, havia d'atenir-se a una activitat que no era la seva pròpia com a músic, mentre que ara és instat necessàriament a desplegar sense límits les seves facultats, perquè pot ésser i ha d'ésser *únicament i exclusivament músic*.

Quant al *poeta*, li expliquem que la seva intenció, si *no ha pogut* —en la mesura que ha de manifestar-se a l'oïda— *ésser completament realitzada en l'expressió del músic* determinat per ell, tampoc no és cap intenció poètica completa; que pertot on la seva intenció és encara perceptible, la seva obra de poeta encara no és del tot consumada; que, per consegüent, només pot considerar la seva intenció com a *intenció poètica suprema*, en la mesura que és *absolutament* realitzable en l'*expressió musical*.

Per concloure, caracteritzem doncs la mesura del que és digne d'ésser objecte de la poesia així: si Voltaire deia de l'òpera: «El que és massa neci per a ésser parlat, hom ho canta», nosaltres diem en canvi del drama que tenim al davant: *El que no és digne d'ésser cantat tampoc no és digne de la poesia*.

Després del que hem dit, podria semblar quasi superflu de preguntar-nos si hem d'imaginar-nos el poeta i el músic en *dues persones* o només en *una* de sola.

El poeta i el músic, tal com els concebem, poden imaginar-se molt bé com a dues persones. El músic podria, fins i tot, en la seva mediació pràctica entre la intenció poètica i la seva realització efectiva amb la representació escènica real, ésser necessàriament requerit pel poeta com una persona especial, i sobretot com una persona *més jove* que el poeta, si no per l'edat, almenys pel caràcter. Aquesta persona més jove, situada —fins i tot en els moments lírics i tot— més a prop de la manifestació espontània de la vida, ha de semblar al poeta més experimentada, més disposada a reflexionar, més apta per realitzar la seva intenció que ell mateix; i de la seva simpatia natural per aquesta persona més jove, més fàcil de commoure,

tan aviat com aquest hagués assimilat amb complaent entusiasme la intenció poètica comunicada a ell per la persona amb més anys, floriria l'amor més noble i més bell, que hem reconegut com la força generadora de l'obra d'art. Ja el fet que el poeta sabés la seva intenció, aquí solament insinuada —no pot ésser d'altra manera—, totalment compresa pel més jove, i que aquest company més jove fos capaç de comprendre la seva intenció, nuaria el lligam d'amor, en el qual el músic esdevindria necessàriament el que dóna a llum allò que ha concebut; car la seva participació en la concepció és l'impuls de comunicar amb tot l'ardor del seu cor allò que ha rebut. Per aquest impuls, originat en un altre, el poeta mateix sentiria un ardor creixent per la seva producció que hauria de determinar-lo a participar també al més activament possible en el naixement. Precisament la doble acció de l'amor hauria de manifestar una força artística en tots els respectes infinitament suggestiva, estimulante i generadora de possibilitats.

Si observem ara la situació que poeta i músic ocupen recíprocament, i si reconeixem que està disposada segons els principis de l'autolimitació com a aïllament egoista, de la mateixa manera que podem constatar-los en les relacions entre tots els factors de la nostra societat actual, basada sobre l'Estat, ens adonem que, en veritat, allà on davant d'un públic indigne cadascú vol brillar per si mateix, només l'individu aïllat pot rebre en ell l'esperit de la comunitat i cultivar-lo i desenvolupar-lo segons les seves forces —en tot cas insuficients. La idea de fer possible en comú el drama perfecte actualment no poden tenir-la dues persones, perquè en discutir sobre aquesta idea davant el públic, ambdues estarien obligades d'admetre amb necessària franquesa la impossibilitat d'aquesta realització, i admetre-ho significa ofegar el projecte en el seu germen. Únicament un individu aïllat és capaç, en el seu impuls interior, de transformar en si l'amarguesa d'aquesta admissió en un plaer embriagador, que l'empeny, amb el coratge de l'embriaguesa, a l'empresa de fer possible l'impossible; car ell *sol* és empès per *dues* forces artístiques, a les quals no es pot resis-

tir i per les quals es deixa conduir voluntàriament a l'autosacrifici.*

Donem encara un cop d'ull al nostre públic dramàtico-musical per tal d'adonar-nos ben bé per què, donat el seu estat actual, és impossible que aparegui ara el drama tal com nosaltres el concebem, i per què allò que no obstant *hom arrisca* ha de conduir no a la comprensió, sinó a la més completa confusió.

Nosaltres hem hagut de reconèixer *el llenguatge* mateix com a base indispensable de l'expressió artística. Hem hagut de considerar el fet d'haver perdut la sensibilitat del llenguatge com una pèrdua del tot irreparable per a la manifestació poètica al sentiment. Si exposéssim la possibilitat de fer reviure el llenguatge per a l'expressió artística i derivéssim d'aquest llenguatge, aportat de nou a la sensibilitat, l'expressió musical absoluta, ens basaríem en veritat sobre un pressupòsit que només pot ésser realitzat per la vida mateixa, i no sols per la voluntat artística. Però suposant que l'artista, a qui s'ha revelat l'evolució de la vida segons la seva necessitat, ha d'ajustar-se a aques-

* He de fer aquí al·lusió expressa a mi mateix, i això únicament per la raó de dissipar la sospita que pugui haver-se despertat en els meus lectors d'haver volgut exposar aquí la teoria del drama complet per fer comprendre les meves pròpies obres artístiques, en el sentit que, en les meves òperes, hauria satisfet les exigències posades per mi, és a dir, després d'haver realitzat aquest drama que tenia pensat. Ningú no pot tenir tan present com jo que les condicions de les quals depèn el drama que jo concebo no resideixen ni en la voluntat, ni en la facultat de l'individu aïllat, encara que aquesta fos infinitament més gran que la meva, sinó solament en una situació de comunitat i una col·laboració general possibilitada per ella; de tot això, només n'existeix el contrari absolut. Tanmateix, confesso que els meus treballs artístics, almenys per a mi mateix, eren d'una gran importància, car haig de considerar-los —per lluny que miri al meu voltant— dissortadament com els únics testimonis d'un esforç els resultats del qual, per petits que siguin, són l'únic que podria aprendre del que he après —passant de la inconsciència a la consciència— i que, espero per al bé de l'art, puc ara expressar amb plena convicció. No és de les meves realitzacions, sinó d'allò que per mitjà d'elles se m'ha fet de tal manera conscient que puc expressar-ho amb convicció, del que estic orgullós.

ta evolució amb una consciència creadora, la seva aspiració a elevar el seu pressentiment profètic al nivell d'un acte artístic, hauria d'ésser reconeguda com a absolutament justificable i, en tot cas, mereixeria la nostra lloança per haver seguit la direcció artística més raonable.

Si ara passem revista a les llengües de les nacions europees que han tingut una participació autònoma, fins al moment, en l'evolució del drama musical, de l'òpera —i només són la italiana, la francesa i l'alemanya— ens adonem que de les tres nacions *l'alemanya* és l'única que posseeix una llengua que en el seu ús comú encara està lligada directament i de manera recognoscible amb les seves arrels. Els italians i els francesos parlen una llengua el sentit de les arrels de la qual només pot esdevenir intel·ligible estudiant les llengües antigues, anomenades llengües mortes: hom pot dir que llur llengua —com un sediment d'un període històric de fusió dels pobles, la influència del qual sobre els pobles ha desaparegut per complet— parla per ells, però no són ells mateixos qui parlen en llur pròpia llengua. Si admetem ara que fins i tot per a aquestes llengües poden sorgir condicions noves que nosaltres encara ni sospitem per a una transformació assequible als sentits d'una vida que, lliure de tota pressió històrica, estableix un contacte íntim i ric amb la natura; i si de totes maneres hem d'estar segurs que precisament l'art, si en aquesta vida nova és allò que ha d'ésser, exercirà sobre aquesta transformació una influència d'una importància cabdal; hem de reconèixer que una tal influència ha de brollar de la manera més fecunda d'aquell art que en la seva expressió es fonamenta sobre una llengua els vincles de la qual amb la natura són encara ara més recognoscibles al sentiment del que és el cas amb la llengua italiana i la francesa. Aquella evolució que pressent la influència de l'expressió artística sobre l'expressió de la vida no pot, en un principi, partir d'obres d'art, que tenen com a base lingüística el francès i l'italià, sinó que de totes les llengües d'òpera modernes únicament l'alemany és susceptible de fer-se servir, de la manera que hem reconegut com a necessària, per fer reviure l'expressió artística, d'antuvi perquè és l'única que també en

la vida corrent ha conservat encara l'accent sobre les síl·labes radicals, mentre que en aquelles altres llengües l'accent és col·locat conforme a una convenció arbitrària i contra natura sobre síl·labes de flexió —en si mancades de cap significat.¹¹³

