DRAMATURGIAS

24

Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2023

ISSN: 2525-9105

Dossiê:

Wagner e o Teatro

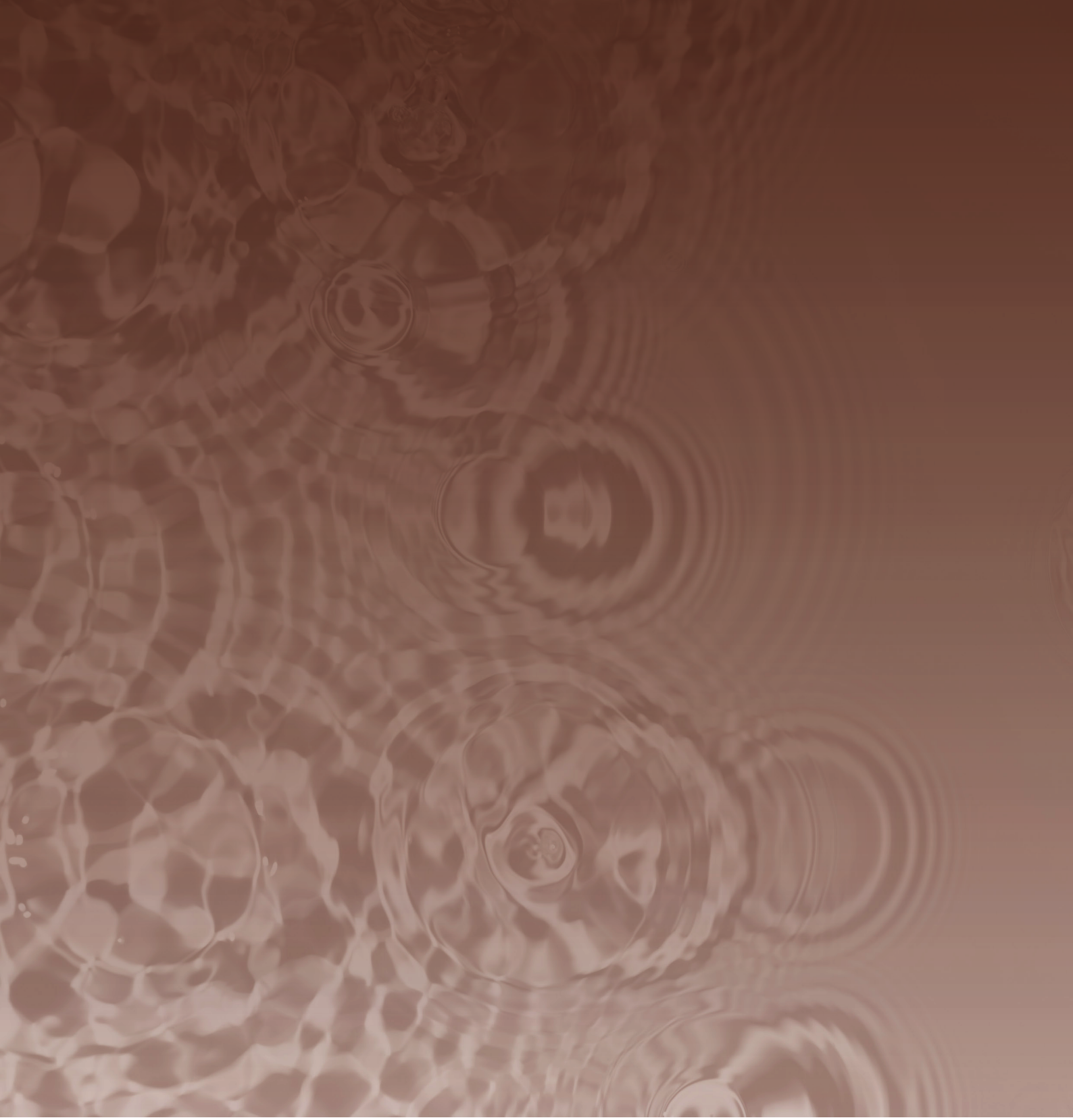
DRAMATURGIAS

24

Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2023

ISSN: 2525-9105



Apresentação

Concluindo este ano de retomadas, fechamos 2023 com um conjunto de textos sobre "Richard Wagner e o teatro". A inspiração para o dossiê veio da redescoberta de Richard Wagner durante pós-doutoramento conjunto no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) e no Centro de Estudos de Teatro, ambos em Lisboa, entre 2019 e 2020.

Naquela ocasião, com bons recursos bibliográficos disponíveis, houve a oportunidade de me debruçar na obra de Richard Wagner (1813-1883), em complementariedade com o término de pesquisas sobre Wassily Kandinsky (1866-1939)[1].

Em meio às fontes textuais sobre Richard Wagner, seus textos teóricos e suas obras dramático-musicais, entrei em contato com recente recepção crítica de Wagner na Alemanha, especialmente as obras de Martin Knust, Tobias Janz e Christian Thorau[2]. A partir dessa intensa exposição à dramaturgia musical de Wagner, foram

---

1 Desta pesquisa, publicou-se o livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (Humboldt Universität Berlin Editora Universidade de Brasília, 2021). Disponível em https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/93*.

2 V. Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis* (Berlin: Frank & Timme, 2007); Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006); Christian Thorau. *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners.* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag: 2003). Outras publicações relacionadas a esta renovação dos estudos wagnerianos: David Trippett: *Wagner's Melodies: Aesthetics and Materialism in German Musical Identity* (Cambridge University Press, 2013); SMART, Mary Ann. *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Operas* (Oxford University Press, 2004; Nicholas Vazsonyi: Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand (Cambridge University Press, 2012); Gundula Kreuzer: Curtain, *Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera* (University of California Press, 2018); Thomas Grey: *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts* (Cambridge University Press, 1995); Jean-Jacques Nattiez: *Wagner Androgyne* (Princeton University Press, 1990).

elaborados uma série de estudos exploratórios para a escrita de um livro em torno de Wagner para integrar a coleção "Dramaturgos Vida& Obra", da Editora Giostri, pela qual havia publicado Ésquilo, o dramaturgo Guerreiro em 2020[3].

Com a pandemia e a necessidade de redigir tese para professor titular este livro foi adiado e só foi encerrado neste fim de 2023 por meio de recursos para o projeto de pesquisa "Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo", financiada pelo Edital CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021[4].

Com os recursos, disponíveis a partir de 2022, além de aquisição de materiais bibliográficos fundamentais, foi possível visita técnica à Bayreuth em 2023, o que gerou uma série de apresentações de papers em eventos nacionais e internacionais:[5]

- Musicologia e processos criativos: Discussão do período de Richard Wagner em Paris (1839-1842). Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), 2023.
- Wagnerianas: A teatralidade como argumento e ação. IX Semana de Filosofia. UESC, 2023.
- Wagner e a dança como protoestética: da recepção da Antiguidade Clássica à ideia da orquestra-coro. VII Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. 2023.
- Wagner colométrico: Visualidade, metro e música. 7º CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL. 2023.
- Rhythm, Sound, and Performance: Richard Wagner's Remarks on Ancient Greek Meters In: XXIVe. ÉCOLE DE MÉTRIQUE ANTIQUE. RYTHME & SON, 2023, Caen.
- Do coro à orquestra: Richard Wagner (1813-1873) e a recepção da dramaturgia grega antiga. Palestra na Faculdade de Letras, Universidade de Letras, Lisboa. 2023.
- CORALIDADES: WAGNER, DRAMATURGIA E ALÉM. Palestra no Cesem/Nova Lisboa, 2023.
- REVISANDO A IDEIA DE CORO: RICHARD WAGNER E A MEDIAÇÃO HISTÓRICO-MUSICAL DO DRAMA In: XII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas

---

3 V. https://loja.giostrieditora.com.br/. Textos preparatórios: 1- A dramaturgia musical de *O ouro do Reno*, de Richard Wagner. *Dramaturgia em Foco.* , v.4, p.1 - 56, 2020; 2- O Monstruoso em *O Ouro do Reno:* A Arte monumental generalizada de Wagner e Kandinsky e seu seu pathos. REVISTA DE ESTUDOS DE CULTURA. , v.1, p.113 - 124, 2020; 3- CANÇÕES SEM PALAVRAS, DE FELIX MENDELSSOHN: UM EXPERIMENTO ESCRITURAL MULTIARTÍSTICO. TRADUÇÃO EM REVISTA (ONLINE). , v.29, p.93 - 119, 2020. O livro sobre Wagner, com o título de "Richard Wagner, o dramaturgo do futuro", foi concluído em novembro deste ano e será publicado em 2024.

4 Tese defendida em 19/04/2021, com o título: INFINITUDE SONORA: Orquestração Multissensorial em Homero, Led Zeppelin, Richard Pryor, Wassily Kandinsky, Clarice Lispector e Heráclito/Bach. RAPSÓDIAS. V. link defesa: https://www.youtube.com/live/okzMJt5hORU?si=LhyOtsU2V-HgJ6Wv. O texto da tese, revisto, está em publicação pela Editora da Universidade de Brasília.

5 Para acesso a meus textos, v. www.brasilia.academia.edu/MarcusMota

Contemporâneas, 2023, Campinas.

- Richard Wagner e o teatro: processos criativos e dramaturgia. Apresentado ao "Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música" (ANPPOM), 2022.
- Wagnerian Hexameters, Homeric Questions: classical obsessions on text, meter, and performance In: « Les Odyssées de l'hexamètre et autres avatars de la métrique grecque: traduction, dérive, performance » Rencontre internationale de traducteurs, de chercheurs et d'aèdes, 2022, Rouen.
- Richard Wagner e os ritmos gregos, 2022. Segundo encontro do Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco- Romana e suas Ressonâncias; UFPR.

A chamada para este dossiê foi realizada em novembro de 2022, com deadline para outubro de 2023:

Call for papers:
Journal Dramaturgies. Wagner and Theatre.

Issue thematic title: Richard Wagner and Theatre
Expected Date of Publication: December 2023
Deadline: October 2023

Journal Dramaturgies/ Revista Dramaturgias

The Journal Dramaturgias is a four-monthly publication of the DramaLAB (LADI-UnB) of the University of Brasília, focused on the discussion and production of events that are performance-oriented from the widening of the dramaturgy concept. In this sense, original papers, photo-essays, creative processes, interviews, translations, dramaturgical texts, research papers or works by LADI and other similar institutions are published, thematic dossiers, national and international meeting materials on dramaturgy, and reviews written in Portuguese, English, Spanish, French, Italian, and German. In this widening concept of dramaturgy, we include investigations that managing intersections among several disciplines and objects, like Classical Studies, Musicology, Orchestration, Dance Studies, Theory and History of Theatre, Translation Studies, Music Theatre, Opera, Musical Composition, Visual Arts, Philosophy, Hermeneutics.

Link to the Journal: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/2511

Call for Papers

Send us your submission to: marcusmotaunb@gmail.com

The next submission deadline is October 10, 2023. This Special issue will be published in December 2023.

Your submission should comply with the authors' guidelines, which may be found at:

https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/about/submissions. We are accepting papers in Portuguese, English, French, Spanish, Italian, and German.

Special issue on Richard Wagner and Theatre

Topics:

- Wagner's musical dramaturgy
- Classical reception and Wagner
- Wagner's theories on theatre (acting, staging, performance)
- Wagner and orchestration.
- New approaches on analyzing Wagner's musical dramas.

Contact:

Editor-in-chief: Marcus Mota.
Email: marcusmotaunb@gmail.com
https://unb.academia.edu/MMota

Além dos *papers* enviados para esta chamada, decidiu-se incluir no dossiê traduções de trechos das obras que impulsionaram o enfrentamento da enorme constelação Wagner, seja em seus escritos em prosa, seja em suas obras dramático-musicais. Destaque para a obra de Martin Knust que, em bem documentada investigação supracitada, enfatizou as relações entre Wagner e as tradições teatrais de seu tempo como acesso à compreensão de muitas das decisões criativas do dramaturgo alemão. Wagner como um homem de teatro torna-se uma chave interpretativa que abre o acesso a horizontes pouco trabalhados na recepção crítica ou negativados por paradigmas antiperformativos.

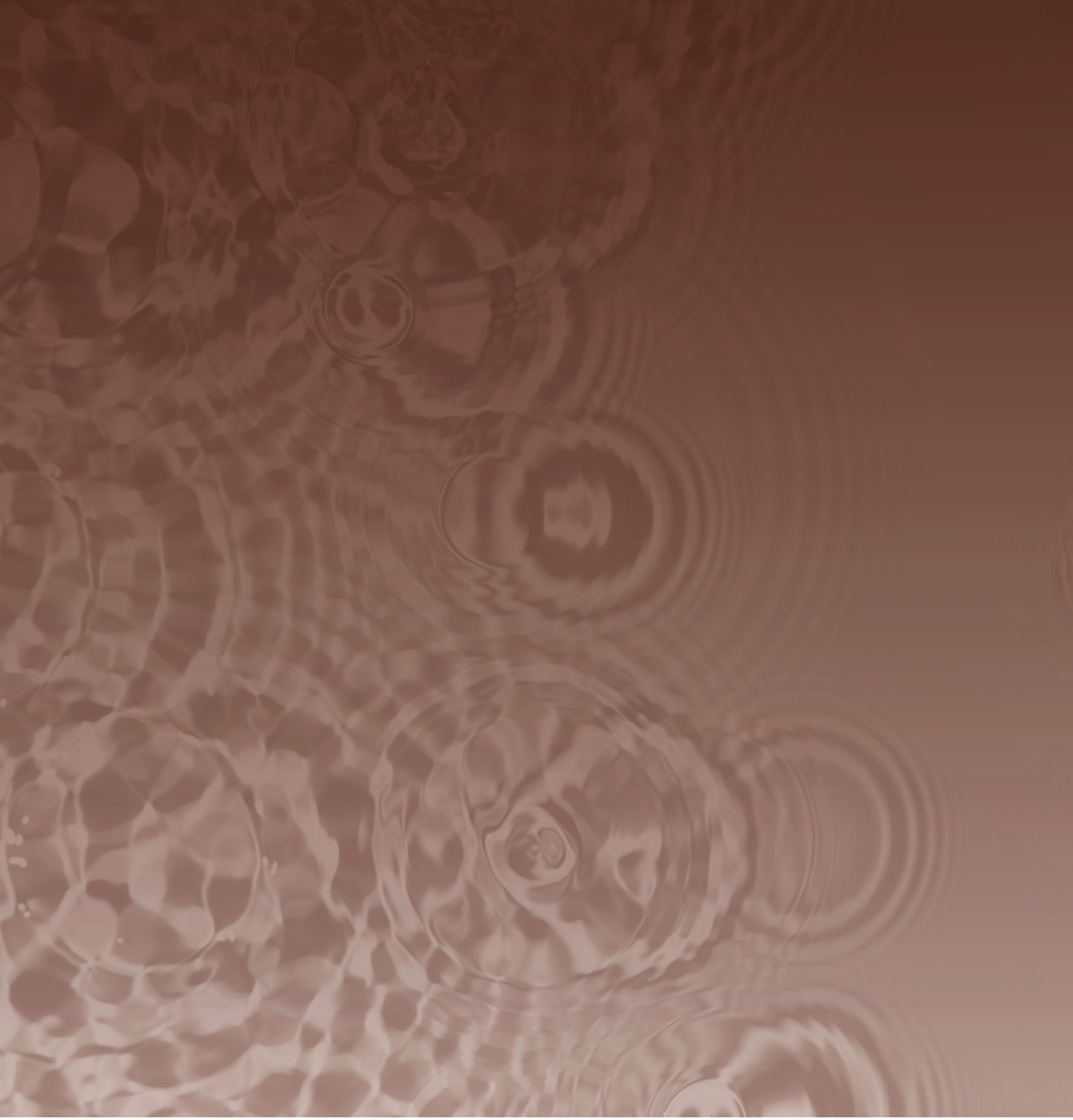
Continuando a regista, temos as seções habituais, com a presença de textos de Hugo Rodas, A.P. David, Marie-Hélène Delavaud-Roux e mais uma tradução realizada pelo incansável Carlos Alberto Fonseca, agora não de peças do repertório francês, e sim o roteiro cinematográfico de *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman.

Este longo ano assim se encerra, com a vitória da esperança sobre o obscurantismo. Encerra-se também um ciclo provocado pela desorganização do calendário acadêmico, efeito da má gestão da pandemia. O próximo ano, 2024, já desponta melhor. É o que desejamos.

Brasília, 2 de Dezembro de 2023, ano dos 25 anos da fundação do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília[6].

Marcus Mota
Editor-chefe da *Revista Dramaturgias*, fundada em 2016.

6 Celebrando o percurso do LADI-UnB, foi publicado o livro *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília* (1998-2021) em dezembro de 2022, pela Editora Universidade de Brasília. O livro está disponível no link: https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/306.



Sumário

Dossiê Wagner e o Teatro

13 Zwischen Symbolik und Klang: Eine musikanalytische Untersuchung des Gralskonzepts Richard Wagners im Lohengrin-Vorspiel und dessen Bedeutung für die Opernhandlung
Tom Hackbarth

46 Déconstruction des principes de la dramaturgie wagnérienne: La conception de « peinture wagnérienne » selon Théodore de Wyzewa
Elena Rovenko

77 Richard Wagner's Essays and musical-dramatic output as a source of Thomas Mann's inspiration
Gvantsa Ghvinjilia

97 O Caso Wagner, de Gabriele D'Annunzio
Introd., trad. e notas Roberto Sávio Rosa e Raike Barone Costa Santos

117 Die walküre act 3 scene 3, directed by Richard Wagner and Patrice Chéreau
Michael Ewans

127 Apocalypse Staged: Theme, Genre, and Wagner's Ring in the Anthropocene
Woodrow Steinken

143 Theatrical Declamation and Wagner's Works – A Research Overview
Martin Knust

156 Relação entre fala e gesto nas obras de Richard Wagner. Influência das práticas de recitação e declamação de seu tempo
Martin Knust

201 Dramaturgia sonora. Estudos sobre a composição orquestral teatral no "Anel do Nibelungo", de Wagner
Tobias Janz

213 Review: A Family Ring at the 2023 Bayreuth Festival
Joshua Borths

Huguianas

225 Pós-Graduação
Hugo Rodas

Textos e Versões

229 *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman
Tradução: Carlos Alberto Fonseca

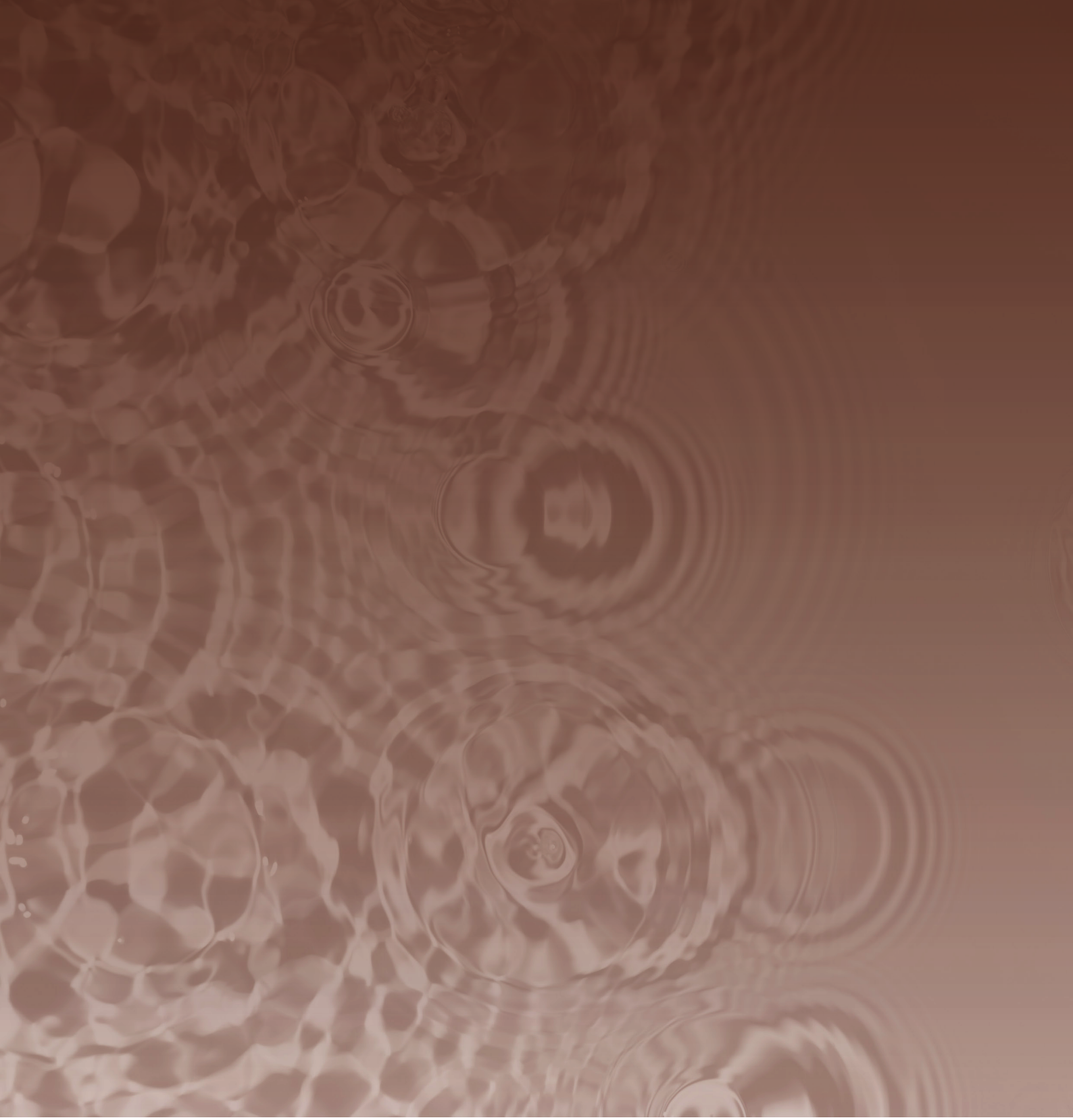
Orchesis

302 Comment charmer les Muses en restant homme?
M-H Delavaud-Roux

Metricae

315 Singing Homer's Spell: The End of Oralist Poetics (Preface)
A. P. David

Lista de realizações do LADI-UnB



Dossiê

Wagner e o Teatro

Dossiê Wagner e o Teatro

Zwischen Symbolik und Klang: Eine musikanalytische Untersuchung des Gralskonzepts Richard Wagners im *Lohengrin*-Vorspiel und dessen Bedeutung für die Opernhandlung

Entre o simbolismo e o som: Um exame analítico musical do conceito do Graal de Richard Wagner no prelúdio de Lohengrin e seu significado para o enredo da ópera

Tom Hackbarth
Robert Schumann Hochschule Düsseldorf
Musikwissenschaftliches Institut
E-mail: tom.hackbarth@rsh-duesseldorf.de

Abstract

Das sphärische Vorspiel zu Richard Wagners *Lohengrin* vermittelt eine musikalische Manifestation des göttlichen Grals und seiner Aura. Die Bedeutung des Grals in der Oper ist trotz seiner wenigen Erwähnungen im Libretto von entscheidender Bedeutung, da er als Ausgangspunkt für die Lösung des Ursprungskonflikts dient. Die vorliegende Untersuchung wählt eine musikanalytische Perspektive, um das Gralskonzept in Wagners Werk zu beleuchten. Zunächst erfolgt ein Überblick über den Gral und seine verschiedenen Ursprünge, unter Berücksichtigung der von Wagner verwendeten Quellen. Die Entstehungsgeschichte und die Gesamthandlung des *Lohengrin* werden aufgrund ihres begrenzten Beitrags zum Forschungsthema vernachlässigt. Im Hauptteil wird das Vorspiel zunächst anhand eines Höreindrucks beschrieben und mit einer zeichenbasierten Interpretation von Hector Berlioz in Kontext gesetzt. Es folgt eine Untersuchung der Gliederung des Vorspiels sowie eine genaue Betrachtung des Gralsthemas und seiner Interpretation. Weiterhin wird erörtert, ob Wagner den Gral als konkretes Objekt oder als abstrakte Idee darstellt. Die Verknüpfungen zur Gralserzählung des dritten Aktes und zur restlichen Oper werden dabei aufgezeigt. Die Untersuchung schließt mit einem Fazit, das zentrale Erkenntnisse hervorhebt und mögliche Ansätze für weitere Forschung in der neueren Musikwissenschaft aufzeigt. Es wird eine Einschätzung von Wagners Verwendung des Grals im *Lohengrin* gegeben, wobei ein Bezug zu älteren Geschichten hergestellt wird, die Wagners Gralsidee beeinflusst haben könnten.

Schlagworte: Richard Wagner, Lohengrin, Vorspiel, Gralslegende, Gralskonzept, Abstrakte Idee vs. konkretes Objekt, Musik und Symbolik.

Resumo

O prelúdio esférico do Lohengrin*, de Richard Wagner transmite uma manifestação musical do Graal divino e sua aura. A importância do Graal na ópera é crucial, apesar de suas poucas menções no libreto, pois ele serve como ponto de partida para a resolução do conflito de origens. Este estudo adota uma perspectiva analítica da música para esclarecer o conceito do Graal na obra de Wagner. Ele começa com uma visão geral do Graal e suas várias origens, levando em conta as fontes usadas por Wagner. A gênese e o enredo geral de* Lohengrin *são negligenciados devido à sua contribuição limitada para o tópico da pesquisa. Na seção principal, o prelúdio é primeiramente descrito com base em uma impressão auditiva, e contextualizado com uma interpretação baseada em personagens de Hector Berlioz. Em seguida, é feito um exame da estrutura do prelúdio e uma análise detalhada do tema do Graal e sua interpretação. Além disso, discute-se se Wagner retrata o Graal como um objeto concreto ou como uma ideia abstrata. São mostradas as ligações com a narrativa do Graal no terceiro ato e no restante da ópera. O estudo termina com uma conclusão que enfatiza os principais resultados e aponta possíveis abordagens para pesquisas futuras em musicologia moderna. É feita uma avaliação do uso do Graal por Wagner em* Lohengrin*, com referência a histórias mais antigas que podem ter influenciado a ideia de Wagner sobre o Graal.*

Palavras-chave: Richard Wagner, Lohengrin*, Prelúdio, Lenda do Graal, Conceito do Graal, Ideia abstrata vs. objeto concreto, Música e simbolismo.*

1. Einleitung

Mit dem sphärischen Vorspiel zu RICHARD WAGNERS *Lohengrin* öffnet sich der musikalische Vorhang nur ein kleines Stück weit, dahinter liegt eine klangliche Verheißung verborgen, die einen vagen Einblick in die verborgene Welt des Grals gewährt. Der Zuhörer erlebt hier – beinahe losgelöst[1] von der Opernhandlung [2]– eine überirdische Erfahrung, die musikalische Manifestation eines göttlichen Objekts, die Aura des Grals. Die Komposition des Vorspiels stellt eine bedeutende Studie über die Verbindung von Musik und Symbolik dar, insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Grals und seine narrative Funktion innerhalb der Opernhandlung. Zwar wird der Gral gesanglich lediglich zehn Mal[3] im Verlauf der Handlung erwähnt, seine Bedeutung ist dennoch nicht zu unterschätzen. Als Gralsritter wird Lohengrin vom Gral ausgesandt, um Elsa von Brabant in der Not zur Seite zu stehen und für sie im Gottesgericht zu kämpfen. Er tritt für die Unschuldige ein und durch ihn wird im Finale der Oper ihr Bruder Gottfried, der in einen Schwan verwandelt wurde, zurückgeholt. Nur durch die Mächte des Grals kann der Ursprungskonflikt der Oper gelöst werden.