És doncs l'element fonamental, important per damunt de tots, de la llengua el que ens indica la nació alemanya per intentar una expressió artística suprema en el drama, perfectament justificable; i si fos possible a la voluntat artística sola de treure a plena llum l'obra d'art dramàtica perfecta, això només podria fer-se ara en llengua alemanya. La condició per fer aquesta voluntat artística realitzable rau en primer lloc en l'associació d'*intèrprets artístics*: considerem-ne ara l'activitat sobre els escenaris alemanys.

Els cantants italians i els francesos estan habituats a interpretar composicions musicals fetes en llur llengua materna: per poc relacionada que estigui aquesta llengua dins el seu nexa natural amb la melodia musical, una cosa tanmateix és evident en les interpretacions dels cantants italians o francesos: l'observació i la manifestació exactes de la *parla* —com a tal. Si això és més perceptible encara en els francesos que en els italians, a tothom ha de cridar l'atenció amb quina precisió i energia també *aquests* pronuncien les paraules, sobretot en les enèrgiques frases del recitatiu. Però abans de tot cal reconèixer a les dues que un instint natural les preserva d'alterar el sentit de la parla per mitjà d'una falsa expressió.

Els cantants alemanys, en canvi, estan habituats, en llur gran majoria, a cantar només en òperes traduïdes de l'italià o del francès a l'alemany. En aquestes traduccions mai no ha intervingut un enteniment poètic ni un enteniment musical, sinó que han estat sempre traduïdes per persones que no ente-

113. Wagner fa «venir bé» les seves teories per defensar l'ús de la llengua alemanya en l'òpera, i entre aquestes el fet que l'accentuació dels mots alemanys respecta totalment la posició de les síl·labes radicals. En el seu temps encara era difícil aclimatar l'òpera a llengües que no fossin l'italiana, però Wagner pretén cercar una causa «científica» que ho justifiqui, més que no pas donar raons nacionalistes.

nen gens en poesia ni en música per encàrrec comercial més o menys com hom tradueix un article de diari o notícies comercials. En general, a aquests traductors els mancava sobretot sentit musical; traduïen un llibret italià o francès per si mateix, com si fos un poema verbal, d'acord amb el metre anomenat iàmbic, que d'una manera absurda els semblava correspondre al metre completament arítmic de l'original, i feien adaptar aquests versos a la música per copistes d'ofici, de manera que les síl·labes havien de correspondre en nombre a les notes. La labor poètica del traductor havia consistit a proveir la prosa més banal de buides rimes finals, i com que aquestes rimes finals presentaven sovint desagradables dificultats, hom procedí, per motiu d'elles —en la música gairebé totalment imperceptibles— a alterar l'ordre natural de les paraules fins a l'absoluta intel·ligibilitat. Aquest vers en realitat lleig, vulgar i confús de sentit fou doncs adaptat a una música, amb els accents tòncics de la qual no concordava enlloc: sobre notes allargades, hi anaven síl·labes breus, sobre síl·labes llargues, per contra, s'hi posaven notes breus; al temps marcat musical es feia correspondre el temps no marcat del vers, i a la inversa.* D'aquestes infraccions sensorials més grolleres la traducció avançà a l'alteració completa del sentit, i imprimí aquesta a l'oïda ben intencionadament encara amb nombroses reiteracions de mots, de tal manera que aquest sentit es desprengué inconscientment per complet del text i es concentrà únicament en la pura manifestació melòdica. En traduccions així hom presentà a la crítica d'art alemanya les òperes de Gluck, la característica essencial de les quals consistia en la declamació fidel de la parla. Qualsevol que hagi vist una partitura berlinesa d'una òpera de Gluck i s'hagi convençut de la qualitat del text alemany —amb el qual aquestes obres eren presentades al públic—, podrà fer-se una idea del caràcter de l'estètica berline-

* Poso en relleu les infraccions més grolleres, no perquè sempre es trobaven a les traduccions, sinó perquè —sense molestar ni cantant ni auditor— podien aparèixer amb freqüència: per tant, faig ús del superlatiu, a fi de designar l'objecte segons la seva més recognoscible fisonomia.

sa, que a partir de les òperes de Gluck es forjà un criteri de declamació dramàtica, de la qual hom havia sentit a parlar tant per via literària des de París i que ara hom també reconeixia, curiosament, en aquestes representacions que s'efectuaven amb aquestes traduccions —tirant per terra tota declamació correcta. (Res no supera la fantasia dels erudits berlinesos!)

Però molt més important que sobre l'estètica prussiana fou la influència d'aquestes traduccions sobre els nostres *cantants d'òpera* alemanys. Aviat hagueren de deslliurar-se necessàriament de l'esforç va de fer concordar el text amb les notes; s'acostumaren cada vegada més a desatendre el text, en tant que portador de *sentit*, i per aquesta desatenció incitaren de nou els traductors a una negligència cada vegada més completa en els seus treballs, que finalment acabaren per no tenir altra finalitat que la d'ésser entregats al públic en forma de quaderns impresos, com a programes amb aclariments per explicar una pantomima. En aquestes circumstàncies el cantant dramàtic acabà també per renunciar a l'esforç inútil de pronunciar clarament les vocals i les consonants que per al cant, que sols executava com si fos un instrument musical, li eren un obstacle i una dificultat. Amb això, ni a ell ni al públic els restà de tot el drama altra cosa que la melodia absoluta que en aquestes circumstàncies havia estat així mateix transposada al *recitatiu*. Com que la base d'aquest en la boca del cantant alemany ja no era la *parla*, el recitatiu aviat adquirí per a ell, que no sabia què fer-ne, un valor singular: el recitatiu ja no estava lligat a la mesura de temps de la melodia, i, lliure del compàs meticulós del director d'orquestra, el cantant trobà aquí l'ocasió de desfogar-se a voluntat en l'exhibició de la seva veu. El recitatiu sense parla era per a ell un caos de notes incoherents, d'on a cada moment podia treure les que es mostraven més particularment adequades a la seva veu; un to d'aquesta mena, que s'oferia cada quatre o cinc notes, l'aguantava fins que se li acabava la respiració, amb gran satisfacció de la seva vanitat de cantant, i per aquesta raó, cada cantant es delectava de poder aparèixer a escena amb un recitatiu, perquè això li donava la millor ocasió de mostrar-se

—no com a orador dramàtic—, sinó com a posseïdor d'una bona veu de laringe i uns pulmons potents. Malgrat tot, el públic persistia a dir que el cantant havia de distingir-se com a cantant *dramàtic*: hom entenia per això exactament el mateix que hom elogiava en un virtuós del violí, quan per mitjà de gradacions i matisos aconseguia una interpretació amena i interessant.

Hom pot imaginar-ne fàcilment les conseqüències artístiques quan hom donava sense preparació a aquests cantants la melodia del vers, sobre la qual ens hem explicat amb tota precisió, per tal de fer-la-hi interpretar. Encara serien menys capaços d'interpretar-la, atès que ja s'han habituat a sortir-se'n també amb òperes compostes sobre textos alemanys amb el mateix procediment que amb òperes traduïdes; i en això els fan costat els nostres mateixos compositors d'òpera alemanys moderns. La llengua alemanya ha estat des de sempre tractada per compositors alemanys segons una norma arbitrària extrema de la manera de tractar la llengua que han trobat en les òperes de la nació de la qual l'òpera ens ha estat importada, com un producte estranger. La melodia d'òpera absoluta, amb les seves peculiaritats melismàtiques i rítmiques determinades, tal com s'havien desenvolupat a Itàlia, força en harmonia amb una llengua susceptible d'ésser accentuada arbitràriament, havia estat també per als compositors alemanys des d'un principi la norma a seguir; aquesta melodia havia estat imitada i variada per ells, i el caràcter propi de la nostra llengua i la seva accentuació havien hagut d'adaptar-se a les seves exigències. Des de sempre, la nostra llengua alemanya ha estat tractada pels nostres compositors com un suport traduït per a la melodia, i, qui es vulgui convèncer clarament del que dic, només haurà de comparar atentament, per exemple, *El sacrifici solemne interromput* de Winter.¹¹⁴ Ultra l'accent verbal amb significat emprat de manera absolutament arbitrària, també l'accent sensible de les síl·labes radicals és fins i tot —per consideració

114. Wagner es refereix al compositor alemany Peter von Winter (1754-1825) i a la seva òpera *Das Unterbrochene Opferfest* (1796).

al melisme— sovint totalment tergiversat; certs mots de doble accent radical compost han estat declarats directament impropis per a la composició, o bé —si era inevitable servir-se'n— han estat reproduïts musicalment amb una accentuació totalment desfiguradora, aliena a la nostra llengua. Fins i tot Weber, d'ordinari tant consciencios, perd sovint, només per interès de la melodia, tota consideració amb la paraula. En èpoques recents els compositors d'òpera alemanys han imitat directament l'accent tònic, ofensiu a la llengua, que es deriva de les traduccions, i l'han conservat com una ampliació de les facultats del llenguatge d'òpera —de manera que els cantants als quals donéssim una melodia versificada, tal com *nosaltres* l'entendem, esdevindrien incapaços d'interpretar-la. El tret característic d'aquesta melodia rau en la condició precisa de la seva expressió musical sorgida del vers verbal segons les seves propietats sensibles i de significat: sols condicionada d'aquesta manera podia constituir-se tal com es manifesta d'una forma musical, i l'element sempre present, sentit també per nosaltres, d'aquestes condicions és, al seu torn, la condició necessària per a la seva comprensió. Aquesta melodia, després de les seves condicions, de la mateixa manera que els nostres cantants la desprendrien per complet del vers, romandria inintel·ligible i no produiria en absolut cap efecte; si, no obstant això, aconseguís un efecte segons el seu contingut purament musical, mai no produiria un efecte, almenys en el sentit en què caldria, conforme a la intenció poètica, i això fora —per bé que aquella melodia pogués resultar agradable a l'oïda— la destrucció de la intenció dramàtica que dona a aquesta melodia, quan retorna a l'orquestra dins un nexa de relacions, la significació d'un record ple de pressentiments; una significació que només pot ésser-li pròpia si no la comprenem i retenim com una melodia absoluta, sinó com una melodia que pot ésser compresa conforme a un sentit determinat, manifestat, i com a tal pot ésser retinguda. Un drama manifestat en el llenguatge de la melodia verbal, com l'anomenàrem —representat pels nostres cantants averbals— no podria doncs més que fer una impressió purament musical en el públic, i aquesta impressió, si en

són suprimides les condicions per a la intel·ligibilitat, es presentaria de la següent manera. El cant sense paraules hauria de posar-nos en un estat d'indiferència i d'avorriment allà on no el veiem elevar-se en melodia, que, com a melodia absoluta despresa del vers en la seva manifestació i per a la nostra receptivitat, captivés la nostra oïda i la determinés a participar. Aquesta melodia, evocada al record per l'orquestra com a motiu dramàtic significatiu, només despertaria en nosaltres el seu record, com a pura melodia, però no el record del motiu exposat en ella, de manera que el seu retorn a una altra part del drama ens desviaria del moment present en lloc de fer-nos-el intel·ligible. Despüllada de la seva significació, aquesta melodia, en retornar, gairebé només podria cansar la nostra oïda, per la qual la nostra sensació *interior* ja no se sent estimulada, sinó que sols hi ha estat provocada la set de plaers externs, és a dir, que varien sense motivació, i així fer aparèixer com una importuna pobresa d'expressió el que, en realitat, correspon de la manera més assenyada i més sensible a un ric contingut d'idees. L'oïda, que, donat un estímul purament musical, exigeix igualment ésser satisfeta en el sentit de la disposició musical estretament limitada que li és habitual, esdevindria totalment confusa pel gran expandiment d'aquesta disposició per *tot el drama*; car aquest gran expandiment de la forma musical únicament pot ésser comprès en la seva unitat i en la seva intel·ligibilitat pels sentiments posats a to pel veritable drama: però aquesta gran forma unitària, a les proporcions de la qual haurien estat ampliades les formes petites, estretes, inconnexes entre si, seria, per contra, absolutament incomprendible per a una sensibilitat *no* posada a to amb aquest drama, sinó exclusivament subjectada a les impressions auditives sensorials, i tot l'edifici musical produiria la impressió d'un caos inconnex, esquinçat, poc clar, del qual no podríem explicar-nos l'existència més que per la voluntat capriciosa d'un músic fantàstic, indecís i incapaç.

Però allò que hauria de confirmar-nos encara més en aquesta impressió és la manifestació, en aparença esquinçada, desenfrenada i caòticament confusa de l'orquestra, l'efecte de la qual

sobre el sentit absolut de l'oïda només pot ésser satisfactòria si s'exterioritza d'una manera conseqüent amb ritmes de dansa ben articulats i de tons melodiosos.

Allò que l'orquestra ha d'expressar abans de tot conforme al seu poder especial és —com hem vist— *el gest dramàtic* de l'acció. Observem ara quina influència sobre el gest necessàriament exigít ha d'exercir el fet que el cantant canti sense paraules. El cantant, que no sap que representa abans que tot un personatge dramàtic que s'expressa i es determina per mitjà del llenguatge, i que, per tant, no coneix les relacions de la seva manifestació dramàtica amb la de les personalitats del seu entorn immediat —de manera que ell mateix no sap *el que* expressa—, tampoc no és per conseqüent capaç de manifestar a la vista el gest necessari per fer comprendre l'acció. Des del moment que la seva interpretació haurà esdevingut la d'un instrument musical averbal, o bé no podrà servir-se del gest per expressar-se o bé se'n servirà com un instrumentalista virtuós es veu obligat, en diferents posicions i en certs moments de l'expressió sensorial, de servir-se'n com d'una facultat física que fa possible la producció del so. Aquests moments físicament necessaris del gest han estat inconscientment presents a l'esperit del poeta i el músic assenyats: en coneix per endavant l'aparició; però, al mateix temps, els ha posat d'acord amb el sentit de l'expressió dramàtica i els ha pres així el caràcter de simple ajut físic, fent concordar exactament un gest determinat per l'organisme, per assolir l'emissió d'aquest so, i la seva expressió musical particular, amb *el* gest que ha de correspondre al mateix temps al sentit expressat en la manifestació del personatge dramàtic, i això de tal manera que el gest dramàtic ha de tenir la raó de la seva existència en un gest físicament determinat, i pugui justificar aquest gest físic segons un sentit més elevat, necessari a la comprensió dramàtica i per tant cobrir-ne, abolir-ne el caràcter de gest purament físic. Al cantant de teatre, format conforme a les regles de l'art del cant absolut, li ha estat ensenyada una certa convenció, segons la qual sobre l'escenari ha d'acompanyar la seva interpretació amb el gest. Aquesta convenció no consisteix en

res més que una adaptació estreta de la pantomima de la dansa del gest físicament condicionat per la interpretació del cant, gest que en cantants poc formats degenera en una exageració grotesca i grollera. Aquest gest convencional, que en si només serveix per dissimular encara completament la futilitat verbal de la melodia, es refereix tan sols a aquells passatges del drama en els quals el cantant veritablement canta: tan bon punt deixa de fer-ho, tampoc no es creu obligat a cap altra manifestació per gestos. El nostre compositor d'òpera han omplert les pauses del cant amb interludis orquestrals, destinats a permetre que els instrumentistes mostressin cadascun per separat la seva peculiar habilitat, o bé que el compositor es reservés per a si mateix la possibilitat d'atraure l'atenció del públic sobre el seu art d'entreteixir els instruments de l'orquestra. Aquests interludis són omplerts pels cantants, així que han acabat amb les reverències agraint els aplaudiments del públic, segons determinades regles del codi de les conveniències teatrals: hom passa a l'altra banda del prosceni o va cap al fòrum —com per veure si ve algú—, torna cap avall i aixeca els ulls cap al cel. Menys convenient, però tanmateix acceptat i justificat pel torbament, es considera quan durant aquestes pauses hom s'inclina envers els companys d'escena, parla amablement amb ells, s'arregla els plec del vestit, o finalment no fa absolutament res i suporta amb paciència la fatalitat de l'orquestra.*