Der Gral lässt sich aus zahlreichen wissenschaftlichen Perspektiven betrachten – so analysiert die Geschichtswissenschaft die Ursprünge der Gralslegende und mögliche Faktenlagen, die Literaturwissenschaft untersucht den Gral als Motiv,

---

1 Schon die Wahl des Formbegriffs ›Vorspiel‹ setzt die einleitenden Takte des *Lohengrin* in Kontrast zur Ouvertüre. Letztere leitet in die Grundstimmung einer Oper ein, stellt Motive, Figuren und Handlungselemente vor. Wagner komponierte für alle Opern vor dem Lohengrin eine eben solche Ouvertüre. Auch für den *Lohengrin* war dies geplant – Wagner konzipierte eine langsame Einleitung und ein anschließendes Allegro. Die langsame Einleitung blieb in Form des heutigen Vorspiels erhalten. Die neu gefundene Form des Vorspiels wird Wagner bei späteren Werken übernehmen (*Tristan, Meistersinger, Parsifal*) [OBERKOGLER, FRIEDRICH: *Lohengrin*. Eine musikalisch-geistesgeschichtliche Werkbesprechung. Schaffhausen 1984, S. 70]. Ähnlich einer Ouvertüre präfiguriert das *Lohengrin*-Vorspiel zwar dezent einige Motive und Textstellen [vgl. SCHMID, MANFRED HERMANN: Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum *Lohengrin*-Vorspiel. In: Die Musikforschung 41, 2 (1988), S. 110], hauptsächlich kann es aber als atmosphärische Studie betrachtet werden, die sich lediglich einem Motiv – dem des Grals – intensiv widmet und dem Rezipienten die kaum greifbare Gralswelt näherbringt: „The act 1 Prelude, though composed after the rest of the opera, is more a representation of the Grail than an encapsulation of the opera's dramatic action." [Whittall, Arnold: Lohengrin and the constraints of romantic. In: The Musical Times 254/1922 (2013), S. 22.]

2 Zum Begriff ›Oper‹: Wagner selbst vermied in den Jahren nach der Uraufführung des *Lohengrin* die Bezeichnung ›Oper‹. In der letzten Textausgabe bleibt das Werk ohne jeden Untertitel. Um 1850 entwickelte Wagner die Auffassung, seine Bühnenwerke seien keine Opern, sie stünden für sich und außerhalb jeder Gattung. In den früheren Fassungen wählte er aber selbst noch die Zuschreibung ›romantische Oper‹ [vgl. VOSS, EGON: Nachwort. In: Richard Wagner: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001, S.95.] Die Verwendung des Begriffs ›Oper‹ in dieser Hausarbeit dient der allgemeinen Verständlichkeit und Einordnung des Werkes.

3 V. 1048, 1050, 1058, 1063, 1088, 1102, 1113, 1119, 1123 & 1132 [Vgl. RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001.]

die Religionswissenschaft erforscht seine religiöse Bedeutung in Form von Verbindungen zu christlichen Symbolen und Riten. Auch in der Architektur und Psychologie existieren wissenschaftliche Strömungen, die sich mit dem Gralsmythos auseinandersetzen. Bei dieser Mannigfaltigkeit der Blickwinkel muss im Rahmen dieser Arbeit ein musikwissenschaftlicher Fokus gewählt werden. Musikwissenschaftliche Betrachtungen des Grals in Wagners *Lohengrin* wurden in der Vergangenheit zwar angestellt, allerdings beschränkten sich diese auf Randbemerkungen oder kürzere Ausführungen. WAGNERS Auseinandersetzung mit dem Gral findet zwar erst im *Parsifal* ihren Höhepunkt, das *Lohengrin*-Vorspiel scheint aber als Forschungsgegenstand insofern fruchtbar, als es eine musikalische Darstellung des mystischen Gegenstandes bzw. dessen Aura darstellt. In dieser dezidierten Weise kommt dem Gral im *Parsifal* keine Aufmerksamkeit mehr zu. Die vorliegende Untersuchung bedient sich daher einer musikanalytischen Perspektive, mithilfe derer das Gralskonzept Wagners untersucht werden soll.

Im folgenden Kapitel erfolgt zunächst ein Überblick über den Gral, die verschiedenen Ursprünge des Mythos, die von WAGNER genutzten Quellen und sein vermitteltes Gralskonzept. Hierbei wird insbesondere auf die Betrachtungsweisen Bezug genommen, die für den Schaffensprozess WAGNERS von Bedeutung waren. Bedingt durch den Umfang muss von einer Betrachtung der Entstehungsgeschichte und einer Einführung in die Gesamthandlung des *Lohengrin* abgesehen werden – sie sind für das Forschungsthema vernachlässigbar. Im dritten Kapitel wird das Vorspiel zunächst anhand eines Höreindrucks beschrieben und erste Beobachtungen mit einer zeichenbasierten Interpretation HECTOR BERLIOZ' in Kontext gesetzt. Daraufhin wird das Vorspiel auf seine Gliederung hin untersucht. Es folgt die genaue Betrachtung des Gralsthemas, dessen Aufbau und Interpretation. In einem anschließenden Kapitel wird erörtert, in welcher Form WAGNER den Gral überhaupt vorstellt – als konkretes Objekt oder als abstrakte Idee. Da das Vorspiel zu großen Teilen aus der Gralserzählung des dritten Aktes übernommen wurde, werden immer wieder auch Verknüpfungen zur Gralserzählung, aber auch zur restlichen Oper aufgezeigt. Die Untersuchung schließt mit einem Fazit, das die Zwischenschritte rekapituliert, die Ergebnisse pointiert zusammenfasst und einen Ausblick auf weitere Forschungsthemen in der neueren Musik bietet. Von WAGNERS Gralsidee ausgehend wird der Bogen noch einmal zu älteren Geschichten gespannt und abschließend wird eine Einschätzung zu Wagners Verwendung des Grals im *Lohengrin* gegeben.

2. Der Gral: Etymologie, Grundlagen und Wagners Gralskonzept

Als Symbol für Erlösung und unergründlichen Reichtum hat der Heilige Gral mit seiner rätselhaften Existenz über die Jahrhunderte hinweg die Vorstellungskraft

der Menschen entfacht, Wissenschaftler beschäftigt und Schriftsteller inspiriert. Auch WAGNER war von Legenden und mystischen Objekten fasziniert und machte sie zur Grundlage seiner Opern. Um seine Idee des Grals im *Lohengrin* zielführend betrachten zu können, erscheint es sinnvoll, in die Etymologie und Grundlagen des Objekts einzuführen. Da der Gral, wie schon in der Einleitung erwähnt, von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen untersucht, aber auch aus pseudo-wissenschaftlicher und esoterischer Sicht betrachtet wird, erweist sich eine einzige, alles umfassende Definition als schwierig. Es zirkulieren mannigfaltige Gralsvorstellung, die teils voneinander abweichen. Da einem Anspruch auf Vollständigkeit kaum genüge getan werden kann, erfolgt im Rahmen dieser Arbeit lediglich eine Einführung, die das präsentiert, was in Bezug auf den Gral in Wagners *Lohengrin* von Bedeutung ist.

Unter dem Gral versteht man „in der mittelalterlichen Sage und Dichtung [ein] nur dem Berufenen sichtbares und ihm irdische und himmlische Seligkeit spendendes geheimnisvolles Etwas [...]."[4] Der mittelhochdeutsche Begriff ›grāl‹, der erstmalig im Parzival Wolframs von Eschenbach nachweisbar ist, ist eine Entlehnung des altfranzösischen ›graal‹ oder ›greal‹ mit der Bedeutung eines kelchförmigen Gefäßes.[5]

> Der Gral ist der Sage nach [...] das Gefäß, in welches das Blut Christi vom Kreuz geflossen sein soll, dasjenige, in dem der Wein beim letzten Abendmahl kredenzt wurde (die Versionen stammen wohl aus der Zeit des beginnenden Reliquienkultes und -handels) [...].[6]

Neben der allgemeinen Bedeutung als ›Gefäß‹, ist die genaue Herkunft umstritten. Denkbar ist auch ein mittellateinischer Ursprung von ›gradalis‹ – ›Prunkschüssel‹ – oder ›garalis‹ – ›Schüssel‹ bzw. ›Becher‹.[7] Die Gralslegende zeigt in ihren Ursprüngen unter anderem Einflüsse aus der keltischen Mythologie. Hier steht sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den Legenden um König Artus und die Ritter der Tafelrunde. Die unerklärlichen Kräfte des Grals werden unter anderem mit Vorstellungen von magischen Trink- oder Füllhörnern in Verbindung gebracht. Neben der keltischen Kultur sind auch orientalische Sagen und Mythen bekannt, die in das Geflecht des Gralsstoffes eingearbeitet wurden. Bedeutsamer für die Gralsidee WAGNERS ist aber vor allem die Verbindung zur Eucharistie. Der Gral wird aus christlicher Perspektive zum Teil als Kelch des letzten Abendmahls ausgelegt und wird mit Josef von Arimathäa in Verbindung gebracht. Maßgeblich

---

4 PFEIFER, WOLFGANG: Etymologie ›Gral‹. In: DWDS: Eintrag ›Gral‹. https://www.dwds.de/wb/Gral. O. O. o. J., abgerufen am 28.05.2023.
5 Vgl. ebd.
6 IMHOF, AGNES: Art. „Wagner, Richard". In: Auffarth, Christoph / Bernard, Jutta / Mohr, Hubert (Hrsg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien. Bd. 1. Abendmahl – Guru. Stuttgart 2005, S. 605f.
7 PFEIFER o. J.

prägte ROBERT DE BORON mit seinem Versroman *Joseph d'Arimathie* diese Perspektive. Er verarbeitet darin Bibelgeschichten und Stellen aus dem apokryphen Nikodemusevangelium und verbindet den Gral mit der Passionsgeschichte. Zentral für diesen Text ist der Kelch, den Jesus beim letzten Abendmahl verwendet hat. Josef von Arimathäa fängt darin das Blut Jesu auf. Er wird zum Hüter des Gefäßes und erlangt durch dieses Unsterblichkeit. Des Weiteren ist Josef von Arimathäa durch den Gral in der Lage, Sünder zu enttarnen, da diese nicht an einem Tisch Platz nehmen können, der mit dem Gral gedeckt ist.[8]

> Roberts *Joseph d'Arimathie* schreibt eine Vorgeschichte des Grals, die den Gral zum ersten Mal als Passionsreliquie in die christliche Heilsgeschichte einordnet; damit schafft er das Rahmenwerk für diejenige Auffassung des Grals, die die Behandlung des Stoffes in den folgenden Jahrhunderten dominieren wird.[9]

WAGNER nutzt für den Gral im Lohengrin gewisse Anteile dieser christlichen Vorstellung, stützt sich aber zusätzlich auf verschiedene Texte des Mittelalters, die eigene Spezifika mit sich bringen. Für den deutschsprachigen Raum ist hier WOLFRAMS VON ESCHENBACH Versroman Parzival zu erwähnen. Vorlagen für sein Epos fand Wolfram in den „zwei provencalische[n] bzw. altfranzösische[n] Berichte[n] (von Willehalm / Kyot und CHRETIEN DE TROYES [sic!]) die das Leben des (wahrscheinlich historischen) Parcival / Perceval im 9. Jhd. beschreiben, das in den Sagenkreis um die Ritter der Tafelrunde gehört."[10] CHRÉTIENS Text wird als erster überlieferter Gralsroman überhaupt angesehen. MERTENS weist darauf hin, dass es kaum möglich sei, Vorstufen zu diesem Text ausfindig zu machen und begründet dies mit dem Status mittelalterlicher Literatur, die zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit steht.[11]

> So ist es wahrscheinlich, dass es schon vor Chrétien mündliche Erzählungen von einem mysteriösen Gefäß gab, das Bezug zu einer wunderbaren Speisung hatte. Das ist ein fundamentaler Ritus vieler Religionen, so auch der christlichen.[...] diese Gabe steht im Bezug zum Göttlichen.[12]

WOLFRAMS *Parzival* entstand nach der Vorlage CHRÉTIENS zwischen 1200 und 1210 und wurde, nachdem er fast in Vergessenheit geraten war, 1784 erstmals in einer neuen Edition veröffentlicht und ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dank einer neuhochdeutschen Übersetzung rege rezipiert.[13]

---

8 Vgl. EGELER, MATTHIAS: Der Heilige Gral. Geschichte und Legende. München 2019, S. 11–65.
9 Ebd., S. 46.
10 IMHOF 2005, S. 606.
11 Vgl. MERTENS, VOLKER: Der Gral, Mythos und Literatur. Stuttgart 2003, S. 14.
12 Ebd., S. 15.
13 Vgl. EGELER 2019, S. 77.

> Die Deutung des Grals als Kelch des Letzten Abendmahls und Passionsreliquie [wie bei Robert] wird von WOLFRAM nicht übernommen. Vielmehr wird der Gral bei ihm zu einem Stein, der für die Festmähler in der Gralsburg einen unvorstellbaren Überfluss an allen denkbaren Köstlichkeiten spendet.[14]

Die von WOLFRAM gewählte Form des Grals als Stein ist ungewöhnlich und lässt sich nicht anhand der Etymologie erklären. Zum Teil fällt WOLFRAMS Beschreibung sogar noch unspezifischer, kaum greifbar aus, wenn er den Gral als ›Ding‹ bezeichnet.[15]

Abgesehen von der *Parzival*-Vorlage dienten WAGNER zwei weitere Quellen als Inspiration für seine Oper. Zum einen befasste er sich mit dem anonymen Epos *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht, nach der Abschrift des vaticanischen Manuscriptes* aus dem späten 13. Jahrhundert und mit CHRISTIAN THEODOR LUDWIG LUCAS' Text *Ueber den Krieg von Wartburg* aus dem Jahr 1838, der ein ausführliches Referat über den Lohengrin-Stoff enthält.[16] Zu betonen ist, dass WAGNER aus diesen drei Hauptquellen die Inhalte nicht unverändert übernahm, sie dienten ihm lediglich als grobe Inspiration und Einführung in den mittelalterlichen Stoff. Dennoch gibt es insbesondere in Bezug auf die vage, wenig fassbare Gralsvorstellung in WOLFRAMS *Parzival* deutliche Parallelen, die im weiteren Verlauf Erwähnung finden werden.

Betrachtet man noch einmal die verschiedenen Gralskonzepte und Ursprünge des Mythos, so lassen sich gewisse Eigenschaften übergreifend feststellen: Der Gral ist ein wundertätiges Objekt – zumeist ein Gefäß, selten ein Stein – das unter anderem Glückseligkeit, ewige Jugend und unendliche Speisen überbringt, welches ein Gefühl von Gnade, Freude, bis hin zu Liebe auslöst und mit der Wahrheitsfindung sowie mit der Suche nach etwas Größerem, Überirdischen oder Göttlichen in Verbindung steht.

In WAGNERS Lohengrin bleibt der Gral nahezu formlos – er wird in der Opernhandlung nicht einmal auf der Bühne zu sehen sein. Er prägt zwar die Handlung, wird an wenigen Stellen – wenn auch erst spät – genannt und schwebt unauffällig über der Handlung und spannt den großen Bogen vom Vorspiel bis zum letzten Moment der Oper. Lohengrins Gralserzählung im dritten Akt dient als einzige werkimmanente Stelle, die erstmals im Handlungsverlauf wenige Informationen über das Objekt preisgibt. Lohengrin nennt zu Beginn dieser Erzählung die Burg Montsalvat als den Aufbewahrungsort des Grals. Diese liegt

---

14 Ebd., S. 56.

15 WOLFRAM VON ESCHENBACH: Parzival. 2 Bd., hier Bd. 1. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns. Revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt a. M. 2006., 235, 23.

16 KINDERMAN, WILLIAM: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten. WWV 75. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Wagner Handbuch. Kassel 2021, S. 322.

„[i]n fernem Land, unnahbar euren Schritten“[17]. Schon an dieser Stelle wird deutlich, dass es sich bei Wagners Gral wohl um ein schwer zu fassendes Objekt handeln dürfte, da bereits sein Aufbewahrungsort für Sterbliche nicht erreichbar ist,

> [d]enn ein ‚Land, unnahbar euren Schritten‘ bezeichnet einen geographisch nicht genau lokalisierbaren Ort, der überall und nirgends liegen kann, bezeichnet einen utopischen Ort, dessen dort lebende Ritterschaft mit ‚überird’scher Macht‘ ausgestattet ist, um immer wieder in eine Welt des Bösen intervenieren zu können. Aus solcher Unbestimmtheit gewinnt die Utopie ihre magische Aura [...]. [...] Der Hinweis auf die ferne Lage von ›Montsalvat‹ und den dortigen Tempel [...] wie auch die Beschreibung dessen, was diesem Gral als Kraft und Wirkung eignet, sakralisiert diesen Ort und entzieht ihn der menschlichen Vorstellungskraft.[18]

Den Aufbewahrungsort des Grals überträgt WAGNER aus der mittelalterlichen Vorlage WOLFRAMS. Aus der Gralsburg ›Munsalvæsche‹ [z. B. 823, 5] wird der Gralstempel in der Burg Montsalvat. Die nächsten Verse beschreiben den Gral als „ein Gefäß von wundertät’gem Segen“ [V. 1042], als „höchstes Heiligtum“ [V. 1043], das von Engeln auf die Erde gebracht wurde [V. 1045] und dort von den reinsten Menschen bewacht wird [V. 1044]. Die Form als Gefäß lässt sich mit der Definition des DWDS in Einklang bringen, bleibt aber sehr allgemein und unterstreicht die Unnahbarkeit, das Geheimnisvolle, das schon durch den Aufbewahrungsort vorgegeben wurde. Die Verknüpfung zum Überirdischen wird ferner durch eine Taube hergestellt, die jedes Jahr vom Himmel zum Gral zieht [V. 1046], um seine Wunderkraft zu erneuern [V. 1047]. Die Taube symbolisiert nach christlicher Auffassung den Heiligen Geist und somit die Verbindung zu Gott.[19] Im folgenden Vers wird der Gral erstmalig als solcher bezeichnet: „es [das Gefäß] heißt der Gral“ [V. 1048]. Es scheint, als habe WAGNER sich stark am Wortlaut WOLFRAMS von Eschenbach orientiert. In dessen Parzival führt er den Gral namentlich wie folgt ein: *daz was ein dinc, daz hiez der Grâl, / erden wunsches überwal* – „es war ein Ding, das hieß Der Gral / mehr als die Herrlichkeit der Welt“[20] WOLFRAM ordnet diesem sehr unspezifischen ‚Ding‘ sogleich einen überirdischen Charakter zu – WAGNER übernimmt diese Charakterisierung für seine Gralserzählung. Nach diesen knappen Schilderungen zur Gestalt, zur Aufbewahrung und göttlichen Verbindung werden die Wunderkräfte näher

---

17 Künftig zitiert nach: RICHARD WAGNER 2001, S. 70, V. 1038. Versangaben erfolgen in eckigen Klammern.

18 BERMBACH, UDO: Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003, S. 130.

19 Vgl. MERTENS 2003, S. 178.

20 Künftig zitiert nach: WOLFRAM VON ESCHENBACH 2006, 235, 23–24. Dreißigerabschnitte und Versangaben werden in eckigen Klammern angegeben.

erläutert. So ist der vom Gral Auserwählte mit „überirdische[r] Macht“ [V. 1051] ausgestattet, ist vor des „Bösen Trug“ [V. 1052] gefeit und erreicht einen unsterblichen Zustand [V. 1053]. Die Kräfte wirken über die Gralswelt hinaus – wer vom Gral als Gralsritter entsandt wird, kann sich seines Schutzes weiterhin sicher sein [V. 1054–1056]. Die Voraussetzung hierfür ist, dass der Gralsritter unerkannt bleibt [V. 1057], sein Name und seine Herkunft nicht aufgedeckt werden, womit das zentrale Frageverbot im *Lohengrin* angesprochen ist, dessen Erläuterung in dieser Arbeit allerdings keinen Platz finden kann.[21] Zuletzt stellt Lohengrin einen persönlichen Bezug zum Gral her, indem er davon berichtet, dass auch er vom Gral entsandt wurde [V. 1063] und dass sein Vater Parzival der Gralskönig ist [V. 1064]. Diese Verwandtschaftsbeziehung zwischen Lohengrin – bei WOLFRAM ›Loherangrin‹ – und Parzival übernimmt WAGNER aus WOLFRAMS *Parzival*. Im mittelalterlichen Versepos heißt es am Ende der Handlung zu Parzival:

du solt des grâles hêrre wesen	Du sollst der Herr des Grales sein.
Condwîr âmûrs daz wîp dîn	Deine Gattin Conduir-amour
und dîn sun Loherangrîn	und dein Söhnchen Loherangrin
sint beidiu mit dir dar benant	sind mit dir dorthin berufen.
[781, 16-19]	

WOLFRAM gibt zudem einen Ausblick und charakterisiert Loherangrin in diesem Zusammenhang als einen vom Gral gesandten Ritter:

Loherangrîn wuohs manlîch starc:	Loherangrin wuchs, wurde mannhaft und stark.
diu zageheit sich an im barc.	Die Zagheit verbarg sich bei ihm.
dô er sich rîterschaft versan,	Als er sich auf Ritterschaft besann,
ins grâles dienste er prîs gewan.	gewann er den Preis in des Grals Dienst.
[823, 27-30]	

WAGNERS Inspiration für den Gral im *Lohengrin* steht also insbesondere mit WOLFRAMS *Parzival* in Verbindung. Loherangrin als Sohn Parzivals findet zwar erst in der Schlusspartie des Epos Erwähnung, erhält von WAGNER aber eine gesamte Opernhandlung gewidmet. Aus den wenigen Textstellen der Vorlage strickt WAGNER eine zum Teil eigene und ausgeschmücktere Idee für den Gral, die aber insgesamt ebenso unnahbar und mystisch bleibt. Indem WAGNER den Gral nicht in die Bühnenhandlung einbindet, sondern ihn nur gesanglich erwähnen lässt, trennt er die Welt der Sterblichen von der des Grals. Als Bindeglied und Vermittler dient dann die Figur des Lohengrin.

WAGNER scheint – ganz an die vorherige Tradition anknüpfend – nicht nur einen einzelnen Blickwinkel einnehmen zu wollen. Der Gral war seit jeher ein

21 Zu empfehlen seien hier u. a.: CHRISSOCHOIDIS, ILIAS / HUCK, STEFFEN: Elsa's reason. On beliefs and motives in Wagner's Lohengrin. In: Cambridge Opera Journal, 22, 1 (2010), S. 65–91.RIENÄCKER, GERD / FRANK KÄMPFER: Einsprüche gegen das Frageverbot. Gerd Rienäcker im Gespräch zum Gesellschaftsbezug des *Lohengrin*. Neue Zeitschrift Für Musik 153, Nr. 7/8 (1992), S. 23–26.

ideales Objekt zur Mythenbildung, ihm wurden zu jeder Zeit verschiedenste Formen, Eigenschaften und Kräfte zugeordnet. WAGNER wählt als Eklektiker[22] diejenigen Perspektiven aus, die zu seiner Oper passen, die genug preisgeben, um ein Interesse am Verborgenen hervorzurufen, aber gleichzeitig einen Großteil im Geheimen belassen. Er scheint sich bewusst gewesen zu sein, dass der Gralsmythos nur durch seine zahlreichen Geheimnisse seinen Reiz behalten kann und ein Aufdecken dieser oder gar sachliche Erklärungen den Gral schnell zu einem einfachen Gefäß werden lassen, das keinerlei Anziehungskraft mehr besitzt. MERTENS stellt fest: „Mehr als er [der Gral] selbst hat die Suche danach fasziniert, die Suche nach Herrschaft, nach dem Selbst, nach dem Göttlichen."[23] Vielmehr als eine Idee aus nur einer Quelle oder einem Blickwinkel knüpft WAGNER an die Auffassung GÖRRES an, der in seiner Einführung zum *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht* von einem „Urmythos, der erst später verchristlicht wurde"[24] ausgeht. „Hier – wie in keinem anderen Werk – konnte WAGNEr den Gedanken nachlesen, dass der Gralsmythos tatsächlich als Menschheitsmythos [...] aufgefasst werden kann."[25] WAGNERs Auseinandersetzung mit dem Gral war folgenreich: EGELER hält fest, dass „deutsche Gralsrezeption ab der Mitte des 19. Jahrhunderts [...] über weite Strecken Wagner-Rezeption [sei]."[26] WAGNERs Begeisterung für mittelalterliche Stoffe schlägt sich in den meisten seiner Werke nieder. Dadurch, dass sich seine beiden ›Gralsopern‹, also *Lohengrin* und *Parsifal* beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten, verstellte „das Gralsbild von WAGNERs Opern den Blick auf die mittelalterlichen Behandlungen des Gralsthemas im deutschen Sprachraum auf Jahrzehnte [...]."[27]

3. Das *Lohengrin*-Vorspiel

3.1 Höreindruck und Crescendo-Studie

---

22 Dies ohne jede negative Wertung – Wagner beweist mit seiner Gralsidee im *Lohengrin*, dass er nicht einfach Gedanken und Stilelemente aus verschiedenen Quellen für seine Werke verwertet, ohne dabei eigene Ideen zu entwickeln, sondern dass er gezielt das auswählt, was seiner Handlung zugutekommt, was für die Erarbeitung einer eigenen Gralsidee von Nöten ist, die der Geschichte des Lohengrin gerecht wird. Neben den verschiedenen Quellen, die ihn inspiriert haben, ist es selbstverständlich seine Musik, die dem Gralsmythos etwas Neues hinzufügt. Nach mündlichen und schriftlichen Überlieferungen sowie Kunstwerken findet der Gral nun auch in der Musik eine Darstellungsform.