Ara doncs, que hom compari aquesta mímica dels nostres cantants d'òpera, que els ha estat imposada directament per l'esperit i la forma de les òperes traduïdes, gairebé les úniques que estan habituats a cantar, amb les exigències del drama tal com el concebem, i que hom infereixi de l'absolut incompliment d'aquestes exigències la impressió de desconcert que l'orquestra ha de produir sobre el públic. L'orquestra, conforme a la facultat que li hem atribuït, en el seu poder d'expressar l'inexpressable amb paraules estava sobretot destinada a portar el gest dramàtic, a interpretar-lo, fins a cert punt a fer-lo

* ¿Haig d'ometre les excepcions que, precisament perquè no tenen cap influència, no fan sinó confirmar la regla?

possible i tot, de tal manera que l'element inexpressable del gest esdevingui, mitjançant el seu llenguatge, perfectament intel·ligible per a nosaltres. Així doncs pren a cada moment part incessant en l'acció, en els seus motius i la seva expressió; i la seva manifestació no ha de tenir *en si* per principi cap forma preconcebuda, sinó que ha d'adquirir la seva forma única solament per la seva significació, la seva actitud de participació respecte al drama, la seva identificació amb el drama. Que hom s'imagini ara, per exemple, un gest apassionadament enèrgic de l'actor, que es manifesta de sobte i desapareix ràpidament, acompanyat i expressat per l'orquestra tal com convé a aquest gest: si la concordança és perfecta, aquesta simultaneïtat haurà de produir un efecte extraordinàriament emocionant i determinant amb tota certesa. Però si el gest determinant no té lloc a escena i veiem l'actor en una postura indiferent qualsevol: la tempesta orquestral, que esclata bruscament i desapareix amb vehemència, no ens semblarà un accés de bogeria del compositor? Podem multiplicar aquests casos fins a l'infinit: d'entre tots els imaginables citem ara els següents.

Una dona enamorada acaba d'acomiar el seu amant. Puja a un indret des d'on pot seguir-lo amb la mirada fins lluny; el seu gest revela involuntàriament que el que ha marxat es gira un cop més vers ella; ella li envia una darrera, muda salutació d'amor. Aquest atractiu moment és acompanyat i ens és indicat per l'orquestra de tal manera que ens duu a la memòria tot el contingut emocional d'aquella salutació muda, interpretant la melodia que recorda aquella que l'actriu ens havia manifestat abans amb les paraules realment articulades amb què ha rebut l'amant abans d'acomiar-lo. Aquesta melodia, si abans havia estat cantada per una cantant averbal, en retornar no produeix en si la impressió que parla, que evoca els records, que ara hauria de causar; se'ns apareix només com la repetició d'un tema potser gentil que el compositor reprèn una vegada més perquè a ell li agrada i es creu en el dret de coquetejar-hi. Si la cantant considera aquesta reiteració únicament com un «ritornello orquestral» i, en lloc d'executar aquesta pantomima, roman indiferent al prosceni —esperant tranquil·lament

que s'acabi el *ritornello*—, res no resulta més penós per al públic que aquell interludi, el qual, mancat de tot sentit, és tan sols un allargament-i podria ésser suprimit amb tota justificació.¹¹⁵

Un altre cas és aquell en què un gest, fet intel·ligible per l'orquestra, és d'una importància decisiva. Una situació ha arribat al seu terme; els obstacles han estat eliminats, hi ha un estat de satisfacció. El poeta, que, d'aquesta situació, voldria derivar-ne una de consecutiva com a necessària, li interessa, per raó d'aquesta intenció a realitzar, *fer que aquell estat no aparegui com a totalment satisfactori*, que els obstacles d'aquella situació *no* semblin del tot eliminats; li interessa de fer-nos veure que la calma aparent dels personatges dramàtics no és més que una il·lusió d'ells mateixos i, per tant, disposar el nostre ànim de tal manera que nosaltres mateixos determinem, partint de la nostra simpatia cocreadora, com a necessari un desenvolupament ulterior i modificat de la situació, i amb aquest fi ens presenta el gest ple de significació d'un personatge misteriós, gest amb què aquest personatge, del qual els motius revelats fins ara ens omplen d'inquietud respecte a una solució final satisfactòria, *amenaça* el personatge decisiu. El contingut d'aquesta amenaça ha de fer néixer en nosaltres un *pressentiment*, i l'orquestra ha de fer-nos explícit el caràcter d'aquest pressentiment, i només pot assolir-ho per complet si el vincula a un *record*; determina usar per a aquest moment tan important la repetició accentuada nítidament i enèrgica d'una frase melòdica, que ja hem sentit abans com a expressió musical d'un vers referit a l'amenaça, i que té per qualitat característica el fet que evoca clarament en nosaltres el record d'una situació anterior i que ara, ensems amb el gest amenaçant, esdevé en nosaltres un pressentiment que ens corprèn i que determina

* L'escena que Wagner descriu és la del comiat de Tannhäuser i Elisabeth, al principi del segon acte de *Tannhäuser*; les darreres frases orquestrals, amb un clarinet solista, estan (o haurien d'estar) escènicaament vinculades al gest d'adéu de la protagonista. Si aquesta no actua adequadament, aquest delicat passatge orquestral perd el seu sentit i es converteix en un mer *ritornello*.

involuntàriament el nostre sentiment. Aquest gest d'amenaça, tanmateix, *ara no resulta*; la situació produeix en nosaltres la impressió d'una situació completament satisfactòria; sols l'orquestra s'estén de sobte, contra tota expectativa, amb una frase musical, el sentit de la qual no hem pogut obtenir d'aquell cantant anterior averbal i, per tant, considerem la seva aparició en aquest indret com una arbitrarietat fantàstica i censurable del compositor.

Aquests exemples haurien d'ésser suficients per treure'n les humiliants conseqüències ulteriors pel que fa a la comprensió del nostre drama!

És cert que sols he esmentat els errors més crassos; però que en escenaris inspirats encara pel millor esperit *poden* produir-se, tanmateix, en qualsevol representació d'òpera, no ho negarà ningú que hagi observat la naturalesa d'aquesta representació des del punt de vista de l'exigència dramàtica, en la mesura que pot donar-nos una idea de la desmoralització artística que s'ha estès entre els nostres cantants d'òpera *sobretot* per la circumstància, ja subratllada, que gairebé sempre canten òperes traduïdes. Car, com ja he dit, això que jo censuro aquí no es troba ni en els italians ni en els francesos, o almenys no en aquest grau; i especialment, quant als italians, no es dona per la raó que les òperes que han de cantar no els exigeixen altra cosa del que ells, a llur manera, poden acomplir a la perfecció.

Precisament sobre escenaris alemanys, en la llengua doncs en què actualment podria realitzar-se de la manera més perfecta, el drama com nosaltres el concebem produiria la més gran confusió i el malentès més absolut. Els actors que no tenen present, que no senten la intenció del drama en el seu òrgan fonamental —la llengua— no poden tampoc copsar aquesta intenció, i si intenten comprendre-la des del punt de vista purament musical —com passa la majoria de les vegades— la comprendran malament de necessitat i, presos d'aquest error, segur que ho realitzaran tot llevat únicament d'aquesta intenció.

Al *públic*,* doncs, ja únicament li restaria la música, separada de la intenció dramàtica, i aquesta música podria causar impressió sobre el públic únicament allà on semblés separar-se de la intenció dramàtica, de tal manera que oferís a l'orella un al·licient agradable. Deixant el cant aparentment amelòdic dels cantants —és a dir «amelòdic» en el sentit de la melodia instrumental habitual transportada al cant— el públic hauria de cercar un plaer en la realització de l'orquestra, i aquí tal vegada seria captivat per una cosa, a saber, per l'encant involuntari d'una *instrumentació* molt variable i diversificada.

A fi d'eleva l'òrgan d'elocució de l'orquestra, d'un potencial extraordinari, a una alçada tal que pugui en tot moment manifestar amb tota claredat al sentiment tot el que la situació dramàtica conté d'inexpressable, el músic, ple de la intenció poètica —com ja hem explicat—, no ha de limitar-se, sinó que, per contra, ha d'aguditzat la seva inventiva, enterament segons la necessitat que sent d'una expressió pertinent i precisa al màxim, per tal de descobrir el més variat poder d'expressió de l'orquestra; mentre aquest poder d'expressió de l'orquestra no sigui capaç de produir manifestacions tan individuals com caldria per a la varietat infinita dels motius dramàtics, l'orquestra, amb la seva manifestació més monocroma, incapaç de

* Per públic no entenc mai els individus aïllats que es familiaritzen, partint d'un concepte abstracte de l'art, amb fenòmens que no es realitzen a escena. Per públic entenc únicament la col·lectivitat d'espectadors que, sense tenir una intel·ligència i una educació artística especials, arriben a una comprensió de les emocions sense cap mena d'esforç i que, per tant, en llur interès mai no han d'ésser influïts per la utilització de mitjans artístics, sinó exclusivament per l'objecte realitzat de l'art, el drama, en tant que *acció representada de manera universalment intel·ligible*. El públic que, per tant, vol gaudir sense cap esforç de l'intel·lecte artístic, és perjudicat en les seves exigències si la representació —per les raons exposades— no realitza la intenció dramàtica, i té tot el dret de girar l'esquena a una representació així. A l'entès en art, per contra, que s'esforça a imaginar-se realitzada la intenció dramàtica no realitzada per mitjà del llibret i la interpretació crítica de la música, tal com li arriba a l'orella habitualment ben executada per les nostres orquestres, a despit de la representació, hom li exigeix un esforç intel·lectual que li roba tot plaer de l'obra d'art, i que converteix en un treball fatigant allò que espontàniament hauria de causar-li delit i emoció.

correspondre a la individualitat d'aquests motius, únicament pot acompanyar, de manera destorbadora —en tant que no plenament satisfactòria—, i, per consegüent, en el drama perfecte hauria d'atraure sobre si mateixa una atenció que es desvia del que realment és important, com tot el que no és *completament* adequat. Però precisament, conforme al nostre propòsit, *no* se li hauria de dedicar tanta atenció; si no és pel fet que s'ajusta *de la manera més adequada* a la més subtil individualitat del motiu dramàtic, l'orquestra ha d'adaptar tota l'atenció *de si*, com a *mitjà d'expressió*, per dirigir-la amb una força inconscient sobre *l'objecte de l'expressió*; de tal manera que sigui precisament el *llenguatge orquestral* més ric el que pugui manifestar-se amb la finalitat artística, en certa manera, de no atraure l'atenció, de *no ésser sentit* en absolut, sobretot quant a la seva efectivitat *mecànica*, sinó tan sols en la seva efectivitat *orgànica*, en la qual és idèntica al drama.

¿Com hauria de sentir-se humiliat aquest músic poeta, si veiés el públic davant la seva obra concentrar-se amb única i particular atenció sobre la mecànica de la seva orquestra i fos elogiat únicament com un «instrumentista molt hàbil»? ¿Com hauria de sentir-se, ell que només crea d'acord amb la intenció dramàtica, si els crítics d'art, en referir-se al seu drama, escrivissin que havien llegit un llibret i que a la vegada havien sentit flautes, violins i trompetes tocar tots alhora una música meravellosa?¹¹⁶

Però podria aquest drama, en les condicions indicades, produir cap altra impressió?

Amb tot! Hem de deixar d'ésser artistes? ¿O hem de renunciar a la comprensió necessària de la naturalesa de les coses, sols perquè no en podem treure cap profit? ¿No fóra doncs

116. De manera involuntàriament profètica, Wagner explica allò que, en gran part, li ha succeït a ell mateix. El món ha reconegut els seus encerts, i ha admès fins i tot en gran part el seu veredict sobre Meyerbeer, però també ha aplicat a l'obra wagneriana el que ell descriu en el seu text: un entusiasme molt més gran per la música de Wagner que no per tots els altres elements escènics dels seus drames musicals.

beneficiós, no ésser solament artista sinó també *home*; i una ignorància artificial, un rebuig efeminat del coneixement ens aportaria més avantatges que una consciència puixant la qual, deixant de banda tot egoisme, ens dona alegria, esperança i sobretot coratge de realitzar actes que han de satisfer-nos, per poc que sigui l'èxit exterior amb què es vegin coronades?

Certament! Només el coneixement és susceptible de fer-nos feliços, mentre que la ignorància ens manté en un estat de falsa creació artística, hipocondríaca, trista, fragmentària, amb a penes voluntat, pels quals restem, cap endins insatisfets, cap enfora sense efecte satisfactori.

Mireu al voltant vostre i vegeu on viviu i per a qui creu art! Si tenim ulls mínimament aguditzats per la voluntat artística hem de reconèixer que ens manquen els companys-artistes que puguin representar una obra d'art dramàtica. Però com ens equivocaríem si volguéssim explicar aquest fet únicament amb la corrupció dels nostres cantants d'òpera, corrupció deguda a ells mateixos; com ens equivocaríem si volguéssim considerar aquest fenomen com un accident i no com una cosa condicionada per tot un nexa general! Suposem que tinguéssim de qualsevol manera el poder d'actuar, des del punt de vista de la intel·ligència artística, sobre els actors i la representació, de tal manera que la representació sigui conforme a una intenció dramàtica superior, és aquí que hauríem de percebre vivament que ens manca aquell que veritablement fa possible l'obra d'art, el públic que té necessitat d'aquesta obra d'art i que, per aquesta necessitat, col·labora en la seva configuració. El públic dels nostres teatres no sent cap *necessitat* d'una obra d'art; davant l'escena vol *distreure's*, però no vol *recollir-se*; i el que només pensa a distreure's no té necessitat d'una *unitat* artística, sinó de *detalls* artificials. Allà on nosaltres presentéssim un tot, el públic ho desintegraria amb una força instintiva en parts inconnexes, o bé, en el millor dels casos, hauria de comprendre quelcom que no *vol* comprendre, per la qual cosa gira l'esquena amb tota consciència a una intenció artística així. Aquest resultat ens demostraria per què una *representació* d'aquesta naturalesa és ara també del tot impossible i

per què els nostres cantants d'òpera han d'ésser el que ara són i no poden ésser res més.