23 MERTENS 2003, S. 10.

24 GÖRRES, JOSEPH: *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht.* Einleitung. Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales. In: Schellberg, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 4. Köln 1955, S. 169.

25 PERLWITZ, RONALD: Lohengrin und der Dichtungskreis des heiligen Grals. In: Costard, Monika / Klingner, Jacob / Stange, Carmen (Hrsg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag. Göttingen 2012, S. 216.

26 EGELER 2019, S. 78.

27 Ebd.

Vor einer eingehenden Beschäftigung mit dem Notentext des *Lohengrin*-Vorspiels, den Motiven, der Gliederung und Instrumentation erfolgt an dieser Stelle eine Zusammenfassung des Höreindrucks[28] des Stücks. Diese erscheint in der Musikanalyse aus verschiedenen Gründen sinnvoll. Beim reinen Hören eines Stücks bleiben vorgefasste Meinungen oder Erwartungen, die durch das Studium der Noten entstehen könnten, außen vor. Verschriftliche musikalische Details oder Strukturen lenken zu diesem Zeitpunkt noch nicht ab und lassen ein unvoreingenommenes Bild entstehen. Durch das Hören entsteht zudem ein Gesamteindruck, der insbesondere die emotionale Komponente in den Vordergrund bringt. Auch für die strukturelle Erfassung hat das Hören eines Musikstücks Vorteile. So ermöglicht es, grundlegende musikalische Strukturen wie Melodie, Rhythmus, Harmonie und Dynamik intuitiv zu erfassen. Die musikalische Entwicklung und der Aufbau des Stücks können erkannt werden, ohne auf eine detaillierte notenbezogene Analyse angewiesen zu sein. In einem weiteren Schritt – hier ab Kapitel 3.2 – sollen die hörend wahrgenommenen Erkenntnisse dann aber anhand der Partitur und des Klavierauszugs nachvollzogen, erweitert oder auch korrigiert werden.

Das Vorspiel beginnt mit einem sphärischen Klang der sehr hoch gesetzten Violinen. Sie präsentieren – zusammen mit den Flöten – einige zarte, leise, weit gesetzte Dur-Akkorde, die sich hier insbesondere durch Flageoloetttöne auszeichnen. Insgesamt in einem sehr langsamen Tempo ohne nennenswerte Kontraste gehalten entwickelt sich bald ein Thema, das ebenfalls durch die hohen Streicher dargeboten wird. Der Klang wird im zeitlichen Verlauf etwas dunkler, verlässt zunehmend das sehr hohe Register, er wird fester, greifbarer und entfernt sich von dem sphärischen Eindruck des Beginns. Das bereits bekannte Thema wird nach einem Zwischenteil mit einer durch die Holzbläser erweiterten Instrumentation wiederholt. Trotz des Hinzukommens der weiteren Klangnuancen setzen sich die hohen Geigen immer wieder durch und schweben über den übrigen Instrumentengruppen. Der Charakter des Vorspiels wird im Verlauf durch eine stetig anwachsende Dynamik zunehmend stärker und intensiver. Nach und nach werden die Bläsergruppen dominanter. Es erfolgt der dritte Einsatz des zentralen Themas – an dieser Stelle ergänzt durch Hörner. Im Folgenden setzen sich die Blechbläser sukzessive durch, die Relevanz der hohen Geigen schwindet temporär. Der Klang steuert auf seinen Höhepunkt zu, wird weiterhin lauter. Das Hauptthema wird nun gehalten, sehr dicht, von den Blechbläsern präsentiert. Nach einigen ruhenden Akkorden ist ein bislang noch nicht festgestellter und somit kontrastierender Mercato–Aufstieg in Sextolen in den Geigen auszumachen. Mit zwei nah aufeinanderfolgenden

28 Folgende Aufnahme wurde konsultiert: Claudio Abbado & Wiener Philharmoniker: *Lohengrin*. Prelude to Act I [Spielzeit: 8'24'']. In: Claudio Abbado, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker & Solisten: Richard Wagner. *Lohengrin*. Gesamtaufnahme Wien 1992 (Audio-CD). © Deutsche Grammophon GmbH. Berlin 1994.

Beckenschlägen und der maximalen Dynamik des Orchesters ist der Höhepunkt des Vorspiels erreicht. Die Blechbläser tragen das Thema mit höchster Intensität und Lautstärke vor. Darauf folgt ein klanglicher Kontrast, ein Abflachen der Dynamik, das im Zusammenhang mit einem bislang unbekannten Thema steht. Die lauten Töne weichen einem wieder feiner werdenden, leiseren Charakter, die Streicher verdrängen das Blech und werden wieder vorherrschend. In einer Art Nachspiel sinkt die Melodie insbesondere in den Geigen als Tonleiter stetig nach unten in ein gemäßigtes Register und mündet zuletzt wieder in sphärische, weit gefächerte Akkorde am Schluss, die den Bogen zum Anfang spannen. Das Ende des Stücks scheint schon erreicht, doch der Beginn des vierfach präsentierten Themas erklingt noch ein letztes Mal, – wie am Anfang von wenigen hohen Geigen präsentiert – bevor der Klang in ein Nichts zurückgeführt wird.

Das Vorspiel zu WAGNERS Lohengrin erzeugt – ganz subjektiv gesprochen – einen heiligen, überirdischen und vor allem schwebenden Eindruck. Das Zeitmaß rückt in den Hintergrund, langsame Gliederungsteile gehen kaum merklich ineinander über und es entsteht ein Klangteppich, der erst bei mehrmaligem Hören eine grobe Gliederung zulässt. Das Thema, das viermal wiederholt wird, ist unauffällig in das Stück eingeflochten und erfordert somit hohe Aufmerksamkeit, um es überhaupt aus dem Geschehen zu isolieren. Dazu tragen auch die verschiedenen Instrumentierungen und verwendeten Register bei, die den Charakter variabel halten. Das stetige Crescendo bis zum Höhepunkt ist mitreißend, einnehmend, erzeugt Spannung und steuert dennoch eher unauffällig und natürlich auf die Beckenschläge zu. BOCKHOLDT stellt fest: „Die ›saugende‹ Wirkung dieser Musik ist unwiderstehlich.“[29] Was auf den Höhepunkt folgt, ist wieder von einer solchen Zartheit, dass die lauten Akkorde fast schon in Vergessenheit geraten. Das Greifbare schwindet wieder in das Unnahbare, jeder feste Klang wird hier wieder zu einer Atmosphäre.

Bezugnehmend auf den bereits beschriebenen dynamischen Aufbau des Stücks, fällt eine Untersuchung von HECTOR BERLIOZ ins Auge. Er fand einen simplen wie präzisen zeichenbasierten Weg, um das Lohengrin-Vorspiel zu beschreiben[30]: < > Mit dem Crescendo- und Decrescendo-Zeichen charakterisiert er das in etwas neunminütige[31] Stück in seinem klanglichen Aufbau. Das Vorspiel umfasst 75 Takte, wovon in etwa zwei Drittel für die Steigerung der Dynamik genutzt werden. Es schließt sich der klangliche

29 BOCKHOLDT, RUDOLF: Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz. In: Die Musikforschung 32, 2 (1979), S. 124.

30 BERLIOZ, HECTOR: A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. Paris 1906, S. 309.

31 Zu den Tempi im Lohengrin: HAENCHEN, HARTMUT: Gedanken zu *Lohengrin*. „Ja der *Lohengrin*, den hat Wagner schon vor langer Zeit geschrieben, damals war er noch nicht so entartet.“ In: haenchen.net (23.01.2014): https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Lohengrin-Text.pdf (abgerufen am 24.01.2023).

Höhepunkt – versehen mit Paukenwirbeln und Beckenschläge[32] – in den Takten 54 und 56 an, woraufhin die Musik im letzten Drittel bis zum Schluss abklingt. BOCKHOLDT wertschätzt zwar die treffliche Darstellung BERLIOZ', kritisiert aber zurecht, dass diese „dahingehend zu berichtigen [sei], daß der sorgfältig vorbereitete Höhepunkt nicht in der Mitte, sondern mehr gegen Schluß des Stücks erscheint".[33] OBERKOGLER erkennt die Crescendo-Decrescendo-Struktur auch in kleineren Gliederungsteilen, wie dem Anfangsakkord. Er beschreibt das erste Erklingen des Vorspiels wie folgt: „Ein zartes Anschwellen und sofortiges De-crescendieren des Tonika-Dreiklanges im ätherischen Glanz der Geigen läßt uns ahnen, daß sich Überirdisches vorbereitet."[34]

Wellenform des Lohengrin-Vorspiels zur Veranschaulichung der Beobachtungen Berlioz'.[35]

3.2 Gliederung des Vorspiels

BOCKHOLDT schreibt dem Lohengrin-Vorspiel eine einfache Konstruktion zu. Er erkennt eine Aneinanderreihung achttaktiger Perioden, die meist mit einem Halbschluss enden. Während des Vorspiels erklingt das Thema des Grals als Hauptthema viermal und endet stets halbschlüssig. Es ist aus der Gralserzählung des dritten Aktes entnommen. Als Gralstonart wählt Wagner A-Dur. Das Gralsthema bewegt sich mit jeder Wiederholung durch die Instrumentengruppen. Zu Beginn (T. 5–12) wird es von den Streichern auf der I. Stufe präsentiert, später (T. 20–27) von den Holzbläsern in der Dominanttonart wieder aufgegriffen. Ein drittes Mal (T. 36–43) ertönt das Thema in den Hörnern – erneut in A-Dur – und findet dann seine letzte Wiederkehr (T. 50–57) in den Posaunen, die es erst auf der IV. Stufe erklingen lassen, bevor es zur Tonika zurückgeführt wird.[36]

---

32 Klein kritisiert ohne weitere Begründung den Einsatz der Beckenschläge. [Vgl. KLEIN, RICHARD: Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners. In: Archiv für Musikwissenschaft 48, 2 (1991), S. 99.] Seine Bewertung ist zwar insofern nachvollziehbar, als die Beckenschläge das sonstige Klangbild durchbrechen und somit den größten Kontrast darstellen, ich halte sie aber bezogen auf die klangliche Umsetzung der Gralsidee Wagners [Kap. 3.4] für essentiell. Der Kontrast unterstreicht die Grenze zwischen Gralswelt und irdischem Kreis.
33 BOCKHOLDT 1979, S. 124.
34 OBERKOGLER 1984, S. 72.
35 Es handelt sich um die Wellenform der Abbado-Wiener-Aufnahme, siehe Fußnote 16.
36 Vgl. Bockholdt 1979, S. 124f.

Die Einleitung und der Abschluss des Vorspiels erfolgen durch einen vier- bzw. achttaktigen Flageolettklang der Violinen – von JAHN als „Heiligenschein“[37], von SCHMID als „A-Dur-Flimmern“[38] betitelt (T. 1–4 & T. 68–75). Zwischen dem wiederholten Gralsmotiv stehen drei vermittelnde Abschnitte (T. 13–20, T. 28–35, T. 44–51). BOCKHOLDT stellt fest, dass diese Abschnitte zum Teil wichtige Textzeilen oder Motive vorwegnehmen.[39] In Verbindung mit der Gralserzählung des dritten Aktes lässt sich so in T. 16f. zum Beispiel die Textzeile „Es heißt der Gral“ [V. 1048] der Musik zuordnen, die den Gral zum ersten Mal als solchen betitelt. Das Vorspiel findet seinen Höhepunkt in den Takten 54–56. Hier erreicht die Dynamik ein Maximum und zwei Beckenschläge durchbrechen den sonst sehr flächigen Klang. Es folgt ein zehntaktiger Abschluss (T. 58–67) mit der Musik des Chors „Hör‘ ich so seine höchste Art bewähren“ aus dem dritten Akt. T. 73f. zitiert zum Schluss noch einmal den Themenkopf, der – durch die vorherigen Themeneinsätze bereits zu erwarten – mit einem Plagalschluss endet.

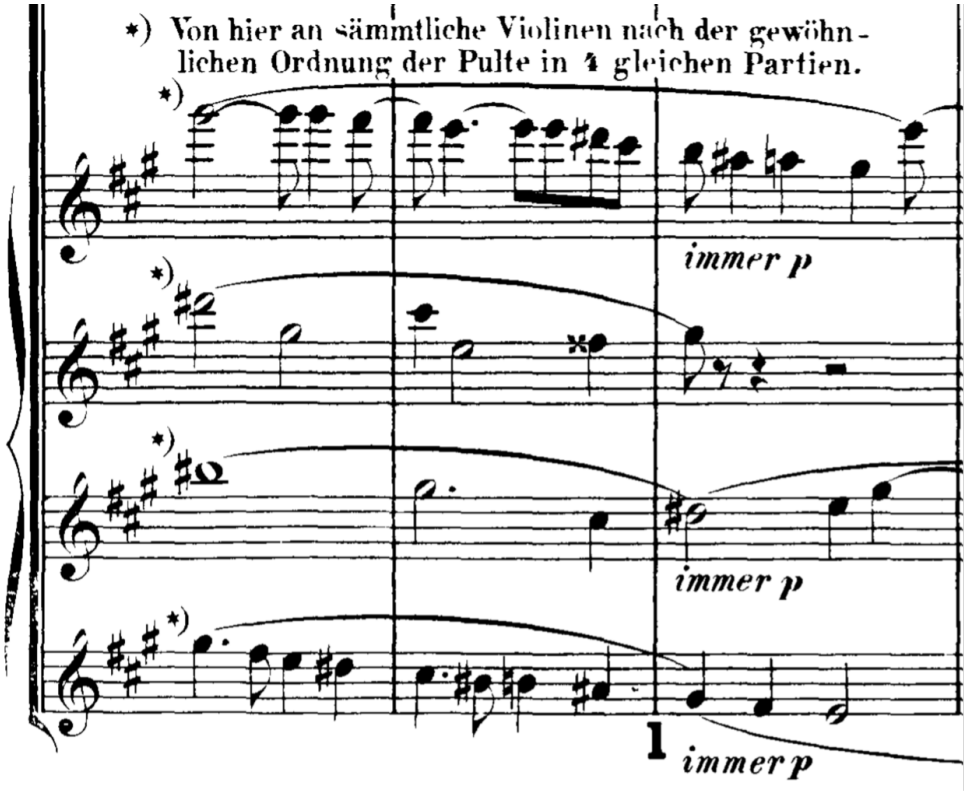
STEINBECK hebt hervor, dass das Vorspiel zum *Lohengrin* im Gegensatz zur Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer* mit dem traditionellen Sonatensatz bricht. WAGNER wähle in Folge der programmatischen Idee [siehe Kapitel 3.4] eine auf dem Variationsprinzip beruhende Gestaltung.[40] „Die Sonatensatzform mit […] Themendualismus und Konfrontation des thematischen Materials stünde der musikalischen Verwirklichung lediglich einer Idee hindernd im Wege.“[41] Nach dem reinen Höreindruck belegt die Partituranalyse wider Erwarten, dass es sich – wenn auch nicht in Sonatenform komponiert – um „ein[en] klar überschaubare[n], analysierbare[n] musikalische[n] Satz [handelt], der zwar nicht wie seine Instrumentation saugend-betörend, aber doch als solcher sinnvoll ist.“[42] WAGNEr verwende „traditionelle Mittel: regelmäßige Perioden, eine den Gesamtbau gliedernde Transposition eines Themas in die Dominante nebst anschließender Reprise in die Haupttonart [und] Einsetzen der Subdominante […].“[43]

Doch warum entsteht bei dieser Einfachheit in der Form und der Erwartbarkeit der Gliederung dann beim Hören der Eindruck einer kaum durchdringbaren und verschwommenen Komposition, die bereits in Kapitel 3.1 erwähnt wurde? BOCKHOLDT benennt das Phänomen als eine „Verschleierung der Konstruktion[…].“[44] So strebe WAGNER eine „Verwischung der Konturen [und] Desorientiertheit beim Hören […]“ an. Hierzu bedient er sich verschiedener Mittel: Zum einen sei „das

---

37 JAHN, OTTO: *Lohengrin*. Oper von Richard Wagner. In: ders. (Hrsg.): Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig 1867, S. 150.
38 SCHMID 1988, S. 107.
39 Vgl. BOCKHOLDT 1979, S. 125
40 Vgl. STEINBECK, SUSANNE: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 3), S. 124f.
41 Ebd., S. 125.
42 BOCKHOLDT 1979, S. 126.
43 Ebd., S. 125
44 Ebd., S.126.

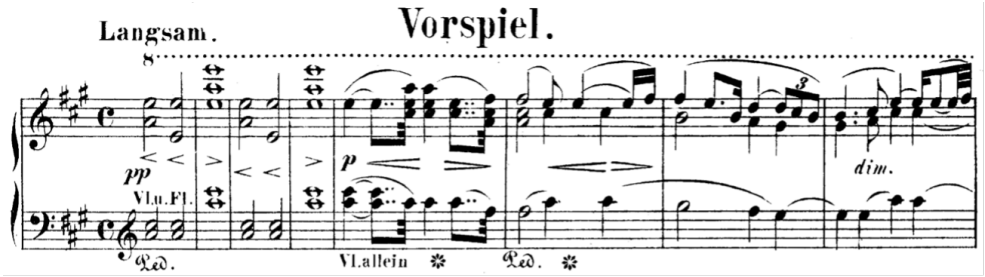
kreisend-schwebende und rhythmisch unscharfe Hauptthema“ – hierzu Kapitel 3.3 –, zum anderen Aspekte, wie „das chamäleonartig Schleichende etwa der Takte 18–20“[45] und das Fortschreiten von Tonika zur Mediante und zurück[46] für diesen Eindruck verantwortlich. Die Takte 18–20 müssen als Besonderheit für das *Lohengrin*-Vorspiel tatsächlich Erwähnung finden. Abgesehen von den einleitenden und schließenden Takten der Geigen handelt es sich hierbei um die einzige Stelle innerhalb des Stücks, an dem der Klang noch einmal nur auf die Geigen reduziert ist. Übergangsartig, tarnend – und deshalb wohl „chamäleonartig“ – wird das Zwischenspiel mit dem nächsten Einsatz des Gralsthemas verbunden. Der schleichende Eindruck entsteht durch die plötzliche Reduzierung des Klangs auf die Violinen, die versetzten und dadurch etwas stockenden Rhythmen in den einzelnen Stimmen und insbesondere durch die sinkende, teils chromatische Tonleiter, die die Intensität der vorangegangen Takte wieder zurücknimmt. Allerdings muss erwähnt werden, dass die schleichende Wirkung je nach Interpretation auch undeutlicher sein kann. Es ist fraglich, ob BOCKHOLDTS These universell auf jede Interpretation anwendbar ist.



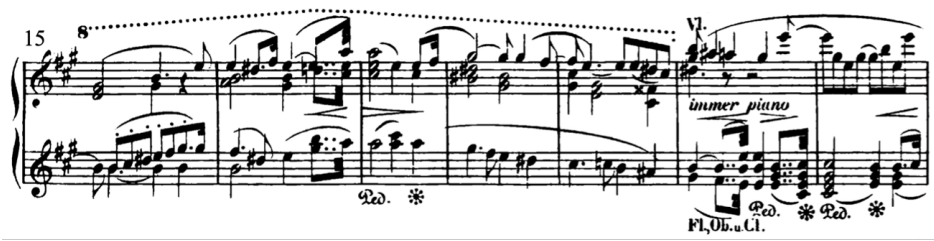
Notenbeispiel: T. 18–20, hier nur die Geigenstimmen, restliches Orchester tacet.[47]

45 Ebd., S. 125
46 Vgl. ebd., S. 125
47 RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1887]. Plate 15451. Nachdruck: Edwin F. Kalmus. New York o. J. [1933-70], T. 18–20.

Seine Feststellung zum Hin-und-herpendeln zwischen den Medianten lässt sich beispielhaft anhand der Takte 6 und 21 belegen. Die Tatsache, dass Medianten eine gewisse harmonische Stabilität bieten können, insbesondere wenn sie sich zwei gemeinsame Töne mit der Tonika teilen, führt nachvollziehbarer Weise zu BOCKHOLDTS Bewertung des Hauptthemas als „kreisend-schwebend[]". Wenn die Mediante in einer harmonischen Progression verwendet wird, entsteht eine Verbindung zwischen der harmonischen Stabilität der Tonika und dem neuen Ton der Mediante – eine klangliche Verwandtschaft. Beide Töne teilen sich wichtige harmonische Bestandteile und sorgen für eine Kontinuität und Vertrautheit zwischen der Tonika und der Mediante. Dies trägt im Fall des *Lohengrin*-Vorspiels dazu bei, dass eine ausgeglichene und stabile Wirkung erzeugt wird. Der Wechsel von der Tonika zur Mediante und umgekehrt kann als harmonische Ruhe oder als eine Art Heimkehr empfunden werden. Dieser Effekt wird von WAGNER im Vorspiel mehrfach eingesetzt und sorgt für ein stetiges Kreisen um die Tonika. Dies könnte auch als Vermeidung einer interessanteren harmonischen Fortschreitung bewertet werden. Dagegen spricht allerdings, dass das Vorspiel im weiteren Verlauf durchaus Entwicklungen aufweist. Zudem erscheint es für WAGNERS Darstellung der sphärischen und mystischen Gralsaura sinnvoll, einen wiederkehrenden Ruhepol zu setzen.



Notenbeispiel: Hin-und-herpendeln zwischen A-Dur und der Mediante fis-Moll in den Takten 5–6..[48]



Notenbeispiel: Hin-und-herpendeln zwischen E-Dur und der Mediante c-Moll in den Takten 20–21. [49]

48 RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Klavierauszug, Arrangeur: Theodor Uhlig. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1852], S. 3.
49 Ebd., S. 3.

KLEIN fasst das Phänomen der simplen und vorhersehbaren Komposition, die aber hörend so nicht wahrgenommen werden kann, zusammen:

> WAGNER überlagert die abstrakten ‚kompositorischen Ereignisse an sich' mit einer solchen Fülle an ‚klanglichen Erscheinungen', daß nahezu alle die Momente, die beim Partiturstudium monoton und schematisch wirken, nicht einmal nur für den normalen Hörer unkenntlich und sinnlich unzugänglich werden.[50]

Abschließend sei auf einen bemerkenswerten Zusammenhang zwischen den letzten Takten des Vorspiels, die das Motiv des Grals enthalten, und den abschließenden Takten der Oper hingewiesen. Nicht nur zitiert der Schluss des Vorspiels dessen Beginn, es besteht auch eine „bogenförmige Korrespondenz"[51] zu den finalen Takten der Oper. WAGNER

> schließt [...] das Vorspiel zu einem in sich geschlossenen Ganzen ab, erreicht gleichzeitig den Zusammenschluß von Vorspiel und Oper zu einem organischen, einheitlichen Ganzen und ermöglicht damit rückblickend von den letzten Takten der Oper eine Interpretation der Schlußtakte des Vorspiels.[52]

WAGNER greife hier auf seine Idee der entschwebenden Engelschar [Kap. 3.4] zurück und deutet gleichermaßen schon mit dem Vorspiel das Entschwinden Lohengrins am Ende der Handlung voraus.[53]

3.3 Gralsthema: Aufbau, Instrumentation, Tonart und Verwendung im weiteren Handlungsverlauf

Das Gralsthema ist der zentrale Bestandteil des Lohengrin-Vorspiels. In vierfacher Wiederholung leitet es die Oper ein und präsentiert die mystische Welt des Grals, lässt den Zuhörer eine Ahnung seiner Wirkung und Atmosphäre verspüren. Die Präsenz dieses Themas – auch im weiteren Handlungsverlauf – macht eine nähere Betrachtung unabdingbar. Was im vorangegangen Kapitel schon im Ansatz dargestellt wurde, soll hier noch einmal vertieft werden.