A fi d'explicar-nos aquesta actitud del públic envers la representació, hem de procedir a jutjar aquest públic mateix. Considerant èpoques anteriors de la nostra història del teatre, podem imaginar-nos aquest públic com trobant-se en un estat de decadència creixent. Allò d'excel·lent i de particularment *exquisit* que ja ha estat efectuat pel nostre art no podem considerar-ho com si fos caigut del cel; sinó que hem de reconèixer que també ha estat estimulat pel *gust* d'aquells a qui havia d'ésser presentat. Trobem aquest públic sensible, ple de bon gust, en la seva participació més viva i més determinant en la producció artística a l'època del Renaixement. Veiem que els prínceps i els nobles no solament hi protegeixen les arts, sinó que al mateix temps senten un tal entusiasme per llurs formes més exquisides i audaces, que aquestes han d'ésser considerades, per dir-ho així, com a nascudes de llur necessitat entusiasta. Aquesta noblesa, en la seva posició com a tal, enlloc posada en discussió, ignorant de les misèries de la vida dels serfs, que feien possible la seva posició, mantenint-se totalment apartada de l'esperit de lucre de la vida burgesa, vivint serena i satisfeta en els seus palaus i coratjosa al camp de batalla, havia exercitat ulls i orella a la perfecció del que és graciós, delicat, bell i fins i tot el característic i l'enèrgic; i de les seves ordres sorgiren aquelles obres d'art, que ens mostren aquesta època com el període més afortunat per a les arts d'ençà de la decadència de l'art grec. La gràcia infinita i la delicadesa de les creacions musicals de Mozart, que al públic d'avui, acostumat al grotesc, semblen esllanguides i avorrides, les gaudien els descendents d'aquesta noblesa, i Mozart es refugià a la cort de l'emperador Josep fugint de la insolència funambulesca dels cantants del seu *Figaro*; no ens enutjarem amb els joves galants francesos, que amb llurs aplaudiments entusiastes de l'ària d'Aquil·les a *Ifigènia a Àulida* de Gluck determinaren positivament l'acceptació, fins al moment indecisa, d'aquesta obra; i el que menys volem oblidar és que, mentre les grans corts d'Europa havien esdevingut campaments de diplomàtics intrigants,

a Weimar una família de prínceps escoltava amb atenció i entusiasme els poetes més audaçs i més exquisits de la nació alemanya.

Però, avui dia, el que domina sobre el gust públic en qüestions d'art és aquell que paga els artistes com la noblesa els acostumava a recompensar; aquell que a canvi del seu diner ha encarregat l'obra d'art i vol tenir com a novetat la variació sobre el seu tema predilecte, però de cap manera un tema nou —aquest patró i client és: el *filisteu*. De la mateixa manera que el filisteu és el producte més insensible i més covard de la nostra civilització, així és també el més arbitrari, el més cruel i més sòrdid patró d'art. És cert que tot li convé, només que prohibeix tot el que pugui recordar-li que hauria d'ésser un *ésser humà*, tant per la banda de la bellesa com per la banda del coratge: vol ésser covard i groller, i l'art ha de plegar-se a aquesta voluntat; si no, com hem dit, tot li convé. Allunyem-ne ràpidament la nostra mirada!

Volem contraure convenis amb aquest món? No! Car també els convenis més humiliants ens presentarien com a desqualificats.

Esperança, fe i valor només podrem cobrar-los reconeixent el modern filisteu d'Estat no solament com un element determinant, sinó també com un element determinat de la nostra civilització i cercant igualment les condicions d'aquest fenomen dintre d'un nexa, tal com hem fet aquí en relació amb l'art. No assolirem ni fe ni valor fins que, escoltant els batecs del cor de la història, no sentim rajar aquella font eternament viva, que, oculta sota les ruïnes de la civilització històrica, flueix inestroncable en la seva frescor original. Qui no sentiria ara la terriblement pàl·lida xafogor de l'aire que anuncia la proximitat d'un terratrèmol? Els que sentim rajar aquella font, hem de tenir por del terratrèmol? Certament que no! Car sabem que només dispersarà les ruïnes i prepararà a la font el llit del riu, en el qual *veurem* efectivament fluir les seves vives onades.

Allà on l'home d'Estat es desespera o el polític deixa caure els braços, el socialista s'atrefega amb sistemes estèrils, fins

i tot el filòsof mateix únicament pot interpretar-los però no preveure'ls, perquè tot el què és imminent sols pot mostrar-se en fenòmens inconscients, la manifestació sensible dels quals ningú no pot representar-se: és *l'artista* que amb clara mirada pot veure formes, tal com es manifesten a l'ànsia que aspira a l'únic vertader: *a l'home*. L'artista és capaç de veure format anticipadament un món encara informe, de gaudir anticipadament d'un món encara no esdevingut per la força de la seva ànsia d'esdevenir. Però el seu goig és la comunicació, i, si s'allunya dels ramats absurds, que pasturen sobre les ruïnes sense herba, per abraçar encara més efusivament contra el seu pit els benaurats solitaris que amb ell paren l'orella al doll de la font, així troba també els cors, fins i tot els sentits als quals pot comunicar-se. Entre nosaltres n'hi ha de *més vells* i de *més joves*: que el més vell no pensi en si, sinó que estimi el més jove per amor del llegat que submergeix en el seu cor per tal de donar-li nou aliment; el dia vindrà en què aquest llegat serà obert per a la salvació dels germans humans de tot el món!

Hem vist el poeta, empès per l'ànsia vers l'expressió perfecta dels sentiments, arribar allà on ha vist el seu vers reflectir-se com a melodia musical sobre la superfície del mar de l'harmonia: havia d'arribar fins aquest mar, sols la superfície d'aquest mar podia mostrar-li la imatge ansiada, i no el podia crear per la pròpia voluntat, sinó que era el seu segon jo, al qual s'havia d'unir, però que no podia determinar de si mateix, ni cridar a l'existència. D'aquesta manera, doncs, l'artista no pot determinar ni cridar a l'existència, per la seva pròpia voluntat, la vida del futur que li és necessària i alliberadora; és l'altre, el seu contrari, vers el qual tendeix, vers el qual és empès, i que per a ell només existeix si li arriba espontàniament d'un pol oposat, si absorbeix la seva aparença en si mateix i el torna a reflectir d'una forma recognoscible. La vida del mar del futur, tanmateix, no pot, al seu torn, produir de si mateixa aquesta imatge reflectida: és únicament l'element mare que pot donar a llum el que ha concebut. Aquesta llavor fecundadora, que sols pot germinar dintre seu, l'aporta el poe-

ta, és a dir, l'artista del present: aquesta llavor conté la substància concentrada de tot el més pur suc vital, que el passat ha recollit en ell, per tal de transmetre'l al futur com a germen fecundador i necessari, *car aquest futur no és concebible de cap altra manera que condicionat pel passat*. La melodia, que acaba per reflectir-se en la superfície harmònica del mar del futur, és l'ull clarivident, amb el qual aquesta vida alça la mirada, des de les profunditats del fons del mar, vers l'alegre llum del sol: el *vers*, del qual n'és només la imatge reflectida, és, tanmateix, la creació poètica més personal de l'artista del present, que ha engendrat únicament del seu poder més íntimament singular, de la plenitud del seu desig; *i així, com aquest vers, l'obra d'art del poeta actual mogut per l'anhel determinadora de pressentiments, s'unirà en matrimoni amb el mar de la vida del futur*. En aquesta vida del futur, l'obra d'art serà allò que avui solament ansia, però que encara no pot ésser veritablement: aquella vida del futur, però, serà allò que pot ésser únicament perquè haurà rebut al seu si aquesta obra d'art.

El generador de l'obra d'art del futur no és altre que l'artista del present, que pressent la vida del futur i que ansia ésser-hi englobat. Aquell que del seu poder més íntimament personal no dreix en ell aquesta aspiració, ja ara viu en una vida millor; però una única persona n'és capaç:

l'artista.

Fi de la tercera part.

INDEX DE NOMS

- Académie Royale de Musique 55
 Adolph Furstner 8
Adriano in Siria v. METASTASIO, Pietro Trapassi
Àiax v. SÒFOCLES
 ALCIBÍADES 200
 ALEXANDRE EL GRAN 66, 66, 229
 «Allgemeine Musikalische Zeitung»
 (*Revista General de Música*) 105
Antígona v. SÒFOCLES i MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix
 ARIOSTO, Ludovico 147
 ARISTÒTIL 129, 129, 146, 153
Poètica 129
Artaserse v. METASTASIO, Pietro Trapassi
 Associació Wagneriana de Barcelona 7-9
 AUBER, Daniel-François-Esprit 80, 81, 81, 113, 116, 116, 117
Fra Diavolo 116
Gustave III 116
La muette de Portici (*La muda de Portici*) 81, 81, 113, 116, 116, 117
Le domino noir 116
Manon Lescaut 116
- BACH, Johann Sebastian 334
 BAKUNIN, Mikhaïl Aleksàndrovitx 10, 19, 204
- BALLVÉ, Josep Maria 8
 BEER, Jakob Herzt, 71
 BEETHOVEN, Ludwig van 13, 20, 46, 61, 70, 70, 92, 94, 94, 95-97, 97, 98, 98, 99, 102, 113, 129, 130, 130, 133, 134, 143, 162, 210, 261, 261, 290, 294, 295, 319, 319, 333
Fidelio 13
Leonore 46
Novena simfonia en re menor op. 125 «Corals» 13, 20, 97, 130, 134, 261, 291, 294
Setena simfonia en la major op. 92, 97
- BELLINI, Vincenzo 13, 76, 116
La sonnambula 116
 BERLICHINGEN, GËTZ VON 159
 BERLIOZ, Hector 97, 98, 98, 99-101, 103, 118, 334
 BOIARDO, Matteo Maria 80
 BRAHMS, Johannes 104
 Breitkopf und Hartel 8
 BRENTANO, Clemens 75
 BROCKHAUS, Friedrich Arnold 38, 38
Die Gegenwart (*L'Època Actual*) 38, 83, 87
 «Die moderne Oper» («L'òpera moderna») 38, 58
 «Òpera» 83, 87
 BÜLOW, Hans von 20

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 81
La vida es sueño 81
- CALLOT, Jacques 105
- Camerata Fiorentina 11, 38, 47
- CASTIL-BLAZE, François-Henry-Joseph 113
- CHERUBINI, Luigi 52
- CHÉZY, Wilhelmine von 106, 107
- COLOM, Cristòfor 94, 94
- Contes musicaux* v. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus
- Così fan tutte* v. MOZART, Wolfgang Amadeus
- DA PONTE, Lorenzo 13, 60
- Das Kunstwerk der Zukunft (L'obra d'art del futur)* v. WAGNER, Richard
- Das Liebesverbot (La prohibició d'estimar)* v. WAGNER, Richard
- Das Unterbrochene Opferfest (El sacrifici solemne interromput)* v. WINTER, Peter von
- DEMETRI 200
- Der Freischütz* v. KIND, Johann Friedrich, i WEBER, Carl Maria von
- Der Gott und die Bajadere (El déu i la baiadera)* v. GÖTTE, Johann Wolfgang
- Die Braut von Messina (La promesa de Messina)* v. SCHILLER, Friedrich von
- Die Feen (Les fades)* v. WAGNER, Richard
- Die Gegenwart (L'Època Actual)* v. BROCKHAUS, Friedrich Arnold
- «Die moderne Oper» («L'òpera moderna») v. BROCKHAUS, Friedrich Arnold
- Die natürliche Tochter (La filla natural)* v. GÖTTE, JOHANN WOLFGANG
- Don Giovanni* v. ROSSINI, Gioachino
- Don Giovanni ovvero Il dissoluto punito* v. MOZART, Wolfgang Amadeus
- DONIZETTI, Gaetano 77, 116
L'elisir d'amore 116
- Don Juan* v. *Don Giovanni ovvero Il dissoluto punito*
- Don Juan* v. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus
- Edda* 178
- Egmont* v. GÖTTE, Johann Wolfgang
- El capvespre dels déus* v. WAGNER, Richard
- Elisabetta* v. ROSSINI, Gioachino
- Els mestres cantaires de Nuremberg* v. WAGNER, Richard
- Els Piccolomini* v. SCHILLER, Friedrich von
- Els Quatre Gats* 8
- Eneida* v. VIRGILI MARÓ, PUBLI
- Ermione* v. ROSSINI, Gioachino
- ÈSQUIL 291
- Euryanthe* v. WEBER, Carl Maria von
- Faust* v. GÖTTE, Johann Wolfgang
- Fernand Cortez* v. SPONTINI, Gaspare
- Festival de Bayreuth 9
- FEUERBACH, Ludwig 65
- Fidelio* v. BEETHOVEN, Ludwig van
- Filoctet* v. SÒFOCLES
- FORKEL, Johann Nikolaus 80
- Fra Diavolo* v. AUBER, Daniel-François-Esprit
- GEYER, Ludwig 17
- GLUCK, Christoph Willibald 12, 49, 50, 52, 57, 61, 69, 72, 104, 111, 154, 257, 359, 360, 372
- Ifigènia a Àulida* 372
- Orfeo ed Euridice* 12
- GÖTTE, Johann Wolfgang 18, 137, 143, 159, 159, 160-162, 162, 163,

- 165, 166, 166, 167, 192, 193, 210, 259
Der Gott und die Bajadere (El déu i la baiadera) 137
Die natürliche Tochter (La filla natural) 162, 162
Egmont 161, 210
Faust 160, 161, 166, 204
Gätz de Berlichingen 159
Ifigènia a Tàurida 162, 166
Tasso 162
Wilhelm Meister 192
Gätz de Berlichingen v. GÖTTE, Johann Wolfgang
 Gran Teatre del Liceu 8, 9, 14
Guillaume Tell v. ROSSINI, Gioachino
Gustave III v. AUBER, Daniel-François-Esprit
- HALÉVY, Ludovic 116
La juive 116
 HANSLICK, Eduard 12, 29, 36
 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus 64, 105, 105, 319
Contes musicaux 105
Don Juan 105
 Hoftheater 203
- Ifigènia a Àulida* v. GLUCK, Christoph Willibald
Ifigènia a Tàurida v. GÖTTE, Johann Wolfgang
 Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 9
- JEAN PAUL, Johann Paul Friedrich Richter 187
 JOSEF II d'Àustria 372
Juventut 8
- KIND, Johann Friedrich 78
Der Freischütz 78
- La clemenza di Tito* v. MOZART, Wolfgang Amadeus
L'Africaine v. MEYERBEER, Giacomo o Jacques
La juive v. HALÉVY, LUDOVIC
La mort de Wallenstein v. SCHILLER, Friedrich von
La muette de Portici (La muda de Portici) v. AUBER, Daniel-François-Esprit
Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laocoont o Sobre els límits entre la pintura i la poesia) v. LESSING, Gotthold Ephraim
La sonnambula v. BELLINI, Vincenzo
La valquíria v. WAGNER, Richard
La vestale v. SPONTINI, Gaspare
La vida es sueño v. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
Le domino noir v. AUBER, Daniel-François-Esprit
L'elisir d'amore v. DONIZETTI, Gaetano
Le nozze di Figaro v. MOZART, Wolfgang Amadeus
Leonore v. BEETHOVEN, Ludwig van
Le prophète (El profeta) v. MEYERBEER, Giacomo o Jacques
Les huguenots v. MEYERBEER, Giacomo o Jacques
 LESSING, Gotthold Ephraim 141, 141, 142, 143
Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laocoont o Sobre els límits entre la pintura i la poesia) 141, 141
Les vêpres siciliennes v. VERDI, Giuseppe
L'étoile du Nord v. MEYERBEER, Giacomo o Jacques