---

50 KLEIN 1991, S. 99.
51 STEINBECK 1973, S. 126.
52 Ebd.
53 Vgl. STEINBECK 1973, S. 126.

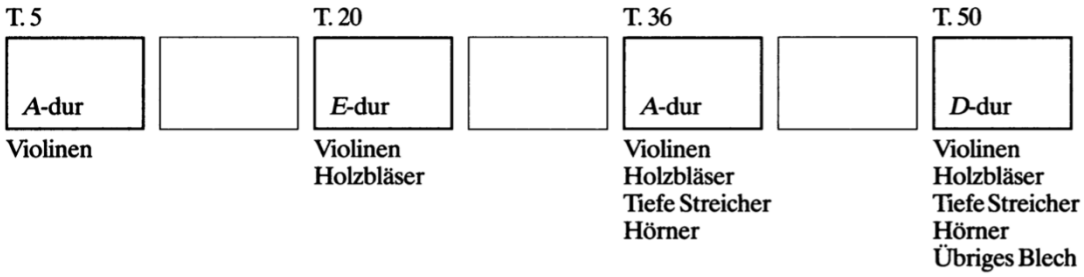


Schaubild: Das Gralsthema im Lohengrin-Vorspiel mit Taktangaben und Instrumentation.[54]

Passend zur übersichtlichen Gliederung des Stücks ist auch das Gralsthema erwartungsgemäß regelmäßig in den 75 Takten verteilt (T. 5, T. 20, T. 36 und T. 50). Mit jedem Erklingen wird die Instrumentation erweitert. Zu Beginn nur von den Violinen präsentiert, wächst der Klang in der Wiederholung mit dem Einsatz der Holzbläser an, später wird er dann um die tiefen Streicher und Hörner und in der vierten Wiederholung um das übrige Blech ergänzt. Mit jeder Wiederholung wird das Thema somit auch lauter und präsenter – passend zur Crescendo-These BERLIOZ'. Vor der dritten und vierten Wiederholung ist eine subtile Besonderheit festzustellen: WAGNER bereitet auf den bald erklingenden Horn-, beziehungsweise später Posauneneinsatz vor. Bevor die Hörner in T. 36 das Thema darbieten, werden einige wenige Töne dieser Instrumentengruppe bereits in den Takten 27f., 30f. u. 32f. eingestreut.[55] Bei den Posaunen geschieht dies in Form von leisen Fanfaren in den Takten 45f., 47f. und 49f. Auch hierbei handelt es sich um ein Beispiel für die sehr behutsame Kompositionstechnik WAGNERS im *Lohengrin*–Vorspiel. Beim Hören des Stücks sind diese leisen Einsätze fast nicht auszumachen, erst unter Zuhilfenahme des Notentextes fällt auf, wie die Blechinstrumente sich vor ihrem eigentlichen Einsatz ankündigen. BERMBACH bewertet diese Technik als entscheidende Neuerung:

> Während zeitgenössische Kritiker vielfach glaubten, die Oper sei ein Rückfall in die Form des großen, spektakulären Historiendramas, bestand das eigentlich Neue dieses Werkes in der sinfonischen Anlage des Stückes und der – wie das Vorspiel sofort spüren läßt – auf differenzierte Klangfarben abzielenden, höchst subtilen Instrumentierung.[56]

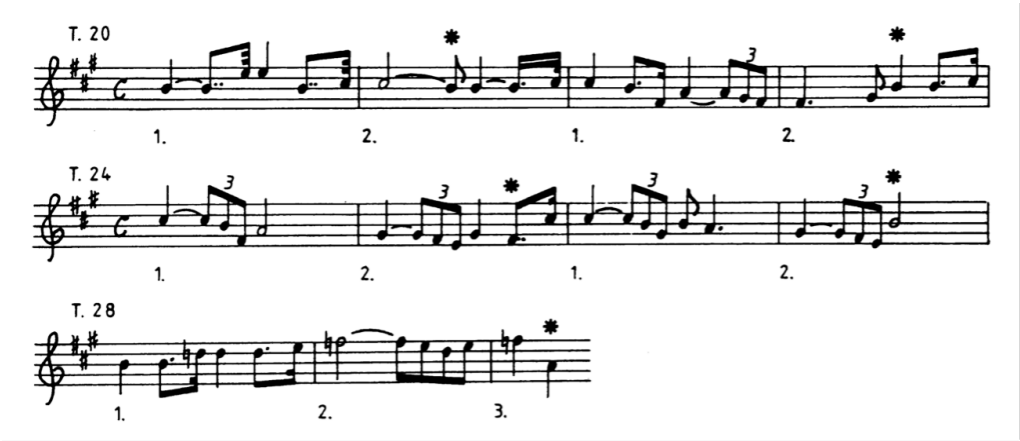
Einen Kontrast dazu bildet lediglich der Einsatz der Trompeten, wenn das Gralsthema in D-Dur erklingt. Wagner bereitet den Hörer auf diese Instrumentengruppe nicht vor und setzt ihr Erklingen mit dem Einsatz des Themas gleich.[57]

Die Instrumentierung scheint von WAGNER genau durchdacht. Beim Lohengrin-Vorspiel scheint es sich um eine Komposition zu handeln, die sich

54 SCHMID 1988, S. 107.
55 Vgl. BOCKHOLDT 1979, S. 125.
56 BERMBACH 2003, S. 119.
57 Vgl. KLEIN 1991, S. 100.

kaum für andere Besetzungen bearbeiten lässt. Konsultiert man beispielsweise die Klavierfassungen des Vorspiels – seien es zwei- oder auch vierhändige Übertragungen – ist es offensichtlich, dass die Komposition ihre Wirkung nicht im Ansatz in gleicher Weise entfalten kann. Insbesondere die Tremoli der Streicher können vom Klavier nur unzureichend ersetzt werden, sodass ein grundlegender Effekt der Musik verloren geht. Auch die lang gehaltenen Akkorde zu Beginn und zum Abschluss des Stücks verklingen im Klavier schlicht zu schnell oder werden wiederum durch einen Einsatz des Tremolos verfälscht. Auch im Hinblick auf die verschiedenen Einsätze des Hauptthemas kann die ursprünglich vorgesehene Orchesterfassung nicht angemessen substituiert werden. Bei einer Darbietung durch lediglich einen Instrumententyp oder auch bei Arrangements für kleinere Ensembles geht die langsame klangliche Entwicklung nahezu verloren. Die Kontraste durch den Einsatz verschiedener Instrumente sind für den Klangeindruck von großer Bedeutung. Dieser Aspekt trifft zwar nicht nur auf das *Lohengrin*-Vorspiel zu, allerdings scheint sich der sphärische Charakter besonders schlecht auf andere Instrumente übertragen zu lassen.

Das Thema besteht aus zweitaktigen Gliedern mit schwachen Zäsuren, deren Position im zweiten Takt stets variiert. Auffällig ist, dass die Auftaktigkeit der Glieder mit Abweichungen komponiert ist. Die Glieder und Zäsuren verschieben sich also im Thema, weisen nicht immer die gleiche Position im Takt auf. Das führt nach fünf zweitaktigen Gliedern zu einem ergänzten 11. Takt, der die Zweitaktigkeit durchbricht „und damit Unruhe in das Gleichmaß der Bewegung bringt."[58] Die Zählzeiten werden verschleiert, eine deutliche ›Eins‹ gibt es nicht. SCHMID stellt diese Phänomene in folgendem Notenbeispiel dar:



*Notenbeispiel: Das isolierte Gralsthema, hier in der Gralstonart A-Dur. Schwache Zäsuren sind durch * markiert.*[59]

58 SCHMID 1988, S. 108.
59 SCHMID 1988, S. 108.

Diese Feststellungen SCHMIDS erläutern das, was BOCKHOLDT bezüglich des Hauptthemas als „rhythmisch unscharf[]“ bezeichnet hat. Es handelt sich hierbei um eine Komponente, die das Vorspiel im Gesamten schwerer zu durchschauen macht, die die Gliederung des Stücks akustisch undeutlicher erscheinen lässt, als sie auf dem Notenpapier ist.

Auch wenn sich WAGNERS Leitmotivtechnik zur Entstehungszeit des *Lohengrin* noch in der Entwicklung befindet, gibt es auch in dieser Oper durchaus Ansätze dieser Arbeitsweise. Für BREIG stellen sich diese Motive so deutlich dar, dass er es für unproblematisch hält, diese auch als solche zu benennen[60]:

> The complex of themes spanning Lohengrin includes six separate themes [...]. []The association with characters or moments in the drama is so clear-cut that there is no need to apologize for using descriptive labels. [...] [A]ll the themes – apart from the Forbidden Question melody – have a characteristic instrumentation and use a characteristic key. [...] however, they do not appear exclusively in this instrumentation and key, although the deviations may be understood as variants of the respective basic instrumentation or key.[61]

In einer Darstellung über die verschiedenen Themen im *Lohengrin* ordnet BREIG dem Gralsthema die „[c]haractersitic instrumentation high strings“ und die „[c]haractersitic key *A* major“[62] zu – A-Dur als die Tonart, in der das Thema zu Beginn des Vorspiels steht und im weiteren Verlauf der Oper auch abseits der Gralserzählung immer wieder in Erscheinung treten wird. BREIG führt aus: „The celestial kingdom of the Grail is characterized as unearthly and remote by the instrumentation of the prelude and the Grail narration (high notes or harmonics an the violins).“[63]

Auch wenn der Gral als Objekt nicht in der Opernhandlung in Erscheinung tritt, so ist seine Atmosphäre in Form des beschriebenen Themas doch an verschiedenen Stellen wahrnehmbar:

> Bereits Lohengrins Ausstieg aus dem Nachen [ein Kahn o. Boot] verwies [...] mit der Progression A-Dur – *fis*-Moll und dem melodischen Aufschwung von e^3 nach fis^3 in den Streichern auf das Vorspiel [...] Über die Musik wird ein Zusammenhang hergestellt, der den Rezipienten die Bedeutung des Schwans erahnen lässt.[64]

---

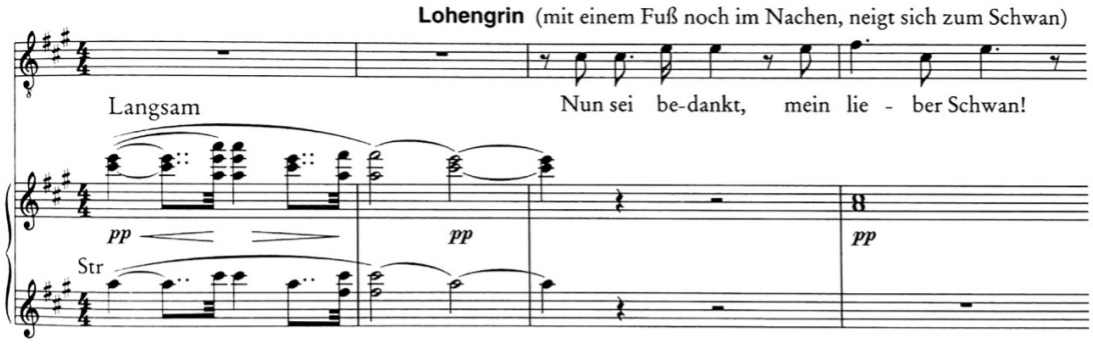
60 Steinbeck benennt das Kopfmotiv des A-Dur-Themas, das die Sphäre des Grals klanglich zum Ausdruck bringt, sogar eindeutig als ›Leitmotiv‹. [Vgl. STEINBECK 1973, S. 127.]

61 BREIG, WERNER: The Musical Works. In: MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 435.

62 Ebd.

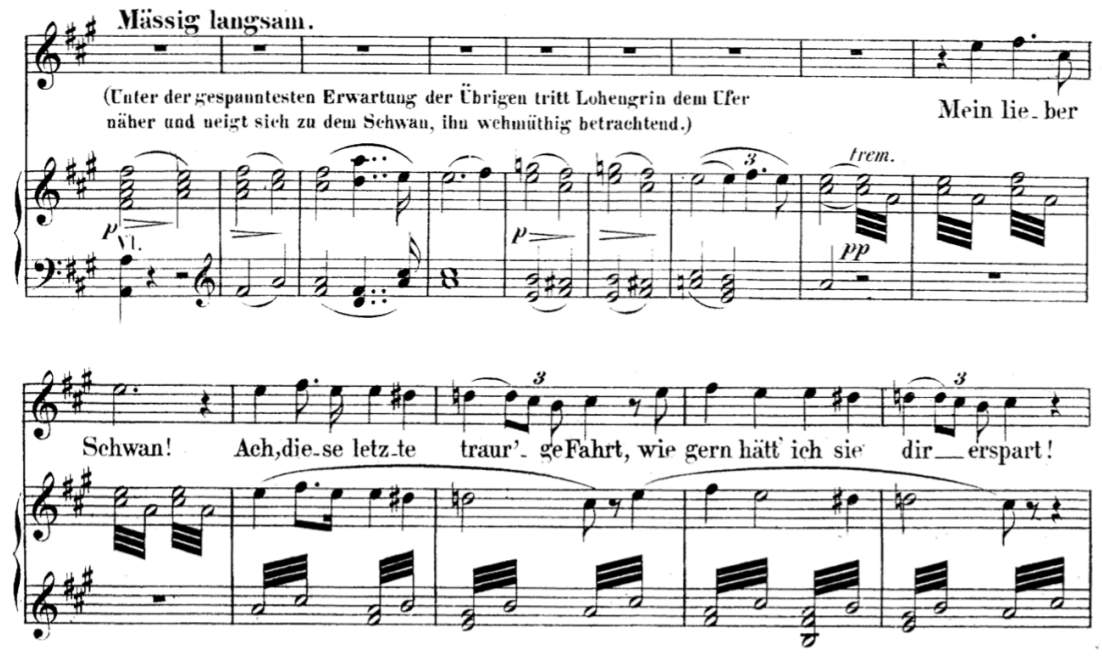
63 Breig 1986, S. 437.

64 KINDERMAN 2021, S. 324.



Notenbeispiel: Musikalischer Verweis auf das Vorspiel in der dritten Szene des ersten Aktes – Lohengrin verabschiedet sich vom Schwan.[65]

Der Schwan, der genau wie Lohengrin selbst aus der fernen Welt des Grals kommt, wird an dieser Stelle musikalisch verortet und seiner überirdischen Herkunft zugeordnet. Auch am Ende des dritten Aktes, wenn Lohengrin den Schwan wieder zu sich ruft, um zum Gral zurückzukehren, besteht eine musikalische Verbindung zwischen Gral und Schwan: Bei den Worten „Mein lieber Schwan" [V. 1114] erklingen *e*[1] – *fis*[1]– *cis*[1], genau wie in der Gralsmusik des Vorspiels.[66]



Notenbeispiel: Musikalischer Verweis auf das Vorspiel in der dritten Szene des dritten Aktes – Lohengrin begrüßt den Schwan zur letzten Fahrt.[67]

65 Ebd., S. 325.
66 Vgl. ebd., S. 324.
67 RICHARD WAGNER o. J. [1852], S. 253f.

Mit jedem Erklingen des Gralsthemas wird erneut ein direkter Bezug zur fernen, mystischen Gralswelt hergestellt. Die regelmäßige klangliche Erinnerung an diese Welt lässt das Bedürfnis, ihre Geheimnisse zu durchdringen, stärker werden. Das Eintauchen in die Atmosphäre des Grals im Vorspiel – also noch vor Beginn der Handlung – mag den Wunsch entstehen lassen, dieses Phänomen immer wieder wahrzunehmen und zu verstehen, allerdings erklingt das Thema abseits der Gralserzählung meist nur noch kurz und ein tieferer Einblick wird somit nicht gewährt.

KINDERMAN stellt die Tonart des Grals der der Antagonistin Ortrud gegenüber. Während der Gral und Lohengrin als Gralsritter durch das A-Dur repräsentiert werden, ordnet WAGNER Ortrud und „ihrer heidnischen Zweifel- und Manipulationssucht“[68] die Paralleltonart fis-Moll zu.

> Dass sich A-Dur und fis-Moll im *Lohengrin* wie zwei gegensätzliche Kraftfelder verhalten, wird am Schluss des Werks noch einmal deutlich unterstrichen: Ortruds giftige Häme kulminiert in einer Kadenz, die, als Versinnbildlichung von Lohengrins Einfluss, nicht fis-Moll befestigt, sondern überraschend in die Gralsmusik in der Varianttonart mündet. Bei den Worten ‚zum Führer sei er euch ernannt!‘ [V. 1151] […], mit denen Lohengrin den zurückverwandelten Gottfried den Brabantern vorstellt, behauptet sich sodann A-Dur mit aller Kraft gegen das dunkle fis-Moll.[69]

Die Handlung wird hier also maßgeblich durch die Tonart akzentuiert – Lohengrin als Gesandter des Grals bezwingt das Böse, das in Ortrud verkörpert ist und verwandelt Elsas verloren geglaubten Bruder Gottfried zurück in seine Menschengestalt. Der plötzliche Übergang in die Gralstonart ist auch für den Zuhörer der Beweis, dass die guten Mächte des Grals gesiegt haben. So fern der Gral in der gesamten Handlung auch ist, an dieser entscheidenden Stelle, in der der auslösende Konflikt aufgehoben wird, ist seine Präsenz allein durch das bekannte Thema in der Gralstonart A-Dur unbestreitbar: „Lohengrin’s prayer breaks her [Ortrud’s] magic spell once and for all and restores Brabant’s ‘Führer’ with a triumphant perfect cadence in A major […]“.[70] Es ist nach der Ankunft Lohengrins der zweite starke Moment, der einen Beweis über die wundertätigen Fähigkeiten des Grals ablegt. Dieses mystische Objekt an einem unbestimmbaren Ort ist in der Lage, Elsa zu beschützen, ihr einen Gatten zu senden und ihren, in einen Schwan verwandelten Bruder zurückzubringen. Die Botschaft, die der Gral aussendet, ist die von Hoffnung und Gerechtigkeit.

---

68 KINDERMAN 2021, S. 324.
69 Ebd.
70 CHRISSOCHOIDIS / HUCK 2010, S. 80.

3.4 Der Gral im *Lohengrin*-Vorspiel

Nach einer Einleitung zum Gral, Erläuterungen zur Inspiration WAGNERS für seine Gralsidee und einer Betrachtung der Musik des Vorspiels gilt es, den Gral – besser seine Aura und Wirkung – im Vorspiel zu identifizieren. Wie schon im zweiten Kapitel festgestellt, bleibt der Gral im *Lohengrin* formlos, er kommt in der Handlung nicht vor. MERTENS bezeichnet ihn daher als den fernen Gral.[71]

> Der Gral entzieht sich der visuellen Darstellung und verbalen Beschreibung, er hat keine inhaltliche Bedeutung. Seine Musik kommt nur in Elsas Traum und bei Lohengrins Ankunft andeutend vor, um ihm die anderswelt liche Aura zu geben, die erst in der Gralserzählung begründet wird.[72]

Dass WAGNER den Gral im Vorspiel aber definitiv darzustellen versucht, wird durch die musikalischen Parallelen zwischen der Gralserzählung im dritten Akt und dem Vorspiel ersichtlich. Das mystische Sujet des Grals, das WAGNER wählt, wird von ihm in Musik umgesetzt. Die Komposition vermittelt zwar einen hervorragenden Eindruck der Wirkung des Grals, es muss allerdings zu bedenken gegeben werden, dass die Verknüpfung von Klang und Idee vermutlich außermusikalischer Natur ist. Durch die Erwartungshaltung, die heilige Musik des Grals wahrzunehmen, scheint sich die Idee ohne Weiteres zu erschließen. Da der Gral aber kaum klangimmanent sein kann, bedarf es erweiterter Lektüre, um das Vorspiel und letzten Endes auch Wagners Gralsidee zu verstehen. In WAGNERS *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd.* 5 findet sich eine programmatische Erklärung zum Lohengrin-Vorspiel. Da es sich um die einzige Deutung durch den Komponisten selbst handelt, ist es unerlässlich, zumindest die zentralen Aussagen abzubilden:

> Diese wunderwirkende Daniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin“ – eines Gralsritters – als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen. [...] Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue[73] Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die

71 Vgl. MERTENS 2003, S. 173.
72 Ebd., S. 180.
73 Die Künstler Rosa Loy und Neo Rauch ließen sich von dieser Vorstellung des blauen Himmelsäthers zu einem gänzlich in blau gehaltenen Bühnenbild für die *Lohengrin*-Produktion in Bayreuth 2018 inspirieren. [RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. In Bildern von Rosa Loy und Neo Rauch. München 2020.]

> wunderspendende Engelsschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße. [...] Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung [...], an. [...] als der „Gral" aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabener Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab [...]. [...] In feuchter Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe. [...] den Gral ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.[74]

Diese programmatische Erläuterung spannt den großen Bogen vom ersten Erklingen der A-Dur-Akkorde bis zum letzten Abklingen der Flageoletttöne. Nach verschiedenen Erklärungsansätzen, die sich aus dem Text der Gralserzählung oder des Charakters der Musik ergaben, wird WAGNERS Gralsidee nun verständlicher, wenn auch nicht deutlich greifbarer. Seinen Gedanken ist zu entnehmen, dass der Gral in erster Linie als christliches Objekt aufzufassen ist, dass von Engeln vom Himmel auf die Erde gebracht wird, um dort von reinen Menschen bewacht zu werden – dies war bereits durch die Gralserzählung bekannt und bestätigt den spirituellen Kontext. Seine Ausführungen fügen die Ebene des Rezipienten hinzu, der die Ankunft des Grals beobachtet. Dieser „Schauende" kann nicht ausschließlich als Figur in der von WAGNER erdachten Handlung, sondern gleichermaßen als Zuhörer der Oper, der nach WAGNERS Wunsch ähnliche Empfindungen verspürt, interpretiert werden. Es wird deutlich, dass das Vorspiel von WAGNER erdacht wurde, um die überirdische, selige[75] und

---

74 RICHARD WAGNER: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 5. Band. Leipzig 1911, S. 179–181.

75 Auch im Chorabschnitt, der auf die Gralserzählung folgt, wird die Wirkung des Grals auf die Menschen noch einmal eindrücklich benannt: In der Regieanweisung heißt es, der Vortrag solle „voll Staunens und in höchster Rührung" erfolgen. Der Text bestätigt die heilige Wirkung des Grals: „Hör' ich so seine höchste Art bewähren, entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren!" [V. 1066f.]

zum Teil auch schmerzvolle Wirkung des Grals in Musik zu übersetzen. Der Aspekt des Schmerzes wird – nota bene – erst durch die programmatischen Zeilen ersichtlich. Weder die Gralserzählung noch die Musik konnten dieses Gefühl bislang offenbaren.

Ein weiterer Aspekt, der nur außermusikalisch ersichtlich wird, ist, dass das *Lohengrin*-Vorspiel als Vorgeschichte zur Handlung fungiert.[76] Wenn WAGNER beschreibt, dass „der Gral nun seinen Segen aus[gießt], mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht [...]", kann hiermit nur ein Gralsritter gemeint sein. Was in der Opernhandlung nicht präsentiert wird – nämlich wie Lohengrin zum Gralsritter wird – vermag das Vorspiel näherzubringen, „wodurch bereits [...] die Titelfigur der Oper vorgestellt ist."[77] Hiermit knüpft WAGNEr erneut an WOLFRAMS *Parzival* an, an dessen Ende die Berufung Loherangrins zum Gral steht [siehe Kapitel 2].

Passend zu BERLIOZ' Crescendo-Beobachtung präsentiert WAGNER hier als Ergänzung zur musikalischen Ebene eine Vorstellung der Intensivierung und daraufhin des Nachlassens von Licht und Farbe. Mit dem Fortschreiten der Vorspiels-Musik wird das Licht stärker, die Farben intensiver und – ganz im Verständnis der Synästhesie – werden auch andere Sinne, zum Beispiel durch Düfte, angesprochen. Am Höhepunkt des Stücks erreichen die Sinneswahrnehmungen ein Maximum und schwinden dem Schauenden schließlich. Während die Engel in den Himmelsäther zurückkehren, flacht auch die Musik ab und kehrt klanglich zum sphärischen Ausgangspunkt zurück. Das kontinuierliche, aber behutsame Anschwellen des Klanges bis zum Höhepunkt, das anschließende Abklingen und WAGNERS dazugehörige Erläuterungen bilden ein treffliches Beispiel für das romantische Sujet von Transzendenz und Immanenz. Während der Beginn des Vorspiels im *pp* der Gralswelt, also dem Überirdischen zuzuordnen ist, erfolgt mit dem Klangzuwachs ein Übergang in das Irdische. Mit der sich steigernden Lautstärkeentwicklung nähern sich die Engel und somit auch der Gral der Erde und den Menschen. Mit dem dynamischen Höhepunkt des Vorspiels wird die Übergabe des Grals an die Menschen vollzogen und seine Kräfte wirken auf sie. Das Decrescendo symbolisiert sodann die Rückkehr der Engel in den Himmel, der irdische Kreis wird wieder verlassen.

Der Kontrast von Gralswelt zur irdischen Welt stellt sich für den Zuhörer gänzlich anders dar als für die Figur Elsas. Während Elsa unter dem zentralen Frageverbot der Oper mit Zweifeln zu kämpfen hat und ihr Lohengrin aufgrund seiner geheimen Herkunft und Namenslosigkeit in gewissen Teilen fremd bleibt, erlebt der Zuhörer durch den Klangeindruck des Vorspiels eine direkte Verbindung der beiden Welten und somit auch einen tieferen Einblick in die Gralswelt als jede Figur in der Handlung. SCHLÄDER pointiert das Geheimnisvolle

76 Vgl. STEINBECK, S. 125.
77 STEINBECK 1973, S. 125.

des Grals und seine Funktion als Bindeglied zwischen Überirdischem und Irdischem wie folgt:

> Dem menschlichen Erlebnisraum entrückt, steht die wundertätige politisch-moralische Instanz, der Gral, dem Himmel näher als der Erde. Taube und Engelschar bilden die religiösen Metaphern, die die Instanz charakterisieren. Ähnlich die Beschreibung ihrer Diener: Überirdische Macht und ewiges Leben zeichnen die Gralsritter aus. Beides ist der menschlichen Erfahrung nicht zugänglich. Schließlich die Konsequenz aus dem Eintritt dieser mysteriösen Erscheinung in die irdische Realität: Der Unbegreiflichkeit korrespondiert ihre notwendige Anonymität. Wird sie durchbrochen, zieht sich die Instanz unweigerlich aus dem Menschenleben zurück. Präziser läßt sich das Wunderbare kaum benennen.[78]

Auch wenn in dieser Untersuchung eine Diskussion zur Programmmusik nur am Rande stattfinden konnte, scheint es sich beim Vorspiel nach dem Einbeziehen der programmatischen Ausführungen um ein hervorragendes Beispiel für Musik mit einem poetischen Programm zu handeln. Dieser Aspekt sollte in zukünftigen Betrachtungen näher untersucht werden. Die Ausführungen WAGNERS lassen zwar besser verstehen, was der Komponist unter dem Gral versteht und welche Wirkung dieser hat, insgesamt verliert das Objekt seinen mystischen Zustand aber nicht. Es wird nach wie vor nur als „Gefäß“ bezeichnet, seine Herkunft und sein Aufbewahrungsort bleiben rätselhaft und seine heilige, selige Wirkung auf die Menschen lässt seine geheimnisvolle Anziehungskraft nur noch größer werden.

Dass WAGNER den Gral möglichst im Geheimen und Unnahbaren belassen möchte, belegt auch ein Brief an FRANZ LISZT, in dem Wagner begründet, warum er den zweiten Teil der Gralserzählung noch vor der Uraufführung aus der Partitur gestrichen hat. In diesem zweiten Strophenkomplex werden die Gründe für Lohengrins Erwählung und Aussendung näher erläutert. WAGNER entschied sich gegen das Preisgeben weiterer Details, da diese Passage „einen erkältenden Eindruck“ machen würde[79]. MERTENS merkt an: „der Mythos kann nicht erklärt werden, jede Rationalisierung und Explikation wirkt daher ‚erkältend‘. Überzeugung des Gefühls durch die magisch-charismatische Präsenz soll die Wirkung sein, nicht die Vermittlung von Wissen.“[80]

---

78 SCHLÄDER, JÜRGEN: Politik in Kunst umgedeutet. Über die Gralserzählung in Wagners *Lohengrin*. In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 104.
79 Vgl. MERTENS 2003, S. 179.
80 Ebd.

4. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit setzte es sich zum Ziel, das Gralskonzept im Vorspiel zu RICHARD WAGNERS *Lohengrin* zu untersuchen und in Beziehung zur restlichen Opernhandlung zu setzen. Einleitend wurden die Ursprünge des Gralsmythos dargestellt, literarische Quellen, die WAGNER als Inspiration dienten, vorgestellt und insbesondere die textimmanenten Informationen über den Gral genauer betrachtet. Diese lassen sich hauptsächlich der Gralserzählung des dritten Aktes entnehmen, in der übrigen Handlung bleibt das Objekt zumindest textlich unerwähnt und findet nur durch die musikalisch-motivische Darstellung Einzug in das Geschehen. Nach einer Beschreibung des Höreindrucks des Vorspiels und Erläuterungen über den Nutzen dieser Form der Analyse wurde die Crescendo-These HECTOR BERLIOZ' vorgestellt, die die Komposition simpel wie treffend beschreibt. Im musikanalytischen Hauptteil der Arbeit wurde das Vorspiel auf seine Gliederung hin untersucht und das Gralsthema als wichtigster Bestandteil herausgearbeitet und beschrieben. Als auffällig wurde hierbei die einfache Konstruktion des Notentextes mit einer klaren und analysierbaren musikalischen Struktur herausgestellt, die aber hörend kaum wahrgenommen werden kann. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer kaum durchdringbaren und verschwommenen Komposition. Durch die Analyse der sich immer wieder verschiebenden Themenglieder, das Hin-und-herpendeln zwischen Tonika und Mediante und den durchdachten Einsatz der Instrumentierung mit vorangekündigten Einsätzen einzelner Instrumentengruppen konnten Erklärungsansätze für diesen Eindruck gefunden werden. Auch wenn sich die Leitmotivtechnik zur Entstehungszeit des *Lohengrin* noch in der Entwicklung befand, lassen sich bereits Ansätze für diese erkennen. Das Gralsthema ist eng mit der fernen Gralswelt verbunden und wird immer wieder auch in anderen Szenen der Oper eingesetzt. Wann immer es erklingt, versetzt es den Zuhörer gedanklich zurück in die Welt des Grals und die auratische Empfindung, die das Vorspiel ausgelöst hat. Das Gralsthema bildet – bedingt durch seine Tonart und die kontrastierende Verwendung – den Gegenpol zur antagonistischen Figur Ortrud. Musikalisch wird im Finale der Handlung der Sieg des Grals und seines Ritters Lohengrin über das Böse ausgedrückt.

WAGNER präsentiert den Gral insgesamt als formlos und nicht greifbar – er bleibt in der Handlung der Oper abwesend. Dennoch ist das Vorspiel ein Versuch, den Gral musikalisch darzustellen, indem klangliche Parallelen zur Gralserzählung im dritten Akt gezogen werden. Mithilfe programmatischer Erläuterungen verdeutlicht der Komponist, dass sein Gralskonzept sich auf christliche Symboliken bezieht. Der Gral wird von Engeln vom Himmel auf die Erde gebracht und von reinen Menschen bewacht. Die Taube, die die wundertätigen Kräfte des Grals Jahr für Jahr erneuert sowie der ferne, undefinierbare Aufbewahrungsort verstärken den Eindruck des Überirdischen. Das Vorspiel kann vor dem Hintergrund dieser externen Explikationen als Vorgeschichte zur Handlung

gedeutet werden. Der Kontrast zwischen der Gralswelt und der irdischen Welt wird durch den Klang des Vorspiels deutlich, wobei der Zuhörer durch den Einsatz eines großen dynamischen Bogens eine klangliche Verbindung der beiden Welten erfährt. Auch wenn das Vorspiel einen Eindruck der Wirkung des Grals auf die Menschen vermittelt, bleibt das Objekt für die Handlung und auch für Rezipienten geheimnisvoll und unzugänglich. Letztendlich behält der Gralsmythos seine große Anziehungskraft und lässt Raum für persönliche Interpretationen. Er ist mehr als Symbol für das Vertrauen in das Göttliche und die Suche nach einem höheren Sinn zu verstehen, als dass er als gegenständliches Objekt gedeutet werden sollte.

Das angesprochene Motiv des Geheimnisvollen durchzieht auch die weitere Opernhandlung. Auch wenn das Frageverbot in dieser Untersuchung nicht näher betrachtet werden konnte, nimmt es das Konzept des mystischen Grals auf und wird von WAGNER zum zweiten Konflikt im *Lohengrin* entwickelt. Das Sujet des Tabus, das sich hier durch das Verbot, Lohengrin nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, ausdrückt, schließt an alte Traditionen an. Es drängen sich Assoziationen zur Sage von Orpheus und Eurydike oder zur biblischen Geschichte von Sodom und Gomorrha auf. In allen drei Fällen wird ein positiver Ausgang der Handlung durch das Missachten einer Auflage verhindert. Bei Orpheus und Eurydike ist es der verbotene Blick zurück zur Geliebten in der Unterwelt, in der Erzählung von Sodom und Gomorrha ist es Lots Frau, die zur Salzsäule erstarrt, als sie – entgegen eines von Engeln ausgesprochenen Verbots – auf die Stadt zurücksieht. Im Lohengrin schließlich ist es Elsas Frage nach Lohengrins Name und Herkunft, die den Gralsritter zwingt, die Welt der Menschen wieder zu verlassen, wodurch Elsa am Ende der Opernhandlung an einem gebrochenem Herzen stirbt. Durch Elsa Frage erfahren die Rezipienten in der Gralserzählung zwar einige Details über den Gral und den Gralsritter, sie verhindert aber auch tiefere Erkenntnisse. Genau das ist es, was WAGNER erreichen möchte: Er möchte, wie schon in der Einleitung angedeutet, den Vorhang zur Gralswelt nur ein kleines Stück öffnen, den Zuhörern einen kurzen Einblick in diese geheimnisvolle, nicht erreichbare Welt ermöglichen, den Vorhang dann aber nach dem missachteten Frageverbot auch wieder fallen lassen, um das Geheimnis als solches zu bewahren. Auch unabhängig von der übrigen Opernhandlung verpflichtet sich das Vorspiel diesem Ziel. Die zarten, von allem Weltlichen losgelösten Flageoletttöne der Geigen zu Beginn, das unscharfe Thema, das mühelos und kaum wahrnehmbar moduliert, die Zwischenspiele, die die Einsätze des Gralsthemas unmerklich miteinander in Verbindung setzen und nicht zuletzt das stetige Anschwellen und anschließende Abflachen des Klangs – WAGNER schafft ein Vorspiel, das die Idee eines mystischen Objekts ideal manifestiert. Er muss sich mit dieser Art der Komposition nicht auf eine Gralsvorstellung einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin beschränken, sondern lässt das konkrete Objekt und seine Eigenschaften in den Hintergrund rücken. Was er erschafft, ist ein musikalischer, atmosphärischer

Einblick in die Wirkung des Grals auf die Menschen, wenn dieser von Engeln zur Erde gebracht wird. Der Gralsmythos bleibt in RICHARD WAGNERS *Lohengrin* formlos und unzugänglich, doch im Vorspiel gelingt es ihm, musikalisch die Symbolik des Grals zu vermitteln. Letztendlich bewahrt WAGNER das Geheimnis des mystischen Objekts und hinterlässt Raum für persönliche Interpretationen, wodurch der Mythos seine große Anziehungskraft behält.

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, sind die Betrachtungsmöglichkeiten des Grals nahezu unerschöpflich. In einer weiteren Untersuchung aus musikwissen-schaftlicher Perspektive böte sich die Analyse von JOHN WILLIAMS Soundtrack zu *Indina Jones und der letzte Kreuzzug* an. In diesem dritten Film der Indiana-Jones-Reihe steht die Suche nach dem Heiligen Gral im Mittelpunkt der Handlung. WILLIAMS komponiert – wie üblich für seine Musik und durch WAGNERS Leitmotivtechnik inspiriert – Themen für einzelne Figuren, Orte und Objekte. Das Gralsthema scheint in seiner Musik gewisse Parallelen zur Komposition WAGNERS aufzuweisen, denn auch WILLIAMS entscheidet sich für hohe Streicher, einen langsamen und mystischen Charakter. Diese Idee aus der Filmmusik könnte mit WAGNERS Vorstellung verglichen werden. Eine weitere Möglichkeit für eine Untersuchung bestünde im Stabat Mater ARVO PÄRTS. Die Einleitung dieses modernen geistlichen Werks erinnert durch ihr langsames Tempo und hohe Flageolettklänge der Geigen stark an den Beginn des Lohengrin-Vorspiels. Von zentralem Interesse könnte sein, ob PÄRT sich WAGNERS musikalischer Darstellung bedient hat, bei ihm Inspiration gefunden hat oder wie sich die selten in diesem ausgiebigen Umfang genutzten Obertöne sonst erklären lassen. Auch in Kombination könnte ein Vergleich zwischen WAGNER, WILLIAMS und PÄRT – von Interesse sein. Durch die Erforschung weiterer Beispiele aus der Musik, die sich direkt mit dem Gralsmythos oder Klangideen, die dem Gralsthema ähnlich sind, auseinandersetzen, können neue Erkenntnisse über die symbolische Kraft und die verschiedenen künstlerischen Interpretationen dieses mystischen Gegenstands gewonnen werden.

Literaturverzeichnis

a) Notenausgaben und Primärliteratur

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Klavierauszug, Arrangeur: Theodor Uhlig. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1852].

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Partitur. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1887]. Plate 15451. Nachdruck: Edwin F. Kalmus. New York o. J. [1933-70].

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. In Bildern von Rosa Loy und Neo Rauch. München 2020.

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 5. Bd. Leipzig 1911.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: Parzival. 2 Bd. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns. Revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt a. M. 2006.

b) Sekundärliteratur

BERLIOZ, HECTOR: A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. Paris 1906.

BERMBACH, UDO: Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003.

BOCKHOLDT, RUDOLF: Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz. In: Die Musikforschung 32, 2 (1979), S. 122–135.

BREIG, WERNER: The Musical Works. In: MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986., S. 397–482.

CHRISSOCHOIDIS, ILIAS / HUCK, STEFFEN: Elsa's reason. On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*. In: Cambridge Opera Journal, 22, 1 (2010), S. 65–91.

DAHLHAUS, CARL: Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1971.

EGELER, MATTHIAS: Der Heilige Gral. Geschichte und Legende. München 2019.

GECK, MARTIN / DÖGE, KLAUS / FRIEDRICH, SVEN: Art. Wagner (Komponisten und Regisseure), Richard. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): MGG Online. New York u. a. 2016ff. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45526 (abgerufen am 25.01.2023)

GÖRRES, JOSEPH: *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht*. Einleitung. Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales. In: Schellberg, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 4. Köln 1955.

GREY, THOMAS S. (Hrsg.): Richard Wagner and His World. Princeton 2009.

GREY, THOMAS S. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Wagner. Cambridge 2008.

HAENCHEN, HARTMUT: Gedanken zu *Lohengrin*. „Ja der *Lohengrin*, den hat Wagner schon vor langer Zeit geschrieben, damals war er noch nicht so entartet." In: haenchen.net (23.01.2014): https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/

Lohengrin-Text.pdf (abgerufen am 24.01.2023).

IMHOF, AGNES: Art. „Wagner, Richard". In: Auffarth, Christoph / Bernard, Jutta / Mohr, Hubert (Hrsg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien. Bd. 1. Abendmahl – Guru. Stuttgart 2005, S. 604–606, 615–616.

JAHN, OTTO: *Lohengrin*. Oper von Richard Wagner. In: ders. (Hrsg.): Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig 1867, S. 112–164.

KINDERMAN, WILLIAM: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten. WWV 75. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Wagner Handbuch. Kassel 2021, S. 322–331.

KLEIN, RICHARD: Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners. In: Archiv für Musikwissenschaft 48, 2 (1991), S. 87–109.

KRAMER, LAWRENCE: The *Lohengrin* Prelude and Anti-anti-Semitism. In: 19th-Century Music 25, 2–3 (2001–02), S. 190–211.

LOOS, HELMUT (Hrsg.): Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Markkleeberg 2013.

MERTENS, VOLKER: Der Gral, Mythos und Literatur. Stuttgart 2003.

MÜLLER, FRANZ: *Lohengrin* und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild auf Grund der Wort- und Tondichtung Richard Wagner's. München 1867.

MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986.

OBERKOGLER, FRIEDRICH: Lohengrin. Eine musikalisch-geistesgeschichtliche Werkbesprechung. *Schaffhausen* 1984.

PERLWITZ, RONALD: *Lohengrin* und der Dichtungskreis des heiligen Grals. In: Costard, Monika / Klingner, Jacob / Stange, Carmen (Hrsg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag. Göttingen 2012, S. 213–226.

PFEIFER, WOLFGANG: Etymologie ›Gral‹. In: DWDS: Eintrag ›Gral‹. https://www.dwds.de/wb/Gral. O. O. o. J., abgerufen am 28.05.2023.

RIENÄCKER, GERD / FRANK KÄMPFER: Einsprüche gegen das Frageverbot. Gerd Rienäcker im Gespräch zum Gesellschaftsbezug des *Lohengrin*. Neue Zeitschrift Für Musik 153, Nr. 7/8 (1992), S. 23–26.

SCHLÄDER, JÜRGEN: Politik in Kunst umgedeutet. Über die Gralserzählung in Wagners *Lohengrin*. In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 103–112.

SCHMID, MANFRED HERMANN: Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum *Lohengrin*-Vorspiel. In: Die Musikforschung 41, 2 (1988), S. 105–126.

STEINBECK, SUSANNE: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 3).

STOLLBERG, ARNE: „Hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte". Wagners *Lohengrin* am Ende der absoluten Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft 65, 1 (2008), S. 45–60.

TRIPPETT, DAVID: Liszt on *Lohengrin* (or: Wagner in absentia). Translation from The Monthly Musical Record. In: The Wagner Journal 4,1 (2010) S. 4–21.

VOSS, EGON: Nachwort. In: Richard Wagner: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001, S.95–115.

WHITTALL , ARNOLD: *Lohengrin* and the constraints of romantic. In: The Musical Times 254/1922 (2013), S. 9-26.

WOLZOGEN, HANS VON / NOLTE, RUDOLF / HAGEN, EDMUND VON: Richard Wagner's Tannhäuser und *Lohengrin* nach Sage, Dichtung und Musik. Berlin 1873.

ZUBER, BARBARA: Theater mit den Ohren betrachtet. Klangstruktur und Dramaturgie in Wagners *Lohengrin* In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 96–102.

Dossiê Wagner e o Teatro

Déconstruction des principes de la dramaturgie wagnérienne: la conception de « peinture wagnérienne » selon théodore de wyzewa

Deconstruction of the principles Zof wagnerian dramaturgy: théodore de wyzewa's conception of "wagnerian painting"

Elena Rovenko
Chercheur
France
Université de Strasbourg
laboratoire ACCRA (Approches contemporaines
de la créationet de la réflexion artistiques | UR 3402)
E-mail: rovenko@unistra.fr

Résumé

Cet article examine l'algorithme sémantique qui sous-tend le concept de « peinture wagnérienne » développé par Théodore de Wyzewa (1862-1917). Les drames musicaux de Wagner sont considérés par le critique français comme un exemple non pas tant de la synthèse des arts que d'un principe des sémioses pertinentes à chaque forme d'art. Chaque étape d'un tel algorithme est corrélée à un certain état de conscience créative de l'artiste et est à la fois un stade de création et de perception du sens artistique. Comme source de l'œuvre d'art, Wyzewa considère le phénomène du Sentiment, interprété de deux manières : en tant qu'expériences subjectives de l'artiste et en tant qu'expression de l'esprit de l'époque. Le sentiment devient le signifié, les moyens expressifs le signifiant. C'est ainsi que le système sémiotique est formé. Dans la première étape de son organisation, le phénomène de la Sensation entre en vigueur, suggérant une perception « pure » des moyens expressifs en tant que tels (sons, couleurs). La deuxième étape, la Notion, implique de leur donner des significations précises (une signification proprement dite : la tonalité ou la couleur sont mises en correspondance avec des sentiments spécifiques). L'étape de l'« Émotion » synthétise l'impression primaire et sa compréhension intellectuelle. Le concept de Wyzewa, d'une part, est une manifestation vivante du symbolisme français et, d'autre part, anticipe en partie le principe de déconstruction, puisqu'il émane de l'idée de la dépendance du sens artistique à l'égard de la conscience particulière que ce sens perçoit.

Mots-clés: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, La peinture wagnérienne, Sémiotique, Signifié, Signifiant, Déconstruction.

Abstract

The article analyses the semantic algorithm, which constitutes the basis of Téodor de Wyzewa's concept of la peinture wagnérienne*. The French critic viewed Wagner's musical dramas not so much as an example of the synthesis of arts, but as that of the semiotic principles, relevant for any art. Each phase of the algorithm corresponds to a certain state of the artist's creative consciousness and is both a stage of creation and perception of the artistic meaning. As the source of an art piece Wyzewa considered the phenomenon of feeling, which he interpreted twofold, as the artist's subjective experience and the expression of the spirit of age. If the expressive means are the signifiers, then the feeling becomes the signified and thus a semiotic system is arranged. At the first stage of its arrangement the phenomenon of* La Sensation *takes effect, which presupposes the "pure" perception of the expressive means per se (sounds, colours). The second stage,* La Notion, *presupposes their endowment with particular significance (the signification, a tonality or a colour are linked to specific feelings). The stage of L'Émotion synthesises the initial impression and its intellectual consideration. Wyzewa's concept is, on the one hand, a vivid manifestation of French symbolism; on the other, it partly anticipates the deconstruction principle, because it originates in the idea of the artistic meaning dependence on the particular person perceiving it.*

Keywords: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, The Wagnerian painting, Semiotics, Signified, Signifying, Deconstruction.

Resumo

O artigo analisa o algoritmo semântico, que constitui a base do conceito de Théodore de Wyzewa de "pintura wagneriana". O crítico francês via os dramas musicais de Wagner não tanto como um exemplo da síntese das artes, mas como um exemplo dos princípios semióticos, relevantes para qualquer arte. Cada fase do algoritmo corresponde a um determinado estado da consciência criativa do artista e é tanto um estágio de criação quanto de percepção do significado artístico. Como fonte de uma obra de arte, Wyzewa considerava o fenômeno do sentimento, que interpretava duplamente, como a experiência subjetiva do artista e a expressão do espírito da época. Se os meios expressivos são os significantes, então o sentimento se torna o significado e, assim, um sistema semiótico é organizado. No primeiro estágio de sua organização, o fenômeno da *Sensação* entra em vigor, o que pressupõe a percepção "pura" dos meios expressivos em si (sons, cores). O segundo estágio, a *Noção*, pressupõe sua dotação de significado particular (a significação, uma tonalidade ou uma cor estão ligadas a sentimentos específicos). O estágio de *Emoção* sintetiza a impressão inicial e sua consideração intelectual. O conceito de Wyzewa é, por um lado, uma manifestação vívida do simbolismo francês; por outro lado, ele antecipa parcialmente o princípio da desconstrução, porque se origina na ideia da dependência do significado artístico da pessoa específica que o percebe.

Palavras-chave: Richard Wagner, Théodore de Wyzewa, A pintura wagneriana, Semiótica, Significado, Significante, Desconstrução.

Introduction

Parmi les conceptions liées à l'œuvre de Richard Wagner, celle de « l'art wagnérien » de Théodore de Wyzewa (1862-1917), écrivain et critique français d'origine polonaise, et de ses collègues de *la Revue wagnérienne,* en particulier Édouard Dujardin, occupe une place singulière. La spécificité des idées exposées dans cette revue consiste dans le fait que le drame wagnérien est considéré, dans la totalité de son esthétique et des méthodes de sa réalisation concrète et pratique, non comme un exemple à imiter pour créer des œuvres analogues, mais comme une incarnation des *principes spécifiques* de correspondance entre les sens extra-musical et immanent, « transposables » dans tous les arts.

Ces principes, traités dans leur *aspect symbolique*, proposent tout d'abord les algorithmes spéciaux de fonctionnement de *la conscience créative*, en corrélation avec l'idéalisme subjectif bien répandu en France dans les années 1880. Wyzewa lui-même a assimilé les idées-clé de cette branche philosophique. Dujardin écrivait en 1923 : « Wagner était l'un des maîtres du symbolisme et on n'allait pas tarder à s'en apercevoir ; sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même est à l'origine du symbolisme et il était impossible d'aller au fond du wagnérisme, sans y rencontrer le symbolisme ; c'est-à-dire qu'il était impossible d'exposer la conception wagnérienne sans y reconnaître la doctrine ou tout au moins l'un des éléments primordiaux de la nouvelle doctrine poétique » (DUJARDIN 1923 : 149).

Ces principes, traités dans leur aspect symbolique, proposent tout d'abord les algorithmes spéciaux de fonctionnement de la conscience créative, en corrélation avec l'idéalisme subjectif bien répandu en France dans les années 1880. Wyzewa

lui-même a assimilé les idées-clé de cette branche philosophique. Dujardin écrivait en 1923 : « Wagner était l'un des maîtres du symbolisme et on n'allait pas tarder à s'en apercevoir ; sa conception de l'art, sa philosophie, sa formule même est à l'origine du symbolisme et il était impossible d'aller au fond du wagnérisme, sans y rencontrer le symbolisme ; c'est-à-dire qu'il était impossible d'exposer la conception wagnérienne sans y reconnaître la doctrine ou tout au moins l'un des éléments primordiaux de la nouvelle doctrine poétique » (DUJARDIN 1923 : 149).

Deuxièmement, en marquant l'importance omni-esthétique des principes cités ci-dessus, leur emploi non seulement dans la musique mais aussi dans la littérature et la peinture mène à une compréhension originale de l'idée de *Gesamtkunstwerk*, non plus comme une synthèse des différentes formes d'expression artistique, mais en reconnaissant l'existence pleine et suffisante de chacune d'elles à condition qu'elle enrichisse de ses qualités les autres arts. Ainsi, il s'agit d'une synthèse interne des caractéristiques de divers arts dans le cadre de chacun d'entre eux. Cependant, pour réaliser une telle synthèse, la littérature, la sculpture ou la peinture doivent elles-mêmes posséder un ensemble concret de propriétés *proches de celles du drame wagnérien.* Troisièmement, si on examine une œuvre d'art en tant que structure formée de différentes couches de sens, on pourra la comprendre comme une anticipation de *l'approche sémiotique de l'art* du XXe siècle.

Quatrièmement, les algorithmes de création et de perception de cette structure sémantique conduisent aux stratégies herméneutiques du XXe siècle, dont l'iconologie d'Erwin Panofsky. Enfin, la méthode d'analyse des œuvres d'art élaborée par Wyzewa suppose en réalité l'identification de la structure *du sens artistique* à partir des aspects psychologiques et de la conception du monde propres à son époque. Il s'agit d'une sorte d'apriorisme épistémologique, d'un « réseau » de représentations à propos d'un artefact déjà existant, qui modifie la signification de celui-ci sans en modifier réellement la physicalité. Il n'est pas difficile de remarquer qu'ici, en pointillé, le chemin vers *la déconstruction* est tracé.

Tout ce qui précède nous permet de conclure que le concept de Wyzewa a une valeur historique et culturelle incontestable, à la fois en tant que témoignage de « l'esprit du temps » (TAINE 1865 : 13) et en tant que projection potentielle des futurs modèles cognitifs de l'histoire et de la théorie de l'art, malgré la métaphoricité du langage de l'écrivain et le caractère de ses idées, dont l'essence philosophique et esthétique ne concerne pas la critique d'art. « Téodor de Wyzewa... fut le cerveau le plus muni de notre génération » (Cit. par : DUVAL 1961 : 22), — soulignait Paul Adam. S'identifiant comme slave[1], Wyzewa lui-même ne contribuera pas à la diffusion de ses idées en France ; mais sa vaste activité littéraire et critique, son incroyable érudition et son impressionnant éventail d'intérêts (notamment Mozart, Novalis, Heine, Dickens, Gontcharov, Villiers de

1 « Ma mère est Polonaise ; et moi-même, bien que je vive depuis près de vingt ans en France, je n'en suis pas moins resté un Slave » (Cit. par : DOUMIC 1917 : 345). Voir encore : (DUVAL 1960 : 53, 57, 61-62); (DUVAL 1961 : 103).

L'Isle-Adam, Laforgue, Renoir, Stevenson) en feront à son époque une figure plus influente que Rémy de Gourmont, entre autres (Voir : DUVAL 1960 : 61).

Cependant, si la personnalité, la philosophie et l'esthétique de Wyzewa ont été un point de mire pendant sa vie (Henry Bordeaux, René Doumic) et jusque dans les années 1960 (Elga Ducal, Paul Delsemme, Nicola Di Girolamo), et si une telle version de « l'art wagnérien », comme la « littérature wagnérienne », est aujourd'hui discutée dans les études de Steven Huebner et d'Adeline Heck, le phénomène de la « peinture wagnérienne », entièrement créé par Wyzewa, n'a pas encore fait l'objet d'une étude d'un point de vue ni sémiotique, ni plus généralement esthétique. Le but de cet article est donc de révéler les moyens d'élaboration de la structure du sens artistique dans les drames wagnériens d'après Wyzewa, ainsi que les méthodes de leur projection sur la peinture, ce qui permettra de donner à cette dernière le statut de « wagnérienne » tout en anticipant les stratégies herméneutiques du XXe siècle.

Le romantisme de Wyzewa et les contradictions internes du concept de peinture wagnérienne

Les vues esthétiques de Wyzewa ont été déterminées par la structure même de sa personnalité, en particulier par sa vision du monde, marquée dans la période des années 1880 à la fois par les traits du romantisme et du symbolisme. Fait significatif, Elga Duval cite des témoignages d'Isabelle de Wyzewa selon lesquels son père n'aurait pas discuté avec elle des années 1880, les considérant apparemment comme une période de recherche et d'égarement (DUVAL 1961 : 31). Néanmoins, il est certain que ce sont les textes de cette époque qui constituent le noyau conceptuel de l'esthétique symboliste et qu'ils sont donc particulièrement intéressants. René Doumic, dans un article détaillé (plus exactement une nécrologie résumant l'activité du critique et prétendant à une caractérisation complète de sa personnalité), a noté que Wyzewa avait « un tour d'esprit chimérique et romanesque » : « Représentons-nous donc un être extraordinairement impressionnable et sensible, tout nerfs et tout cœur, égoïste, tendre, inconsidéré, charmant, et totalement impropre à la pratique de l'existence. La règle, la discipline, l'effort continu, lui sont insupportables. Il lui faut l'imprévu du caprice et l'imprécis des longues rêveries » (DOUMIC 1917 : 346).

Le style de ses propres œuvres se révèle soit romantique, soit symboliste. D'ailleurs, son symbolisme devient la continuation logique et essentielle du développement de l'intentionnalité romantique. Ce symbolisme s'apparente à un « second romantisme » (MAUCLAIR 1902 : 297), — ainsi que le définit Camille Mauclair[2], dans lequel la dialectique des sens conflictuels n'est pas supprimée,

2 Sur l'évolution de la perception de Wyzewa du symbolisme extrêmement romantique au symbolisme raffiné, puis à l'intellectualisme prudent et discret, voir : (DOUMC 1917 : 347-349).

mais passe à un état de plus en plus raffiné, à peine perceptible et donc difficile à atteindre. Wyzewa a profondément assimilé à la fois la façon de penser et le style de la parole écrite, caractérisée par l'ambivalence des structures sémantiques, la logique non linéaire, l'abondance des tropes, et acquérant une fonction signifiante et non décorative : ce style est caractéristique des écrivains français de la phase de transition du romantisme au symbolisme et aux symbolistes eux-mêmes. Il faut déployer beaucoup d'efforts « pour étudier son style, sa phrase longue et sinueuse, caressante, enveloppante, où toutes les nuances de la pensée et du sentiment se reflétaient comme dans le miroir d'un fleuve abondant et limpide » (DOUMIC 1917 : 359)[3]. L'incomplétude de l'expression des pensées, volontaire ou non, vient du désir de Wyzewa d'exposer métaphoriquement des idées extrêmement concentrées, tout comme Charles Baudelaire, dont les textes étaient sans doute familiers à Wyzewa (Voir : DUVAL 1960 : 52).

En se concentrant sur le thème « wagnérien », on peut remarquer que la méthode de pensée de Wyzewa était proche de celle de son Wagner adoré : le musicien n'évitait pas les contradictions entre sa théorie et sa pratique dans les limites de ses propres jugements, mais au contraire les soulignait avec un plaisir non dissimulé, comme par exemple, dans sa lettre à August Rœckel (23 août 1856): « Je puis parler de cette question, car j'ai fait, à ce sujet, les plus surprenantes expériences. Rarement, un homme aura été autant que moi contradictoire dans ses idées et ses intuitions, aussi étranger à lui-même [...]. Alors que l'artiste, en moi, voyait clair avec une sûreté si impérieuse qu'il imposait cette impression à toutes mes créations, le philosophe, en moi, cherchait à se créer une explication du monde absolument contraire ; et cette explication, maintenue avec la dernière obstination, mes intuitions d'artiste toutes spontanées, purement objectives, la renversaient, à tout propos, à mon grand étonnement » (LETTRES DE RICHARD WAGNER 1894 : 89-90). Tout comme Wagner, l'écrivain est également tombé en contradiction dans ses jugements. On pourra également se rappeler que Baudelaire a lui aussi insisté sur le droit de l'homme à se contredire[4]; c'est avec ce paradigme romantique français que la pensée de Wyzewa est en parfait accord.

Et la plus importante de ces contradictions logiques concerne précisément le phénomène de la « peinture wagnérienne ». D'un côté, il représente l'incarnation transformée des principes wagnériens dans le matériau artistique des beaux-arts (c'est-à-dire que la « peinture wagnérienne » doit être historiquement dérivée des drames wagnériens). D'un autre côté, étonnamment,

---

3 « Aujourd'hui comme jadis, on reconnaît un livre français à certains traits qui le caractérisent, à certaines qualités d'invention, de composition et de style, qui y sont justement la marque de l'esprit français » (DOUMIC 1917 : 355).

4 « On a oublié deux droits dans la Déclaration des Droits de l'Homme : celui de se contredire et celui de s'en aller » (Cit. par : TERRÉ 1994 : 18).

pour Wyzewa, il n'y a pas de limites chronologiques à l'existence de la peinture wagnérienne : de plus, à l'exception des contemporains de Wagner, ses représentants sont *les maîtres du passé.* Quant à l'idée de « l'art de l'avenir », Wyzewa n'y songe pas du tout — contrairement, par exemple, à Van Gogh, qui a noté « les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner »(VAN GOGH 1888 : [Lettre] 621), et qui rêvait qu'un maître comme Wagner apparaisse dans la peinture (VAN GOGH 1888 : [Lettre] 683). La liste des artistes que Wyzewa considère comme wagnériens comprend des maîtres de différents pays et époques, travaillant dans différents genres et techniques ; parmi eux des artistes du XIX siècle : Delacroix, Degas, Manet, Redon, Moreau, Fantin-Latour (se définissant lui-même comme « wagnériste » (NORRIS 2011 : 144)), Whistler, Redon, Puvis de Chavannes, mais aussi, de façon surprenante, Mantegna, Pérugin, Raphaël, Léonard da Vinci, Les Vénitiens, Hals, Vélasquez, Rembrandt, Rubens (avec son programme consacré à Marie de Médicis), Watteau (WYZEWA 1885 : 155) ; (WYZEWA 1886 : 105-109).

Cette globalité anachronique de la « peinture wagnérienne » paraît déconcertante et ne peut être résolue que par l'hypothèse que le drame wagnérien lui serve de modèle, incarnant les principes éternels et durables de *la création de la structure sémantique de l'ensemble artistique,* que seul le maître de Bayreuth a finalement réussi à réaliser pleinement. Il est clair que dans la peinture, ces principes ne dépendent pas de l'intrigue, du genre, du matériau utilisé, ni même des méthodes d'organisation de l'espace de l'image (y compris les types de perspective). Le seul facteur stable n'est même pas le sens artistique en lui-même, mais la façon dont il est créé et perçu.

Effectivement, *primo*, les corrélations possibles des images visuelles avec la couche visuelle des drames de Wagner n'ont pas une importance fondamentale. Henri Fantin-Latour, artiste le plus « wagnérien » selon ses dires, a « cherché à traduire picturalement Wagner » (Cit. par : BARBE 2017 : 3); il a créé plus de quarante œuvres wagnériennes, réalisées dans différentes techniques. Il a même reporté la date de ses fiançailles pour assister à la représentation à Bayreuth de la tétralogie (1876) et était fier d'être venu à l'art de Wagner bien avant l'apparition des « foules de Wagner » (Cit. par : BARBE 2017 : 3). L'artiste, qui était encore sous l'influence de la tradition romantique, s'est concentré sur la représentation *des intrigues* des drames de Wagner. Odilon Redon, autre admirateur de Wagner, a illustré le numéro du 8 août 1885 de la *Revue wagnérienne* en représentant Brünnhilde, et en créant quelques autres versions de ce sujet. Ces lithographies, ainsi que son *Parsifal*, démontrent une compréhension déjà différente de l'art de Wagner : Redon, symboliste, en rejetant la description dans la peinture, transmet plutôt, à travers une image particulière, l'impression globale du drame de Wagner, l'essence de ses héros. Cependant, ces deux maîtres sont plutôt une exception. Il est clair que la plupart des œuvres picturales que Wyzewa définit comme « wagnériennes » n'ont rien à voir avec les idées philosophiques et esthétiques de Wagner ou avec la

mythologie wagnérienne au niveau du thème, de l'intrigue ou de la nature de leurs images.

Donc, *secondo*, les critères d'attribution de l'œuvre d'un certain maître à la lignée « wagnérienne » devraient être avant tout des éléments d'images, non liés au sujet. La méthode de création de cet art doit rester proche des principes de l'élaboration de Wagner avec le matériau musical, ainsi que Wyzewa les a compris. Et, si dans les drames de Wagner, la spécificité du matériau musical est déterminée par les idées philosophiques et extra-musicales, dans la peinture wagnérienne, c'est le principe même de la coordination entre l'idée et l'image qui est le plus important. En effet, la signification même d'« art wagnérien » aborde le rôle historique de Wagner dans la création d'un nouveau type d'art avec une stratégie particulière et nouvelle pour créer un sens artistique. Cette stratégie consiste à passer d'une idée philosophique psychologisée à travers les mots à la quintessence musicale de l'expression des significations. Ce n'est pas un hasard si dans le roman de Wyzewa, *Valbert*[5], le personnage principal est particulièrement impressionné par la prophétie sur Parsifal, précisément grâce à l'unité du sens des mots et du sens immanent de la musique, qui révèle et souligne la signification de la couche verbale. À Bayreuth, lors de la représentation de *Parsifal*, le narrateur, ami de Valbert, remarque:

> « "Quel est donc le remède à la souffrance de Valbert ?" me demandais-je ; et la consolante musique me répondait : "Tu le sauras bientôt!" ». Par la suite, le narrateur reçoit une « réponse » dans l'unité de la musique et des mots : « Et c'est encore la consolante musique qui me répondit. Car de nouveau l'orchestre me chanta cette phrase d'une expression si profonde et si claire, la phrase sublime qui sanctifie, comme d'une auréole céleste, le dernier drame de Wagner: *"Durch Mitleid Wissend, der reine Thor !"*[6] [...] Oui, je savais maintenant par quelle grâce s'acquiert le seul vrai bonheur dans l'amour. Il n'est donné qu'à ceux qui dédaignent de penser et qui renoncent à eux-mêmes, pour trouver toute science dans la compassion ! » (WYZEWA 1893 : 261-262).

Bien que la nature du lien entre la musique et le mot dans le drame wagnérien ne soit pas clarifiée par Wyzewa lui-même, il est évident que sans les motifs musicaux expressifs soulignant la structure intonative de chaque mot, le « credo », présenté dans la couche verbale du *Verheißungs-Motiv* (leitmotif de la prophétie, ou de l'oracle), n'aurait pas fait la moindre impression sur Valbert. Il n'est pas si important que le principe wagnérien de corrélation entre les mots et les phrases musicales soit absolument nouveau, ou qu'il ait été anticipé par

---

5 Wyzewa a écrit son roman wagnérien autobiographique *Valbert, ou les Récits d'un jeune homme* (1893), après son voyage à Bayreuth en 1888.

6 « La pitié instruit le Pur, l'Innocent. Attends celui que j'ai choisi ! »

la tragédie Grecque antique, les œuvres de la Camerata Florentine, l'expérience de Karl Weber etc., ce qui donnerait raison à Debussy, avec sa célèbre déclaration métaphorique sur l'art de Wagner, le qualifiant de « beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore » (DEBUSSY 1971 : 67). Le plus important est que les représentants de la lignée française du wagnérisme considéraient en effet l'œuvre de Wagner comme une étape spéciale et synthétique du développement de l'art en tant que système produisant du sens.

Par conséquent, la tâche la plus importante est d'établir l'algorithme de sémiosis révélé, selon Wyzewa, par Wagner, et d'identifier ses caractéristiques essentielles, conditionnées par le vecteur romantique de la pensée de Wyzewa. Puis, étant donné que Wyzewa écrit très laconiquement, donnant une description générale des maîtres de la peinture wagnérienne, en analysant leurs tableaux, il est nécessaire de proposer notre propre analyse, qui pourrait correspondre aux attitudes et aux postulats originaux de Wyzewa.

Le Sentiment en tant qu'essence de l'œuvre l'art

L'une des conséquences les plus importantes de l'intention romantique de la pensée de Wyzewa est le statut particulier de la catégorie du « Sentiment » dans son concept esthétique. Cette catégorie, selon Wyzewa, se révèle au stade antérieur à la création de l'œuvre, c'est-à-dire avant même de travailler directement avec le matériel artistique, et détermine pleinement ses propriétés.

Pour Wyzewa, le sentiment apparaît comme une réaction épistémologique particulière de l'homme, dont la valeur découle de son antithétique à la connaissance rationnelle du monde. Cette opposition entre le « sentiment » et la « raison » est le fil rouge des textes de Wyzewa des années 1880 et est caractéristique du paradigme romantique de la vision du monde. Le rôle particulier du « Sentiment » en tant que catégorie conditionnant la spécificité de la vie et de l'œuvre de Wyzewa lui-même s'explique par le contexte de son enfance et de sa formation. Ainsi, René Doumic, quand il décrit les premières années de Wyzewa, met en corrélation le rationnel avec la figure du père, et le sensuel — avec les figures de la mère et de Vincentine, la tante bien-aimée (DOUMIC 1917 : 346). Le Sentiment est donc considéré comme une caractéristique du monde intérieur de Wyzewa, l'une des composantes les plus importantes de son moi intérieur, définissant à la fois le « paysage » de sa personnalité, la dominante de sa vision du monde — et les stratégies créatives reflétées dans ses propres textes (par exemple, dans le roman *Valbert*).

Une telle interprétation du « Sentiment » est le marqueur le plus brillant de l'anti-intellectualisme de Wyzewa, auquel il est finalement arrivé après 1893 (Voir: DELSEMME 1967 : 35). Les contemporains de Wyzewa, en observant son activité créatrice, notent la dialectique de la raison et du « Sentiment » dans ses *Contes chrétiens* et *Valbert,* ainsi que dans les œuvres de la période post-

symbolique. Par exemple, en juillet 1893, Henri Bordeaux note : « son amour nouveau de la simplicité et de l'ignorance a pour racines profondes l'abus de la raison et la lassitude des subtiles métaphysiques » (BORDEAUX 1894 : 16).

Le « Sentiment » est l'outil le plus important et le plus pertinent de la connaissance de la réalité : « Les uns croient sans cesse plus aveuglément dans la raison humaine, dans la science, dans ce qu'on appelle la vérité ; et les autres comprennent sans cesse davantage que la raison est stérile, la science chimérique et que l'unique vérité est dans le cœur des hommes » (Cit. par : DOUMIC 1917 : 349). René Doumic croit même que l'idée qui « consiste à opposer le sentiment à la raison, le cœur à l'intelligence, pour préférer à l'aridité, sinon à la vanité de la connaissance intellectuelle, les divinations du cœur », — cette idée est primordiale chez Wyzewa et « contient toutes les autres » (DOUMIC 1917 : 349). Duval en note la modernité en la comparant aux idées d'Einstein et de Teilhard de Chardin (DUVAL 1960 : 62).

Mais appliquée à la conscience créative de l'artiste, les caractéristiques du « Sentiment », que l'on peut déduire des textes de Wyzewa, permettent en fait de parler d'une méthode extrêmement proche de la *déconstruction* des intentions de celui-ci et, par conséquent, du sens de l'œuvre. En effet, Wyzewa tente d'expliquer les phénomènes de la culture, non pas en s'appuyant sur des faits, mais en créant des mythes romantiques correspondant à son propre monde intérieur et à l'atmosphère de son époque, qui reflètent les *expériences personnelles de l'artiste* et *l'esprit de son temps*. Ces deux composantes deviennent des objets de mythologisation, car ce sont elles qui constituent la base ambivalente de la catégorie du « Sentiment ».

La racine primaire, extrêmement subjective, du « Sentiment » se trouve dans les expériences personnelles. Un exemple très suggestif en est la caractéristique que Wyzewa donne à l'œuvre de Josef Haydn des années 1770. Le critique projette un continuum hypothétiquement construit d'après les expériences spirituelles de Haydn (« ses sentiments personnels ») sur l'essence de ses compositions. Tout en reconnaissant les aspects négatifs de cette approche, Mark Bonds souligne que Wyzewa a été le premier à parler, en 1909, de la crise psychologique très aiguë vécue par Haydn, et même de la fêlure morale de l'année 1772. Cette crise, selon Wyzewa, se retrouve dans les symphonies 44, 45 et 49 et dans la Sonate en do mineur (1771, n° 33) (Voir : BONDS 1998 : 152) ; en vérité, comme le note Bonds, Wyzewa se base sur une chronologie incorrecte de la création de ces œuvres). Selon le commentaire de Bonds, du fait que Wyzewa n'avait pas de données spécifiques sur les expériences personnelles incarnées dans les compositions en mineur, et les faits qui inspirent le « paroxysme romantique » (si on ferme les yeux sur la « dissonance » temporelle de cette caractéristique par rapport à l'époque), le critique a inventé des événements qui ne se sont pas produits dans la réalité : la mort de la mystérieuse bien-aimée de Haydn, dont l'image, bien sûr, peut être associée à la « bien-aimée immortelle » de Beethoven (d'autant plus que

Wyzewa lui-même a écrit une critique du livre sur la relation du compositeur avec la comtesse de Brunswick (Voir : BONDS 1998 :156-157)).

Ainsi, le Sentiment est interprété comme une désignation des expériences vécues par l'artiste, qu'il diffuse vers l'extérieur pour créer à partir de celles-ci, en les prenant comme composants de construction, un monde artistique individualisé. Le Sentiment définit la spécificité de l'expressivité et la nature des images artistiques. *La structure artistique peut être comprise comme signifiant pour le « Sentiment », lui-même signifié.* Cette conclusion s'applique à toutes les formes d'art. L'interprétation de l'art proto-sémiotique a été empruntée à l'œuvre de Léon Tolstoï *Qu'est-ce que l'art,* que Wyzewa a traduite en français. Tolstoï souligne que « l'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments, consciemment et volontairement, par le moyen de certains signes extérieurs » (TOLSTOÏ 1918 : 58). Le mot « signes » fait dans ce cas référence à des moyens expressifs capables de traduire le sens extra-artistique et de le transformer en sens artistique.

La même opinion a été exprimée par Wagner dans l'introduction de *L'Appel à des amis* (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851), avec le terme « Gefühl » (« Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand » (WAGNER 1872 : 289)) ; à leur tour, les auteurs de *La Revue Wagnérienne* soulignent constamment l'idée que la musique de Wagner, en exprimant certains sentiments, les éveille chez les auditeurs et contribue à leur transfiguration émotionnelle et intellectuelle. C'est une sorte de catharsis. Dans le roman de Wyzewa, Valbert, personnage qui « porte son cœur dans son cerveau » (DELSEMME 1967 : 43), connaît également cette catharsis et surmonte son abattement intellectuel.

> « Et à peine l'orchestre eut-il joué, ce soir-là, les premières harmonies du Vendredi Saint, qu'une surnaturelle lumière se répandit en moi. Je n'avais fait jusqu'alors qu'entendre et admirer *Parsifal*; pour la première fois je le compris. *Der reine Thor, Mitleid wissend,* voilà ce qu'il fallait être, et j'avais été précisément l'opposé de cela, et c'était l'unique origine de toutes mes misères. Mes yeux s'ouvrirent, une joie désormais immortelle inonda mon cœur » (WYZEWA 1893 : 270).

Ainsi, à la contemplation de la peinture wagnérienne, le spectateur devrait clairement percevoir le sentiment ressenti par l'auteur lui-même lors de la création de l'image, ou du moins le sentiment qu'il a voulu éveiller chez les gens. C'est une condition nécessaire, bien qu'insuffisante. À chaque époque, les moyens de transmission du sentiment à travers la peinture et son caractère même ont été différents, de la déformation du dessin chez Mantegna et des gestes rhétoriques chez les maîtres du baroque — à la nuance de l'atmosphère coloristique chez les symbolistes. A titre d'exemple, voici la description que Wyzewa nous donne du célèbre tableau de Puvis de Chavannes (*Le Pauvre Pêcheur*, en 1881, huile sur toile, Musée d'Orsay) : « Il a dressé des poèmes passionnels incomparables, par le jeu symphoniques des tons et des formes

» ; « Il a justement dédaigné, pour cette fin, la reproduction exacte des formes réelles et de leurs tons. [...] Dans son inoubliable tableau, le pauvre pêcheur, par une raideur voulue des contours, et leur gracilité, et par une disposition apâlie des couleurs, se chantait la pitoyable souffrance des âmes » (WYZEWA 1886 : 110). Mais ce qui attire notre attention, c'est le fait que Wyzewa ne dit rien de l'art médiéval, dont le sens est en corrélation avec d'autres catégories existentielles et n'est pas lié aux vicissitudes sensuelles — ainsi que Wyzewa interprète la catégorie du Sentiment.

Mais d'un autre côté, ce n'est pas suffisant pour Wyzewa. Le sentiment que l'artiste veut incarner dans l'œuvre ne se limite pas à ses expériences personnelles. Par exemple, l'écrivain propose une autre explication de l'essence des œuvres mineures de Haydn : la révélation dans ses compositions de la modalité pré-romantique du monde, *Zeitgeist*, « d'un état d'esprit nouveau » (WYZEWA 1909 : 944), qui se retrouve dans les œuvres de C. F. E. Bach, C. D. von Dittersdorf, Gluck, Mozart etc. et que Wyzewa définit comme « sérieusement mélancolique » (BONDS 1998 : 152). (Victor Cousin parle de « l'esprit du nouveau siècle » (COUSIN 1872 : 242). Sur cette base de *Weltanschauung*, Wyzewa établit des parallèles entre les œuvres des musiciens-classiques des années 1770 — et le mouvement *Sturm und Drang*. Bonds constate que, jusqu'à notre époque, l'approche même de Wyzewa par rapport à l'explication du phénomène des écrits classiques en mineur est restée essentiellement inchangée : la crise subjective, immanente de la personnalité en tant que telle, multipliée par les manifestations du *Zeitgeist* (BONDS 1998 : 153). Mais le « sérieux mélancolique » en tant que *Weltsanschauung* est aussi un mythe que Wyzewa tire de *sa perception des œuvres elles-mêmes*, du sens qu'il y voit, compte tenu de sa propre vision du monde.

Quel est alors le sentiment incarné dans les drames de Wagner, si on leur applique la conception de Wyzewa ?

Bien sûr, ce sentiment est spécial à chaque drame. Dans *Tristan und Isolde*, par exemple, les sentiments personnels de Wagner sont transformés en un sentiment plus sublime, commun à tous, semblable à *Sehnsucht*, mais fortement intensifié. Comme Ernest Chausson l'écrit à Madame de Rayssac en 1880 juste après une représentation de *Tristan* à Munich : « [...] je ne connais aucune œuvre ayant cette intensité de sentiments » (CHAUSSON 1999 : 133). L'opinion du philosophe russe Aleksei Losev semble particulièrement intéressante. Il pensait que Wagner avait été plus que quiconque capable de refléter une *Weltanschauung spéciale, Weltsicht*, consistant en un sentiment de catastrophe inévitable, de cataclysme mondial, mais on pourrait ajouter, suivi d'une catharsis (on peut rappeler l'extrait déjà cité de *Valbert*) (pour en savoir plus, voir : (ZENKIN 2018)]. La peinture wagnérienne doit donc *incarner un aspect du Sentiment du monde propre à une époque particulière, et l'incarner dans la structure de l'image elle-même*. Par exemple, Gustave Moreau touche à la question de la beauté comme incarnation du mal, qui trouvera un retentissement

dans l'esthétique de la fin du siècle. Cette sensation est transmise par une sélection de nuances extrêmement sombres qui renvoient à des images de sang (brun) et de chair pourrissante (verdâtre), et par des arabesques d'ophidiens dont les contours ne coïncident pas avec ceux des colonnes, berçant la perception du spectateur entre réalité et chimère.

Pour incarner le sentiment dans le matériau artistique, le maître, selon Wyzewa, utilise un algorithme créatif en trois étapes, qui est à la fois un algorithme de perception de la réalité et une façon de la comprendre. Cet algorithme permet de créer des moyens d'expression en tant que signes dotés de la capacité d'exprimer un sens extra-artistique, et se compose des trois modes de travail de la conscience *(La Sensation, La Notion, L'Émotion* ; voir : (WYZEWA 1886 : 102-103)).

La Sensation

Le premier des trois modes, *La Sensation*, est, selon Wyzewa, « un élément simple et commun », une base aux deux autres modes. C'est la première réaction « de plaisir ou de peine » aux caractéristiques des phénomènes de l'univers : « les diverses couleurs, résistances, odeurs, ou sonorités, toutes choses que nous croyons des qualités externes, et qui sont, uniquement, des états intérieurs de l'esprit » (WYZEWA 1886 : 102).

En projetant cette définition dans le domaine de l'art, on voit qu'il s'agit de l'impression générale induite par un phénomène contemplé, d'une réaction primaire à celui-ci, réaction qui n'est pas encore médiatisée par l'intelligence. Par conséquent, tous les artistes que Wyzewa mentionne comme représentants de la peinture wagnérienne doivent provoquer cette impression primaire uniquement par le caractère des moyens expressifs, et non par l'intrigue, non par ce qui est représenté dans le tableau. D'où le fait que les couleurs, les lignes, les formes elles-mêmes doivent avoir une forte valeur expressive, qui semble même plus importante pour la réaction sensorielle que l'objet de l'image lui-même. Certes, si on se souvient de la dispute très ancienne des artistes au sujet de la ligne et de la couleur, à savoir laquelle est primordiale et la plus significative pour l'image artistique dans le but de donner naissance à la Sensation, la primauté revient sans doute à la couleur. Comme on le sait, la couleur, selon les études modernes, affecte la psyché presque directement, si on tient compte, bien sûr, des codes culturels et des traditions.