- L'holandès errant* v. WAGNER, Richard
 LISZT, Franz 19, 20, 98, 104, 145
Llibre dels herois v. ROEN, Kaspar von
 LLUÍS II de Baviera 20
 LLUÍS XIV de França 55, 205, 239
L'oda a l'alegria v. SCHILLER, Friedrich von
Lobengrin v. WAGNER, Richard
 LUTER, Martí 155
- Manon Lescaut* v. AUBER, Daniel-François-Esprit
 MARAGALL, Joan 8
 MASANIELLO, Tommaso Aniello d'Amalfi 81
 MÉHUL, Étienne-Nicolas 52
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix 39, 40, 58, 169, 260
Antígona 169
Mesura per mesura v. SHAKESPEARE, William
 METASTASIO, Prieto Trapassi 43, 43
Adriano in Siria 43
Artaserse 43
 METTERNICH-WINNEBURG, Klemens Wenzel Lothar príncep de 69, 76
 MEYERBEER, Giacomo o Jacques 14, 18, 28, 29, 39, 40, 71, 87, 89, 89, 90, 92, 104, 104, 110-113, 116, 117-120, 122, 123, 123, 124, 125, 370
L'Africaine 116
Le prophète (El profeta) 89, 116, 118, 122
Les huguenots 87, 89, 116, 118, 124
L'étoile du Nord 116
Robert le Diable 113, 116, 118
 MILA, Massimo 15
 MONTEVERDI, Claudio 11, 46
 MORAGAS, Rafael 8
- MOZART, Leopold 59
 MOZART, Wolfgang Amadeus 12, 13, 39, 58, 58, 59, 60, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 71, 86, 102, 104, 105, 105, 138, 372
Così fan tutte 13, 59, 60
Don Giovanni ovvero Il dissoluto punito 13, 39, 59, 60, 68, 71, 105, 105, 138
La clemenza di Tito 60, 60
Le nozze di Figaro 13, 59, 60, 372
- NAPOLEÓ I 193
 NERÓ 200
Novena simfonia en re menor op. 125 «Corals» v. BEETHOVEN, Ludwig van
Olympie v. SPONTINI, Gaspare
 «Òpera» v. BROCKHAUS, Friedrich Arnold
 Opéra-Comique 116
 Òpera de París 18
 Òpera de Viena 20
Òpera i drama v. WAGNER, Richard
Orfeo ed Euridice v. GLUCK, Christoph Willibald
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da 42
Parsifal v. WAGNER, Richard
 PENA, Joaquim 7, 8
 PLANER, Minna 18-20
Poètica v. ARISTÒTIL
 PRIM, Amali 8
- RACINE, Jean 146, 154, 155
Rienzi, el darrer dels tribuns v. WAGNER, Richard

- Robert le Diable* v. MEYERBEER, Giacomo o Jacques
- Robin des bois ou Les trois balles* v. Der Freischütz
- ROEN, Kaspar von 180
- Libre-dels herois* 180, 180
- ROSSINI, Gioachino 13, 64, 64, 65-68, 68, 69, 69, 70, 70, 71-73, 75, 78-81, 81, 93, 103-106, 108-111, 113, 113, 114, 115, 117, 118
- Don Giovanni* 68
- Elisabetta* 68
- Ermione* 68
- Guillaume Tell* 81, 81, 113, 117
- Tancredi* 78
- SAUVAGE, T. 113
- SCHILLER, Friedrich von 13, 130, 133, 134, 159, 163, 164, 164, 165, 166, 166, 167, 192, 210
- Die Braut von Messina (La promessa de Messina)* 166
- Els Piccolomini* 164
- La mort de Wallenstein* 164
- L'oda a l'alegria* 13, 130, 134
- Wallenstein* 164, 164, 165
- Wilhelm Tell (Guillem Tell)* 166
- SCHLEGEL, August Wilhelm von 187
- SCHLEGEL, Friedrich 75
- SCHOPENHAUER, Arthur 10
- SCHUBERT, Franz 106
- SCHUMANN, Robert 28, 64, 104
- SCRIBE, Eugène 116, 116, 117-119, 122
- Setena simfonia en la major op. 92* v. BEETHOVEN, Ludwig van
- SHAKESPEARE, William 18, 84, 85, 146, 148, 151, 152, 154-158, 158, 159, 163-165, 185
- Mesura per misura* 18
- SÒFOCLES 141, 169, 204
- Àiax* 204
- Antígona* 203, 203
- Filoctet* 204
- SPONTINI, Gaspare 52, 52, 53, 54, 56, 65, 71, 72, 79
- Fernand Cortez* 52
- La vestale* 52
- Olympie* 52
- STENDHAL, Henry Beile 68
- SUÑÉ MEDAN, Lluís 8
- Tancredi* v. ROSSINI, Gioachino
- Tannhäuser* v. WAGNER, Richard
- Tasso* v. GÖTTE, Johann Wolfgang
- Tetralogia* v. WAGNER, Richard
- Théâtre Odéon 113
- TIECK, Johann Ludwig 158, 158
- Tristany i Isolda* v. WAGNER, Richard
- «Über das Judentum in der Musik» («El judaisme en la música») v. WAGNER, Richard
- Über Liszts symphonische Dichtungen (Sobre els poemes simfònics de Liszt)* v. WAGNER, Richard
- UHLIG, Theodor 37
- Un ballo in maschera* v. VERDI, Giuseppe
- VERDI, Giuseppe 116
- Les vêpres siciliennes* 116
- Un ballo in maschera* 116
- VIÑAS, Francesc 9
- VIRGILI MARÓ, Publi 141
- Eneida* 141
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet 354
- WAGNER, Còsima 20
- WAGNER, Klara 17
- WAGNER, Richard 7-15, 17-21, 27-29, 35-38, 40, 41, 46, 52, 54-56,

- 58-60, 62-65, 67, 68, 70, 71, 75, 77, 83, 87, 89, 90, 92, 97, 98, 101, 104, 105, 111, 113, 115, 123, 129, 130, 134, 141, 152, 159, 164, 166, 169, 193, 197, 203, 204, 208, 216, 225, 226, 235, 237, 240, 257, 258, 261, 270, 271, 273, 280, 283, 291, 293, 308, 310, 319, 327, 358, 361, 367, 370
- Das Kunstwerk der Zukunft (L'obra d'art del futur)* 27, 27, 37, 94, 134
- Das Liebesverbot (La prohibició d'estimar)* 18
- Die Feen (Les fades)* 8, 18
- El capvespre dels déus* 8, 308
- Els mestres cantaires de Nuremberg* 8, 20, 87, 247, 308
- La valquíria* 197
- L'holandès errant* 7, 19
- Lohengrin* 8, 10, 19, 75
- Òpera i drama* 7, 9, 12
- Parsifal* 8, 9, 21, 308
- Rienzi, el darrer dels tribuns* 8, 19
- Tannhäuser* 8, 19, 20, 75, 98, 367
- Tetralogia* 9, 19-21
- Tristany i Isolda* 8, 20, 308
- «Über das Judentum in der Musik» («El judaisme en la música») 111
- Über Liszts symphonische Dichtungen (Sobre els poemes simfònics de Liszt)* 98
- WAGNER, Rosalie 17
- WAGNER, Siegfried 20
- WAGNER, Wieland 9
- WAGNER, Wolfgang 9
- Wallenstein* v. SCHILLER, Friedrich von
- WEBER, Carl Maria von 28, 74, 75, 77-80, 106, 106, 107-110, 112, 113, 113, 118, 137, 362
- Der Freischütz* 75, 77, 78, 106-108, 113, 113
- Euryanthe* 106, 107-110, 118
- WESENDONCK, Mathilde 20
- Wilhelm Meister* v. GÆTHER, Johann Wolfgang
- Wilhelm Tell (Guillem Tell)* v. SCHILLER, Friedrich von
- WINTER, Peter von 361, 361
- Das Unterbrochene Opferfest (El sacrifici solemne interromput)* 361, 361

SUMARI

UNA OBRA TEÒRICA DE WAGNER	7
BIOBIBLIOGRAFIA	17
ÒPERA I DRAMA	25
PRÒLEG .	27
PRIMERA PART	
Introducció	35
L'òpera i l'essència de la música	45
SEGONA PART	
L'espectacle i l'essència de la poesia dramàtica.	141
TERCERA PART	
Poesia i música en el drama del futur	247
ÍNDIX DE NOMS	377

E S C R I T S

T E Ò R C S

Darrers títols publicats:

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*

En preparació:

Johan Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*

Òpera i drama és una de les obres teòriques de Wagner, en les quals l'autor reflexiona «en veu alta» i manifesta les seves idees sobre el teatre musical i la relació entre la música i el text, alhora que es mostra contrari a l'òpera italiana tan admirada en aquell temps. Aquesta obra fou escrita a Zuric entre 1850 i 1851 i aparegué el 1852.

Cal remarcar la importància de la publicació d'aquesta obra teòrica per primera vegada en català. És obligat de recordar la tasca notable de l'Associació Wagneriana, la qual va difondre l'obra d'aquest compositor a casa nostra a començament de segle i va publicar en versió catalana totes les òperes de Wagner i diversos textos teòrics. *Òpera i drama*, malgrat que havia estat anunciada per l'Associació, no va arribar a aparèixer mai. Aquesta publicació completa així la bibliografia wagneriana en català.

ISBN 84-7794-403-2



9 788477 944034