Parmi les peintres que Wyzewa classe comme wagnériens, c'est Delacroix qui a incarné ce concept de la couleur de la manière la plus convaincante. Tout d'abord, il a reconnu le pouvoir suggestif de la couleur, qui peut avoir un impact tout à fait direct sur le spectateur : « Contre l'opinion vulgaire, je dirais que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être plus puissante ; elle agit pour ainsi dire à notre insu » (DELACROIX 2009 : 564). Pour que cet

impact soit possible, il est nécessaire que la couleur capte immédiatement l'attention du spectateur et génère une impression totale. Un tel effet correspond à la recherche de « la couleur générale » (par laquelle Baudelaire et Delacroix recommandent de commencer (DELACROIX 2009 : 583, 854) ; (BAUDELAIRE 1998 : 95)), c'est-à-dire un corrélat de l'impression coloristique générale et primaire du tableau, l'effet total que Delacroix désigne comme « la musique du tableau » (Cit. par : ESTAY STANGE 2011 : 32), et Baudelaire comme « l'accord parfait des tons » (BAUDELAIRE 1998 : 95). Cette « magie de la couleur » (BAUDELAIRE 1998 : 281), cette atmosphère, génère une impression et une sensation indépendantes des objets représentés, et elle s'apparente donc véritablement aux sensations que génère la musique, a priori détachée de la mimèsis : « Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille » (BAUDELAIRE 1998 : 95). En effet, « une impression riche, heureuse ou mélancolique, [...] souvent quasi musicale », en éveillant la « pensée à distance », suggère, selon Baudelaire, « l'harmonie [...] entre la couleur et le sujet » (BAUDELAIRE 1998 : 95), mais se révèle finalement totalement libre de celui-ci. Cette séparation des moyens expressifs et du sujet est déjà, en fait, une *déconstruction* du sens artistique, parce qu'à l'époque du romantisme il supposait l'unité de ces deux composants. Dans un tel algorithme sémiotique, l'intrigue devient une composante variable, pouvant être remplacée par n'importe quelle autre, adaptée à la sémantique de la couleur générale.

Ce fait donne probablement l'une des clés pour comprendre la « peinture wagnérienne » : les sentiments qu'une telle œuvre d'art suscite chez le spectateur sont principalement dus à l'impression totale et à l'accord des couleurs, et cette impression, indépendante du sujet de l'image, en se connectant à la sensation qu'elle a produit, génère un sens artistique sui generis, sens inséparable de la conscience du spectateur et donc d'autant plus modernisé que le spectateur lui-même, avec ses propres sentiments, est éloigné de l'époque de la création de l'œuvre. C'est pourquoi on retrouve des exemples de « peinture wagnérienne », selon Wyzewa, à différentes époques : le critique, de facto, considère le sens artistique de l'œuvre lui-même comme un phénomène en constante évolution, et au cœur de ce sens — comme une expérience subjective du *caractère* de la représentation et de son *expressivité pure,* une expérience conditionnée par « la souveraine puissance de la Pensée créatrice » (BORDEAUX 1894 : 16). Il faut noter qu'un dialogue implicite avec Baudelaire aurait pu avoir lieu : dans *Valbert* apparaissent par la suite des références à l'œuvre du poète. Wyzewa, en développant son concept, pourrait bien avoir été exposé à l'idée de Baudelaire sur les correspondances entre les propriétés des différents phénomènes naturels, exprimée dans son célèbre Sonnet : selon Wyzewa, tous les sens peuvent « s'appeler les uns les autres » (WYZEWA 1886 : 103) dans la conscience de l'homme. « Les odeurs », « les sons », « les saveurs », et « les résistances » sont des propriétés supplémentaires, générées exclusivement

dans la conscience, par la méthode des « correspondances » (WYZEWA 1886 : 103) — c'est la limite logique de l'idéalisme subjectif. Au surplus, les « sensations visuelles » sont primaires. Elles servent de base à l'organisation des autres sens grâce à leur « fonction suggestive ». Ce rôle de la vue a été observé, selon Wyzewa, dans l'art ancien, depuis l'art égyptien ; à mesure que l'art a évolué, la vue a déterminé le « sens spécial de l'art plastique, et son instrument, les lumières » (WYZEWA 1886 : 103-104). En effet, dans la peinture wagnérienne, on peut observer le rôle principal de la lumière en tant que facteur d'achèvement de l'ambiance coloristique des tableaux, y compris ceux de Rembrandt, Watteau ou Fantin-Latour.

Mais alors, avec quel moyen expressif musical cette sensation visuelle peut-elle être corrélée ? *La Sensation* suppose généralement, sans différenciation, une palette de moyens expressifs capables de transmettre l'humeur générale d'une scène ou d'un épisode (par exemple, le mode mineur, le timbre d'un groupe de cuivre, un tempo lent, un registre grave, etc.). Ainsi, l'atmosphère coloristique, ou, selon Baudelaire, « l'unité dans la couleur » (BAUDELAIRE 2011 : 85) est similaire à la tonalité principale de la musique ou à l'effet du timbre. On peut se souvenir des impressions de Fantin-Latour dans le prélude (*Vorspiel*) à l'*Or du Rhin (Das Rheingold) :*

> « Avant l'obscurité, il y a demi lumière, on sent qu'il va se passer quelque chose de sérieux [...]. La nuit (presque) se fait. Je vous assure que cela remue très fort, puis comme des mugissements, (c'est sonore et voilé) l'orchestre fait l'effet d'une seule voix, Orgue immense ! Oh, c'est très beau, unique. Rien n'est comme cela. C'est une sensation pas éprouvée encore » (Cit. par : BARBE 2017 : 7).

Faisons attention aux mots *« une sensation », « une seule voix*, Orgue immense »: en effet, la fusion de tous les timbres de l'orchestre a généré une sensation coloristique, qui a ensuite donné naissance à de nombreuses variations de l'artiste sur ce thème plastique. Dans chacun de ses morceaux au sujet des trois sirènes, il y a une couleur générale, clairement vue. On peut se rappeler d'un fragment du dialogue imaginaire avec Mr. Croche du célèbre livre de Debussy, en tenant compte de l'ironie de l'auteur :

> « Je me souviens du parallèle qu'il fit entre l'orchestre de Beethoven représenté pour lui par une formule blanc et noir, donnant par conséquent la gamme exquise des gris, et celui de Wagner : une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément et dans laquelle il me disait ne plus pouvoir distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone » (DEBUSSY 1921 : 11).

En fait, il s'agit également d'*une impression totale* venant de l'*aspect du timbre* des partitions wagnériennes.

Comme le souligne Michel Barbe,

> « Fantin-Latour poursuit sa lettre à Edmond Maître en décrivant le spectacle, construit lui-même sur une progression qui va de “l’obscur” à la “lueur ravissante que jette l’Or dans l’eau” : “Le rideau s’écarte doucement et une chose sans nom, obscure, vague, petit à petit verdâtre, s’éclairant tout doucement, puis on aperçoit des roches, puis tout doucement des formes passent, repassent, les Filles du Rhin dans le haut, dans le bas Alberich, dans le fond des roches. [...]. Ces mouvements des Filles qui nagent en chantant, [sont] parfait[s], l’Alberich qui grimpe, qui ravit l’Or, l’éclairage, la lueur que jette l’Or dans l’eau, est ravissante. Là comme dans tout le reste, c’est de la sensation, pas la musique, pas le décor, pas le sujet, mais un empoignement du spectateur, c’est pas le mot qu’il faut, que spectateur, ni auditeur non plus, c’est tout cela mêlé.” » (BARBE 2017 : 8).

C’est en quelque sorte un analogue au « mélange optique » (REDON 2000 : 178-179) qu’Odilon Redon, d’après lui, a trouvé dans l’art de Delacroix, mélange qui, à travers l’impression, donne naissance à la sensation de l’œuvre. Et cette sensation, qui se trouve exclusivement dans l’esprit du spectateur, s’avère constituer la véritable essence du sens artistique. Dans le processus de perception de l’art au stade de la sensation, il y a donc une réaction réellement inconsciente, une impression globale qui doit alors s’éclaircir au fur et à mesure de l’audition ou du contact visuel ; à cet égard, Wyzewa était dans le courant des idées de son époque (Henri Bergson, Gabriel Séailles, Konrad Fiedler).

La Notion

La prochaine étape de l’algorithme sémiotique pour créer des moyens expressifs en tant que signes dans la peinture wagnérienne est la médiation intellectuelle de la Sensation, ou le mode de *la Notion.* À ce stade, le niveau des personnages et du sujet a un sens accidentel en raison d’une tendance à s’affranchir de la mimèsis ; la structure sémantique de l’Image correspond aux connexions des couches sémantiques intrinsèquement musicales et extra-musicales dans les drames wagnériens : les couleurs et les lignes servent de *signifiant* ; les émotions et les idées symboliques servent de *signifié*. Comme Wyzewa le souligne, après la Sensation, « On exigea un intermédiaire, un signe, moins ressemblant aux choses signifiées » (WYZEWA 1886 : 154).

Alors, qu’est-ce que le signifiant et qu’est-ce que le signifié dans le cas de Wagner ? De facto, la plupart des musiciens français qui parlent de la musique de Wagner, ainsi que Paul Dukas (CHABROL 2013 : 131) et Vincent d’Indy (INDY 1930 : 27-28, 68, 75-77, 88, 90-91), étaient dans un paradigme : la musique est le langage des sentiments. Ayant déjà parlé des sentiments, mettons à présent l’accent sur le mot « langue », en prenant en considération son caractère

métaphorique applicable à la musique. En fait, dans la musique de Wagner, chaque moyen expressif — mélodie, harmonie, timbre, texture — peut être interprété comme signifiant pour ce qui est signifié — les sentiments. Mais, au vu de la spécificité de la méthode créative de Wagner, il est logique de considérer non pas l'aspect des moyens expressifs en tant que tels, mais leur ensemble organisé, qui peut fonctionner comme une unité linguistique, c'est-à-dire, à un niveau syntaxique. Il s'agit des leitmotivs.

Les leitmotivs sont définis par Wagner comme des moments mélodiques *(die melodische Momente*), c'est-à-dire des intégrations temporelles ; d'où leur sens de structures complètes en soi. En outre, chaque leitmotiv possède une fonction, « *der Gefühlswegweiser* », ce qui implique une correspondance avec le sens spécifique d'un matériau musical particulier servant de signe (WAGNER 1871 : 308).

Il faut souligner que dans le mot *Gefühlswegweiser* lui-même, il y a une dialectique entre le signifiant et le signifié. Das *Gefühl*, c'est-à-dire, *le Sentiment*, est le signifié. Les musiciens français ont souligné ce point, discutant avec ceux qui ne voyaient dans les leitmotivs de Wagner qu'une correspondance vulgaire avec les objets (il suffit de lire, par exemple, ce que Léon Tolstoï a écrit sur ce sujet). Vincent d'Indy explique : « Nous avons déjà fait connaître ce qu'il faut penser des fâcheuses nomenclatures où ce thème est qualifié "thème de l'épée", et des commentateurs, plus fâcheux encore, qui croient rendre service à l'auteur en expliquant comment ce thème *représente une épée* ! [...] Une fois pour toutes, la musique *ne représente pas un objet :* elle évoque ou exprime des sentiments de l'âme » (INDY 1909, 384-385).

Puis, tout ce qui concerne la couche extra-musicale du sens artistique est désigné comme un sentiment, et ce qui conduit ce sentiment, *le tissu même du leitmotiv,* est un sens sonore, un sens immanent. Il correspond, selon Wyzewa, à *la Sensation* dans la perception de l'homme. Il existe en plus du sentiment exprimé et dans sa propre essence. La même situation devrait être observée dans la peinture wagnérienne. La peinture, selon Wyzewa, utilise les signes, elle aussi. Il écrit :

> « Les moyens qu'elle emploie pour nous suggérer artistiquement les sensations, diffèrent entièrement des moyens employés par la réalité. Car les couleurs et les lignes, dans un tableau, ne sont pas la reproduction des couleurs et des lignes, tout autres, qui sont dans la réalité. Elles ne sont que des signes conventionnels, devenus adéquats à ce qu'ils signifient par le résultat d'une association entre les images ; mais aussi différents, en somme, des couleurs et des lignes réelles » (WYZEWA 1886 : 104).

Tout d'abord, il faut établir des corrélations entre le phénomène des leitmotivs et celui des moyens expressifs en peinture. Une telle correspondance devrait-elle être littérale ? Il est évident que non, et la syntaxe picturale, s'il est approprié

d'en parler même métaphoriquement, diffère clairement des syntaxes verbales et musicales. Le fait qu'un moyen expressif en particulier puisse devenir un analogue du leitmotiv, non pas de par sa structure mais de par sa fonction, dépend du style de l'artiste et des stratégies sémantiques qu'il utilise. Peter Vergo donne un exemple très éloquent concernant le *Cancan* de G. Seurat (VERGO 2013 : 51-53).

Le chercheur considère comme un leitmotiv la structure géométrique de l'angle droit, qui se répète sur toute la surface de l'image. Bien sûr, cette figure géométrique n'est corrélée à aucune sensation particulière, et est donc très difficile à définir. Probablement, même dans le cas d'une ligne arabesque et sinueuse, plus individualisée et expressive qu'une ligne droite, la sensation n'est pas plus facile à déterminer. Si on se réfère à la « ligne de beauté » de William Hogarth, le dessin fait peut-être appel au sentiment esthétique plutôt qu'aux sentiments passionnels. Mais Wyzewa ne parle pas du sentiment esthétique en soi. Il est évident que ces artistes, que Wyzewa lui-même considère comme les représentants de la peinture wagnérienne, utilisent la couleur (et non pas la ligne) en premier lieu comme moyen constructif et sémantique.

On pourra également observer l'art de Delacroix. Comme Wyzewa lui-même le note, « des signes nouveaux créèrent les sensations nouvelles » (WYZEWA 1886 : 105). Dans ce cas, les taches de couleur servent à la fois de fonction constructive et sémantique des leitmotivs. En effet, en ce qui concerne la structure, l'artiste lui-même dit qu'il faut « toujours modeler par masses tournantes » (DELACROIX 2009 : 760). Après avoir analysé la structure coloristique de ses œuvres (Ex. 1), on peut voir comment de grandes taches de la même couleur, en apparaissant sur différentes parties de la surface de la toile et en formant des juxtapositions coloristiques, se font écho.

Si les sensations, selon Wyzewa, « s'agrègent, et, par leur répétition, se limitent » (WYZEWA 1886 : 102), le matériau sonore ou coloré s'organise en leitmotivs, à savoir en structures répétables.

Ex. 1. Eugène Delacroix. Chasse aux lions. 1855. Huile sur toile. 56.5 x 73.5 cm. Nationalmuseum, Stockholm

En ce qui concerne la sémantique, chaque couleur est interprétée comme le signe d'un sentiment particulier. Baudelaire souligne : « Il y a des tons gais et folâtres, folâtres et tristes, riches et gais, riches et tristes, de communs et d'originaux. Ainsi la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible » (BAUDELAIRE 2011 : 85). On peut se souvenir d'une méthode similaire pour donner aux couleurs une certaine sémantique, utilisée tout à fait consciemment par Van Gogh[7].

Dans le contexte d'une telle application de la couleur, il est logique de faire la comparaison avec un autre phénomène observé par les musiciens français dans l'œuvre de Wagner, et qui montre très bien l'idée de corrélation entre le Sentiment et la Notion. Il s'agit du phénomène des « tonalités significatives », analysé par Vincent d'Indy (INDY 1930 : 50). Chaque tonalité est corrélée à un sentiment ou à une idée spécifique, qui éveille un certain sentiment. Par exemple, dans *Parsifal*, d'Indy considère ré mineur comme la tonalité de la mort, ce qui signifie que cette tonalité engendre les sentiments les plus sombres. La bémol majeur est quant à lui lié à l'idée de Sainteté et peut provoquer un sentiment de recueillement (INDY 1930 : 50-51). Au *Course de composition musicale* _d'Indy donne des schémas d'opéras de Wagner (INDY 1950 : 151-152 ; 162 ; 174-175 ; 286-287) ; (Ex. 2) :

- UT et la, tons de l'amour par enchantement, appliqués plus spécialement au philtre d'amour: Dans la grande scène du second acte, l'un de ces deux tons est généralement affecté plutôt à Tristan, et l'autre à Isolde;
- LA : passion ;
- SI : passion exaspérée. Ce ton sera celui de la fin de l'œuvre ; il y exprimera la plénitude de l'amour ;
- LA bémol : repos, calme ;
- fa : prostration, désespoir et un général dépression ;
- ut : presque uniquement réservé à la fatalité (quelquefois angoisse ou colère);
- SI bémol : héroïsme, chasse (au 2e acte) ;
- ré : ton triste, spécial au roi Marke ;
- FA : fidélité, obéissance (Kurwenal), et aussi urbanité, courtoisie ;
- RÉ bémol : illusion volontaire (accessoire).

Ex. 2. La structure sémantique de *Tristan und Isolde* selon d'Indy.

Il est important de souligner que d'Indy pense que l'impact de la tonalité sur les auditeurs est absolument inévitable, au-delà même de leur volonté et sans besoin de comprendre le sens et la sémantique de chaque tonalité (INDY 1930 : 51). Cela ressemble beaucoup à l'idée mentionnée de Delacroix sur la couleur, qui agit par elle-même, indépendamment de la volonté du spectateur.

7 Wyzewa ne parle pas de Van Gogh, mais leurs méthodes de pensée sont très proches.

Il est clair que donner une signification à un moyen expressif en particulier (si ce n'est pas prévu par l'auteur lui-même) dépend de l'intention personnelle de celui qui perçoit l'œuvre d'art. Tous les exemples donnés ci-dessus manifestent une tentative d'établir une corrélation stable entre un sentiment intense, voire une passion, et un moyen expressif. Cette méthode correspond à la nature de l'art romantique, mais elle ne s'applique clairement pas sans réserves à l'art de ces époques, qui n'ont pas vu dans la subjectivité humaine le principe suprême de la créativité, et à l'art des artistes qui ont cherché à actualiser d'autres « couches » de la personnalité humaine (ainsi, Puvis de Chavannes, placé dans la catégorie des « artistes wagnériens », utilise de nombreux moyens pour effacer la perception des sentiments forts et introduire le spectateur dans un état de rêve : c'est à la fois la couleur fondante, et le rejet de l'emplacement d'un certain nombre de couleurs supplémentaires, et des formes inspirées de celles de l'antiquité, un idéal de calme auto-immergé, par opposition à l'expression baroque).

On peut présenter le schema du sémiosis (Ex. 3) :

Le sémantisme	**Le drame musical de Wagner**	**La Peinture Wagnérienne**
L'aspect immanent (signifiant)	Motifs conducteurs, leit-accords, leit-tonalités	La couleur; la structure géométrique implicite
Le sens extra-musical (extra-pictural)	Les idées philosophiques et les sentiments	Les idées de différentes sortes et les sentiments

Ex. 3. La structure sémantique et spatiale de l'Image en tant que telle et ses propriétés dans la peinture wagnérienne. La deuxième phase (La Notion).

La question reste donc de savoir dans quelle mesure le sens que le spectateur donne au signe répond au dessein de l'artiste, et si le spectateur a le droit de ne pas essayer d'objectiver son approche, dans la mesure du possible. Une telle procédure de signification, basée sur notre subjectivité, ne serait-elle pas, encore une fois, un chemin vers *la déconstruction* du sens ? À la limite, cette voie pourra conduire à des expériences similaires à celles de Picasso avec les peintures du passé ou à celles de François Morellet sur *La Mort de Sardanapale* de Delacroix et les *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso : les formes géométriques, aux couleurs purifiées, sont interprétées comme les signes de figures disparues, marquant leur absence comme l'absence de tout sens, et pas seulement du sens artistique.

L'Émotion

Wyzewa souligne :

> « À mesure que les âmes se développent, elles requièrent davantage, entre elles et l'âme de l'artiste, l'atténuation de tout intermédiaire. Les divers signes de l'art ne sont que des signes. Leur valeur propre doit être négligée, dans l'unique perception des choses qu'ils signifient. Ainsi les sons de la musique ne nous doivent pas intéresser en tant que sons, mais comme les représentants d'émotions artistiques » (WYZEWA 1886 : 186).

Le troisième mode de création et de perception d'une œuvre d'art est l'émotion, dont l'expression suprême dans l'art, selon Wyzewa, est le drame de Wagner. Une telle unité, une telle synthèse de toutes les sensations, la transition de la perception primaire à travers l'articulation intellectuelle du sens artistique et sa compréhension intuitive dans toute son intégrité, tout cela devient possible grâce à la hiérarchie particulière des moyens expressifs observée par Wyzewa dans la musique :

> « Bientôt, s'épandent les nuances ; les émotions deviennent plus subtiles ; à chaque moment correspondent des joies, des douleurs spéciales. De là, pour la musique, une complexité croissante des signes et du langage. Les rythmes, au début ; l'émotion produite seulement par les rapports de sons : c'est la Mélodie. Puis sous l'hétérogénéité montante des émotions, naît une forme plus complexe, l'emploi des accords : quelques sons nouveaux sont créés, par des alliances de notes. Enfin les notes et les accords, qui valaient seulement par leurs relations et mesures, vêtent des significations propres, indépendantes de leur place dans la mélodie. La mélodie est une musique produisant l'émotion par les rapports de ses éléments : l'harmonie véritable est la reconnaissance, en chaque élément, d'un sens émotionnel distinct. Ainsi le langage musical fut sans cesse plus complexe, sous la complexité sans cesse plus vive des émotions : et chacun de ses termes acquit une valeur émotionnelle plus précise, devint plus exclusivement le signe d'une émotion définie» (WYZEWA 1886 : 186).

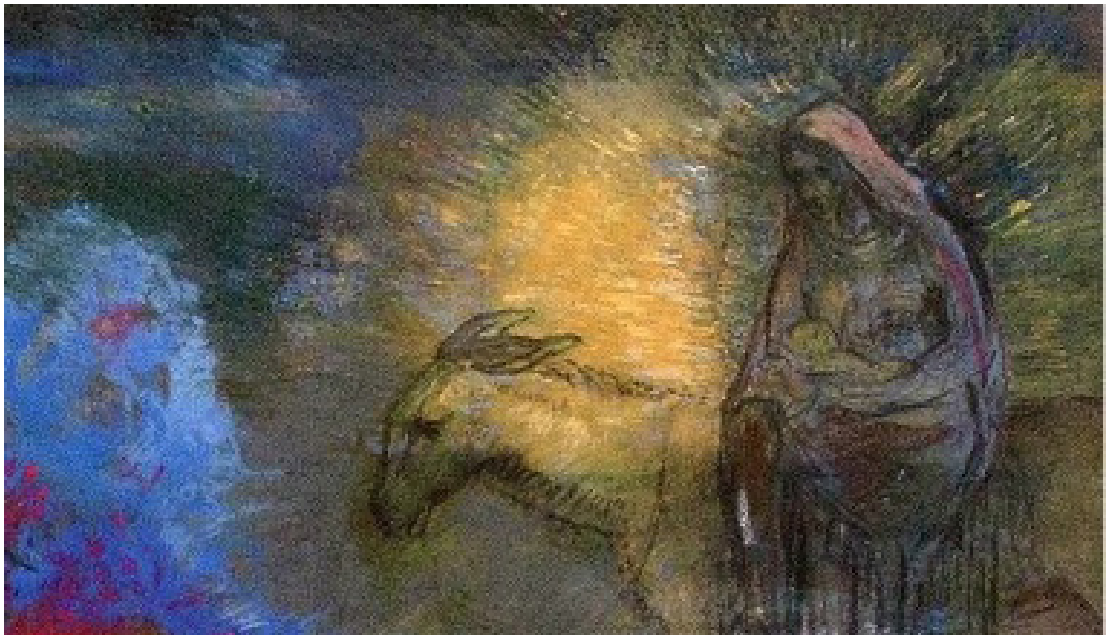
On doit remarquer la hiérarchie des moyens : le rythme — la mélodie — l'harmonie. Une hiérarchie similaire peut être représentée dans la peinture.

Dans ce cas, l'artiste doit commencer par un rythme qui, dans l'aspect de la vie et du développement du matériau artistique lui-même, est donné par une alternance de touches ou de traits, de même que dans la musique, l'alternance de cellules de deux ou trois sons et même de sons séparés crée un rythme d'intégrité syntaxique primaire — des intonations et des motifs. On

pourra prendre l'exemple des morceaux d'Odilon Redon, même si Delacroix, chez *Les Femmes d'Alger* entre autres, avait une stratégie similaire, ainsi que le fait remarquer Cézanne (Voir : MADELEINE-PERDRILLAT 2022). Le rythme des traits lui-même peut, s'il ne provoque pas une expérience particulière chez le spectateur, au moins répondre à cette sensation primaire qui se produit lors de l'impact de la couleur générale (Ex. 4, 5, 6).

Ex. 4. Redon Odilon. La fuite en Egypte. Vers 1902. Pastel, gouache.

Ex. 5. Toutes les directions des traits du pastel et des touches de la gouache sont clairement visibles et littéralement, devant le spectateur, progressivement, « moulent » le contour du buisson.



Ex. 6. Chaque trait détermine le caractère du trait suivant. Le mouvement intentionnel du matériau conduit à son auto-organisation progressive avec formation en image.

Ensuite, les touches et les traits sont organisés dans leur intégrité, chacune étant organisée dans une séquence et formant ce phénomène que Baudelaire appelle métaphoriquement « la mélodie de la couleur » (BAUDELAIRE 1998 : 95) ; (BAUDELAIRE 2011 : 85). Selon le style de l'artiste et le projet spécifique, les touches et les traits peuvent former des contours ou créer des formes ayant une expressivité et une sémantique spécifiques. Ainsi, par exemple, Michel Barbe trouve une correspondance entre la structure des lignes mélodiques chez Wagner et celle des lignes picturales chez Fantin-Latour dans les œuvres réalisées sur des sujets identiques (BARBE 2017 : 16, 26-28).

Enfin, les taches de couleur déjà formées peuvent fonctionner non seulement comme les signes de certains sentiments (ainsi qu'au stade de la Notion), mais aussi comme des structures sémantiques obtenues par synthèse de touches et de traits et donc possédant un mouvement interne et immanent qui oblige le spectateur à vivre chaque couleur dans la durée. Une telle expérience, d'une part, s'apparente à une expérience dans la perception de la musique, et d'autre part, elle est beaucoup plus intense que la perception primaire de la couleur générale. Cette expérience oblige le spectateur à regarder, à analyser, mais n'annule pas l'impact purement suggestif de la couleur. Ce principe d'élaboration de la couleur chez Delacroix est ce que Redon appelait « la couleur morale » (REDON 2000 : 176).

Ainsi, la synthèse supérieure de la perception, de la médiation intellectuelle et de l'émotion esthétique est disponible. Du point de vue des moyens expressifs, c'est la synthèse suprême du dessin et de la couleur, qui dépasse même la dialectique. Charles Blanc écrivait à propos de cette synthèse en 1874 :

> « ...il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même » (BLANC 1876 : 22-23).

A titre d'exemple, l'analyse de l'œuvre de Besnard, réalisée par Wyzewa, démontre le chemin par lequel Besnard atteint « l'émotion passionnelle » (WYZEWA 1886 : 110). D'abord, il fait « une série d'improvisations harmoniques », pour trouver la couleur générale. C'est « une symphonie de couleurs bleues et blanches ». Puis, « par les variations contrapuntiques », l'artiste accorde deux thèmes coloristiques : « C'est, à gauche, une atmosphère d'un bleu violacé ; à droite, les notes très vives d'un jaune clair » (WYZEWA 1886 : 111) ; (Ex. 7).

Enfin, il propose une synthèse :

> « [...] c'est le corps d'une femme, où les deux thèmes s'allient en des accords élégamment variés ; le visage d'une pâleur jaune, allongé, accentue le caractère féminin de l'émotion ; au-dessous, une éblouissante robe, et la symphonie des deux couleurs s'y épand, dans un jaillissement prestigieux de nuances » (WYZEWA 1886 : 111).

Ex. 7. Paul Albert Besnard. Le Portrait de Madame Roger Jourdain, huile sur toile. 200 x 153 cm. 1886. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Comme on peut le voir, dans l'analyse de l'ensemble artistique, le Mode de l'Émotion combine à nouveau le sujet et les moyens expressifs, c'est-à-dire que le sens artistique, déconstruit à l'étape de la Sensation, retrouve son intégrité d'origine, sans perdre le sentiment initial : dans les drames de Wagner, tous les moyens expressifs finissent par être soumis à l'idée extra-musicale, mais sans leur articulation dans la conscience de l'auditeur, cette idée ne pourrait pas trouver sa plénitude.

Conclusion

La méthode de création et de perception de la « peinture wagnérienne » s'avère proche, entre autres, du principe de philosophie au « milieu » proposé par Gilles Deleuze et appliqué à la doctrine bergsonienne (Voir : DELEUZE 2004 : 24, 102, 107, 108). Car Wyzewa analyse moins la dramaturgie même des drames de Wagner et les moyens de travailler avec le matériau musical que les fondements de la pensée wagnérienne. Or, il ne le fait pas de manière objective, comme un vrai chercheur, mais en s'appuyant sur sa conception du monde et sa propre esthétique.

Ainsi, on y voit un type de *déconstruction*, un essai de créer son propre « arrangement » artistique, de « transcrire » un mode de pensée étranger et de l'appliquer à des œuvres qui ont déjà vu le jour, qui existent dans la réalité, pour leur donner un autre sens, un autre statut gnoséologique et artistique. En effet, Wyzewa nous propose *une double interprétation :* celle de la peinture en tant que but, à travers l'interprétation de la pensée wagnérienne en tant qu'*instrument*.

On pourrait même dire qu'en adaptant la spécificité de la pensée wagnérienne à la sienne, Wyzewa trouve ainsi *un double instrument herméneutique*, une double optique pour examiner la peinture wagnérienne. Le paradoxe de la conception de Wyzewa consiste en ce que, pour saisir la peinture wagnérienne en tant qu'art créé selon un certain algorithme sémiotique, Wyzewa doit de facto déconstruire les œuvres qu'il choisit suivant la mesure qu'il a élaborée lui-même et non une mesure provenant des lois esthétiques immanentes à l'époque où telle ou telle œuvre est apparue. En conclusion, on peut affirmer que Wyzewa anticipe les stratégies sémiotiques et herméneutiques qui se sont déjà fait entendre au XXe siècle, et il le fait inconsciemment, ce qui est encore plus impressionnant.

Bibliographie

BARBE, Michèle. "La traduction plastique de la musique par Fantin-Latour: un processus évolutif." In: Plastir (Plasticités, Sciences, Arts) 45.3(2017):1-39.

BAUDELAIRE, Charles. *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art.* Paris : GF Flammarion, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'ar t; suivi de Critique musicale.* Édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris : Gallimard, 2011.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin.* 3me éd. Paris: Librairie Renouard, Henri Loones, 1876.

BONDS, Mark Evan. "Haydn's 'Cours complet de la composition' and the Sturm und Drang." In: W. Dean Sutcliffe (Ed.). *Haydn Studies.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998, pp. 152-177.

BORDEAUX, Henry. *Téodor de Wyzewa.* Genève : Ch. Eggimann te Cie, 1894.

CHABROL, Pauline. *Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique. Musique, musicologie et arts de la scèn.* Thèse dirigée par Denis Herlin, Directeur de recherche CNRS, HDR, en co-direction avec Jean-Christophe Branger, Maître de conférences, HDR, Université Jean Monnet – Saint-Etienne, 2013.

CHAUSSON, Ernest. *Écrits inédits : journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance.* Choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau ; avant-propos de Marius Constan. Monaco ; [Paris] : Éd. du Rocher, 1999.

COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau & du bien.* 17e éd. Paris : Didier et Cie, 1872.

DEBUSSY, Claude. "Monsieur Croche, antidilettante." In: *Claude Debussy. Monsieur Croche, antidilettante.* Paris: Librairie Dorbon-aîné ; Nouvelle Revue française, 1921, pp. 9-18.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits.* Édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure. [Paris] : Gallimard, 1971.

DELACROIX, Eugène. *Journal.* 2 volumes. Nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris : José Corti, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme,* 3 éd. Paris: Quadrige / PUF, 2004.

DELSEMME, Paul. *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme.* Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1967.

DOUMIC, René. "Teodor de Wyzewa." In: *Revue des Deux Mondes* Sixième période, 41.2(15 Septembre 1917):342-364.

DUJARDIN, Édouard. “La Revue Wagnérienne.” In: *La Revue musicale* 4: Numéro spécial « Wagner et la France » (octobre 1923):141-160.

DUVAL, Elga Liverman. “Teodor de Wyzewa: Critic Without a Country.” In: *The Polish Review* 5.4(1960):45-63.

DUVAL, Elga Liverman. *Téodor de Wyzewa: Critic Without a Country.* Genève: Librairie Droz; Paris: Librairie Menard, 1961.

ESTAY STANGE, Veronica. “La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible.” In: *Littérature* 163.3(2011):32-50.

INDY, Vincent d’. *Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie.* Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris : Durand et Cie, 1909.

INDY, Vincent d’. *Cours de composition musicale. Troisième livre*. Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris : Durand et Cie, 1950.

INDY, Vincent d’. *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français.* Paris : Delagrave, 1930.

Lettres de Richard Wagner à August Rœckel. Traduites par Maurice Kufferath. Bruxelles ; Leipzig ; Londres et New-York : Breitkopf & Hærtel, 1894.

MADELEINE-PERDRILLAT, Alain. “Cezanne et l’œuvre de Delacroix.” In : *Société Paul Cezanne. L’œuvre. Regards croisés.* Publié par François Chedeville. Juin 2022. Link: https://www.societe-cezanne.fr/2022/07/17/cezanne-et-loeuvre-de-delacroix/

MAUCLAIR, Camille. “La peinture musicienne et la fusion des arts.” In: *Revue politique et littéraire: Revue Bleue* 39.10(6 septembre 1902):297-303.

NORRIS, Lisa. “*Painting Around the Piano:* Fantin-Latour, Wagnerism, and the Musical in Art.” In: Marsha L. Morton and Peter L. Schmunk (Eds.). *The Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century.* New York; Abingdon: Routledge, 2011, pp. 143–175.

REDON, Odilon. *À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l’art et les artistes.* Paris : Librairie José Corti, 2000.

TAINE, Hippolyte. *Philosophie de l’art. Nature et production de l’œuvre d’art.* Paris : Germer Baillière, 1865.

TERRÉ, François. *Le suicide.* Paris : Presses universitaires de France, 1994.

TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'Art ?* Traduit du russe et précédé d'une Introduction par Téodor de Wyzewa. 8 éd. Paris : Perrin, 1918.

VAN GOGH, Vincent. "[Letter] 621: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 5 or Wednesday, 6 June 1888." In: L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker (Eds.) *Van Gogh. The Letters.* Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. Link: https://vangoghletters.org/vg/letters/let621/letter.html.

VAN GOGH, Vincent. "[Letter] 683: To Theo van Gogh. Arles, Tuesday, 18 September 1888." In: L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker (Eds.) *Van Gogh. The Letters.* Amsterdam; The Hague: Van Gogh Museum, Huygens ING, 2009. Link: https://vangoghletters.org/vg/letters/let683/letter.html.

VERGO, Peter. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage.* London, New York: Phaidon, [2013].

WAGNER, Richard. "Mittheilung an meine Freunde." In: R. Wagner (hrsg.). *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Fierter Band. Leipzig: E. W. Fritzsch, 1872, pp. 285-418.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama, Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3 Aufl., Bd. 11. Leipzig: Fritsch, 1871.

WYZEWA, Teodor. Valbert, ou Les récits d'un jeune homme. Paris : Perrin, 1893.

WYZEWA, Théodore de. "À propos de centenaire de la mort de Joseph Haydn." In: *Revue des deux mondes : [recueil de la politique, de l'administration et des moeurs]* LXXIX:51(1 mai 1909): 935-946.

WYZEWA, Théodore de. "Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886." In: *Revue Wagnérienne*, 8 Juin 1886 [Tome II. 1886-1887. IIe année: 8 février 1886-15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin, Genève : Slatkine Reprints, 1993, pp. 150-171.

WYZEWA, Théodore de. "Notes sur la musique wagnérienne en les œuvres musicales françaises en 1885-1886." In: *Revue Wagnérienne*, 8 juillet 1886 [Tome II. 1886-1887. IIe année: 8 février 1886-15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin, Genève : Slatkine Reprints, 1993, pp. 183-193.

WYZEWA, Théodore de. "Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886." In: *Revue Wagnérienne*, 8 Mai 1886 [Tome II. 1886-1887. IIe année: 8 février 1886

- 15 janvier 1887], Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. P. 100-113.

WYZEWA, Théodore de. “Peinture wagnérienne : Le Salon [de 1885] // Revue Wagnérienne. V. 8 Juin 1885 // Revue Wagnérienne. Tome I. 1885-1886. [Ire année : 8 février 1885 – 8 janvier 1886] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. [Réimpression de l’édition de Paris, 1885-1888, 3 vol.], pp. 154-156.

ZENKIN, Konstantin V. “Losev’s Interpretations of Richard Wagner.” In: *Russian Studies in Philosophy* 56.6(2018):491-497. DOI:10.1080/10611967.2018.1529976.

Richard Wagner's Essays and musical-dramatic output as a source of Thomas Mann's inspiration.

Gvantsa Ghvinjilia
Associate Professor, Ph.D
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
e-mail: gvantsa.ghvinjilia@tsc.edu.ge

Abstract

The research topic of the article focuses only on the question of Wagner's influence on Mann. Thomas Mann is considered the writer most obsessed with music. The purpose of the article is to substantiate the reason for the writer's focus on Wagner's music, which determined the huge capacity of Mann's vision of the world and his multi-layered dramaturgy.

The subject of the research is to study the influence of Wagner's musical thought on Mann's literature, for which empirical, comparative, and interdisciplinary research methods are used. From a methodological point of view, S. Bolduc, R. Pratt, D. Nagy, and U. Jung's works are important.

The article discusses the following: Mann's new genre model—the anti-novel—inspired by Wagner's musical drama; the influence of stylistic and formative elements of Wagner's music on Mann's literature; the influence of Wagner's tendency to merge psychology and mythos on Mann's oeuvre; the dominance of inner spiritual processes in Wagner's dramas, as an inspiration for developing the technique of inner dialogue and internalization of the narrative in the writer's novels; the influence of Wagner's leitmotif system on the writer's technique of associative connections.

As not only the individual characteristics, but the whole system of artistic thought of Wagner's music became a source of inspiration for Mann, the relevance of the article is conditioned by the complex study of Wagner's influence on Mann.

Keywords: Richard Wagner's music drama, Richard Wagner's Essays, The influence of Wagner's leitmotif system, Tomas Mann, Spiritual awareness.

Resumo

O tema de pesquisa desse artigo concentra-se apenas na questão da influência de Wagner sobre Mann. Thomas Mann é considerado o escritor mais obcecado por música. O objetivo do artigo é comprovar a razão do foco do escritor na música de Wagner, que determinou a enorme capacidade da visão de mundo de Mann e sua dramaturgia de múltiplas camadas.

O tema da pesquisa é o estudo da influência do pensamento musical de Wagner na literatura de Mann, para o qual são usados métodos de pesquisa empíricos, comparativos e interdisciplinares. Do ponto de vista metodológico, os trabalhos de S. Bolduc, R. Pratt, D. Nagy e U. Jung são importantes.

O artigo discute o seguinte: o novo modelo de gênero de Mann - a anti-novela - inspirado no drama musical de Wagner; a influência de elementos estilísticos e formativos da música de Wagner na literatura de Mann; a influência da tendência de Wagner de fundir psicologia e mitos na obra de Mann; a predominância de processos espirituais internos nos dramas de Wagner, como inspiração para o desenvolvimento da técnica do diálogo interno e da internalização da narrativa nos romances do escritor; a influência do sistema de leitmotiv *de Wagner na técnica de conexões associativas do escritor.*

Como não apenas as características individuais, mas todo o sistema de pensamento artístico da música de Wagner tornou-se uma fonte de inspiração para Mann, a relevância do artigo está condicionada ao estudo complexo da influência de Wagner sobre Mann.

Palavras-chave: Drama musical de Richard Wagner, Ensaios de Richard Wagner, A influência do sistema de leitmotiv de Wagner, Tomas Mann, Consciência espiritual.

Introduction.

The research topic of the article focuses only on the question of Wagner's influence on Mann, but first of all, it should be noted that Mann's creative ideas and unique writing style are not the result of concentrating only on Wagner and represent an expression of more global epochal processes. The fact is that after Romanticism, there prevailed the idea that German music is the best expression of the "German soul", which made also other writers of the twentieth century sensitive to musical art. Based on "Lohengrin's" Vorspiel, Mann too, concludes that Romanticism reached its peak not in verbal art or poetry, but precisely in music. That's why he wanted to bring his writings as close as possible to art music. Obviously, besides Mann, Wagner also influenced other thinkers [4]. This was predicted by Charles Baudelaire. The influence of Wagner even on French poetic symbolism and Baudelaire's work is colossal.

For the research object of the article the scientific works of R. Pratt, D. Nagy, U. Jung, J. Barham, G. Chako, M. Toprak, S. A. A. Bolduc, E. Heftrich, and N. Choladze were more important from a methodological point of view.

Empirical, comparative, and interdisciplinary research methods are used in the article.

Thomas Mann—the most obsessed writer with music.

Thomas Mann, who publicly stated his desire to create works of art similar to Richard Wagner in the field of literature, is considered the most obsessed writer with music. At the beginning of his writing career, Wagner's influence was total. Clearly, it was not easy to break away from Wagner's charismatic influence in order to create his own individualistic work. After all, Wagner's music has become a challenge for representatives of all fields of art. " 'Those who are born after such great spirits as Beethoven and Wagner, the epigones, have no easy task. For the harvest is already gathered in, and there remain only a few solitary ears of corn to glean,' as Mahler reportedly said in 1893" [1].

Concentration on Wagner's musical ideas leads to such a great capacity for worldview and multi-layered dramaturgy in Mann's literary works. When researching the problem, we are encouraged by the author's own opinions on the problem. He himself recognized the hypnotic influence of Wagner. " 'In any case, Wagner remains the artist I understand best and in whose shadow I live,' wrote Thomas Mann in a letter to Ernst Bertram in 1920" [2]. If Wagner's influence on the writer did not seem artificial to someone, Mann explained how it is possible for a representative of one field to influence another field—for Mann, the main secret is that the fields of art leave the sense of art unchanged, which allows parallels to be drawn.

Mann saw the source of knowledge in Goethe's books, while in Wagner's (symphonic theatre man, as Mann called him) music—the empire of feelings, the source of knowledge so necessary for the art of all ages.

Wagner considered himself a great German, Mann also said in an interview given in New York in February 1938, that where he was, Germany would always be there and he carried his German culture in himself [3]. For the Nazis, who actually expelled Mann from the country, these words were a hint to realize that German culture is poor without this writer.

Mann emphasized the talent of a prose writer in Wagner, who fascinated him with epicness, citing as evidence the signs of Wagner's compositional style, which also characterize the epic—epicness, self-quotations, and characters, as symbolic formulas. Mann never hid that, inspired by Wagner's tetralogy "The Ring of the Nibelung", he wrote the story of the four generations of the Buddenbrooks and himself created the tetralogy too—"Joseph and his Brothers".

Wagner's influence on Mann in lifestyle

In addition to Wagner's influence at the same time in several layers of his creativity, Wagner's influence on Mann was reflected in Mann's lifestyle. It is, first of all, the tradition of listening to music in public by Mann.

Photo 1. https://medium.com/vatmh/
when-thomas-mann-invented-podcasting-4a885e539f21

During public lessons, Mann developed a method of analyzing the ideas and the symbolism of his novels or novellas with musical terms, emphasizing constantly the charismatic influence of Wagner's music on his writings.

Richard Wagner's Essays as a source of Thomas Mann's inspiration.

For Mann, Wagner was such an important figure that he dedicated publicist articles to him: "Sufferings and Greatness of Richard Wagner" (1933); "Richard Wagner and the Ring" (1937), etc.

Although the publicist articles and books on Wagner were written by Bernard Shaw, Friedrich Nietzsche, Hans Gál, Charles Baudelaire, Charles Osborne, and others, the type of artistic thinking of Wagner is spiritually best related to the artist Mann. In their (Wagner and Mann) works dedicated to national consciousness, there are recorded a similar circle of discussed issues, the logic of reasoning, and argumentation. This refers to Wagner's 1850s article "What is German" (1865–1878) and Mann's 1945 address to the United States (May 29, 1945, the Library of Congress in Washington, D.C.) titled "Germany and the Germans".

The opinions of the two Germans are surprisingly similar and complement each other, which leaves the impression of the thought of only one person spread

over a temporal distance. Specifically, in which provisions is this similarity, overlap, and sometimes, even coincidences are observed: 1. Wagner became interested in the problem of identity due to the deplorable situation observed in the process of self-determination of Germany and pointed out the features of the German consciousness that would necessarily lead the nation to an inevitable catastrophe. Mann is already trying to explain the mistakes of his own nation in the wake of the evils committed by Nazism. Both state the reason—the nation's political immaturity. 2. According to Wagner, the inherent cosmopolitanism of the Germans turned into an aggressive policy of conquering other nations precisely because of political immaturity. According to Mann, too, his contemporary German is politically near-sighted, and the nation's best qualities—idealization of antiquity, longing for mysticism, rebound like a boomerang due to political immaturity; For instance, the nationalistic mottoes that could have been topical in the epochal context of Wagner, had been already expired in Mann's times, under the conditions of the new reality of the twentieth century, new ratios of powers (United Kingdom, United States, and their allies, possibilities to create new coalitions); 3. According to Wagner, the period of political slumber was still continuing, due to which the economic levers of Germany are in the hands of the Jews. Wagner did not see the will to awaken the national mind and predicted the impending danger—the birth of a "new Reich" [5]; Mann also believes that political thinking has not yet penetrated the consciousness of the Germans, which is why the outdated slogan of nationalism was delayed in the background of the democratic processes of the twentieth century, and due to this delay, it became an evil consciousness and acquired the form of racism. Against the background of this reasoning, it is no coincidence that old-fashioned Adrian Leverkühn, brought up by the ideals of the Renaissance, sells his soul to the devil; 4. According to Wagner, only a German has the prerogative to be called a musician, because, for a German, music is not an object of enjoyment, but a way of thinking; For Mann, the mystery and depth of the German soul is in musicality, which is why the German nation itself is a symbol of music.

"Musicality" of Mann's novels or novellas thanks to Wagner

Mann's writings are full of musical terms. He analyzes Wagner's music, and many of Mann's characters are either musicians or are obsessed with music. E.g.: in the novel "Buddenbrooks", Johann Buddenbrook sr. plays the flute and Gerda Arnoldsen plays the violin. The organist, Edmund Pfühl, speaks of Wagner's avalanche-like effects, which can even make a person ill. On April 15, 1869, the young Hanno (Justus Johann Kaspar) Buddenbrook, whose untimely death is a symbol of decadence, is playing his piano fantasy inspired by Wagner's music together with his mother in front of the family.

The novel “The Magic Mountain” is full of music, too: for Lodovico Settembrini, listening to music is associated with a certain danger, because he believes that music is a magical and charismatic phenomenon. The main character of the novel—Hans Castorp, orphaned as a child, naive, who does not want to take responsibility for himself, with a questing, chivalrous spirit, reminds us of Parsifal. He is affected like a drug by the music he listens to at night. It is he who will be assigned to operate the musical apparatus in the Berghof sanatorium for tuberculosis patients in Davos. Sanatorium patients listen to Franz Schubert’s song “Der Lindenbaum” from the song cycle “Winterreise” (on a gramophone), which is full of sadness. Mann read the symbolism of death in the subtext of this song. An interesting passage in the novel is related to the idea of building a hall of life next to the reading hall, the Hall of Death (crematory), and the herbarium. This hall was to combine architecture, painting, sculpture, music, and poetry to help patients focus their minds on positive energy and goodness. It is not difficult to recognize here the influence of Wagner’s Gesamtkunstwerk’s idea (K.F.E. Trahndorff’s term). At the end of the novel, Castorf is involved in World War I, but as his squad advances to the front line, he begins to hum a song on the battlefield.

In the novella “Tristan”, Anton Klöterjahn’s wife, pianist Gabriele plays passages from Wagner’s opera “Tristan und Isolde, which will cause a great emotional shock and recurrence of her illness. This novella is a sample of intertextuality. „Mann’s early novella “Tristan” provides an eloquent paradigm for this point. He constructs his text upon elements of Wagner’s Tristan und Isolde—specifically, a parallel plot structure, characterizations, and narrative line, and a contrasting setting and theme [6].

In the novel “Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, told by a Friend”, the main character is the fictional talented composer Adrian Leverkühn.

In this novel, an analysis of Beethoven’s Piano Sonata N32, op. 111 (chapter 8—Organist Wendell Kretschmar explains this sonata to the audience) and Schoenberg’s serial system is described in remarkable depth (chapter 22—influence of correspondence with Theodor Adorno).

Talking about music, Mann’s literary genius opens up in many ways. Of course, the frequent use of musical terms, and the conversations of characters about music are not yet the guarantee that the principles of musical thinking will be reflected in a deeper layer of the writer’s works in general. What about Mann, he is exactly the writer, whose works reflect the influence of Wagner’s music on semantic and structural levels and ideas.

The influence of Wagner's music on semantic and structural levels and ideas in Mann's writings. The issue of coincidences and similarities

The integration of musical thought into literary thought can be discussed as the deepest fourth layer of this influence. This is manifested in the type of artistic thinking of Mann, which was reflected in the dramaturgy of literary works, multi-dimensionality, structure, formative principles, and similarity of ideas, motives, and personages. Perhaps that is why Mann's oeuvre is as profound and irresistibly charismatic as Wagner's music or publicist writings are.

Since this influence has manifested itself in many directions and allows many parallels to be found, I will limit myself to just a few examples within the capacity of this small scientific paper:

- Wagner created a new type of opera—drama. By hypertrophying human feelings and showing a wide gradation of emotions, Wagner prepared a crisis of the functional, major-minor system and an explosion from within. Let's remind us Tristan chord, which is more valuable as a harmony and 'sonore idea', than with its function in tonal progressing, as it is a hint to upcoming atonality. Inspired by the idea of a musical drama, Mann, too, destroyed the 'eco-system' of the old epic novel and created a new version—the anti-novel;

- Wagner creates the tetralogy "The Ring of the Nibelung", which represents epic dramas that allude to the Norse saga. Mann, too, writes an epic tetralogy—"Joseph and His Brothers";

- With the Apology of the climax of senses, Wagner shattered the mystery ecosystem and created a new-age psychologized mystery (Parsifal). "Joseph and his brothers" actually looks not like a cycle of novels, but like a literary metaphrasis (metaphrasis—a revised and expanded "rewritten" ecclesiastic literary work, mainly of the hagiographic genre).

- Scholar Natia Choladze considers the influence of structural and form-creating processes of music on Mann's literature on the example of the novel "The Magic Mountain" (exposition, development, recapitulation, and coda in Sonata form), which is based on the principle of the first part of the classical era symphony. "Thomas Mann, in his lecture — "Introduction to the Magic Mountain", which he gave at Princeton University, noted: "The novel has always been for me a symphony, a contrapuntal work, a network of themes in which ideas play the role of musical motifs". ("Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, wohin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen".109, 611)". This opinion refers to the issues of the composition of "Magic Mountain", where the leitmotifs, in the words of Thomas Mann, "acquired transparency of ideas, relieving from mechanicalness, and rose to musicality" [7].

-The erudition of both Germans was reflected in their works. Wagner really intellectualized the art of music, and Mann, too, created an "Intellectual novel",

that influenced the writings of H. Hesse, R. Musil, H. Broch, M. Bulgakov, K. Čapek, and W. Faulkner. By the way, the basis for the creation of the unique Richard-Wagner-Festspielhaus was also intellectual, and it contains the anlage of the elements of Brecht's epic theatre. Mann, too, has a tradition of explaining only his own novels in intellectual public discussions during lectures. At the scientific level, Wagner was one of the first to study the proto-mythology of the German-speaking peoples (which were later divided into Scandinavian, Anglo-Saxon, and German proper), as well as the mysteries of ancient times, the foundations of Christianity and Buddhism. He was introduced to the ideas of Buddhism from several sources (Rig-Veda; Koppen's history of Buddhism), among which the "Introduction to the history of Indian Buddhism (Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien,1844; 1876) by Eugène Burnouf, that he read in 1856, left an indelible impression on him [8]. Wagner's operas reveal the ability to combine mystery and fundamental principles of religions ("Parsifal"), which proved to be the greatest incentive for Mann to study the cultural and spiritual processes of the ancient world and reflect them in literature ("Joseph and His Brothers"). Wanger and Mann found a source of inspiration in the depths of ancient history. It was not by chance that Mann believed that antiquity gives the story its appeal [9].

- Mann was greatly influenced by the Vorspiel of Wagner's "The Rhinegold", which was reflected in the multivocal beginnings of his novels. This Vorspiel takes us on a journey back to prehistoric times. The very first bars sound as mysterious as Niflheim (in Norse mythology)—the kingdom of mists and ice. With this kind of introduction and the very first leitmotif—'Genesis or Nature', Wagner symbolizes the origin of the kingdom of mists, the genesis of nature.

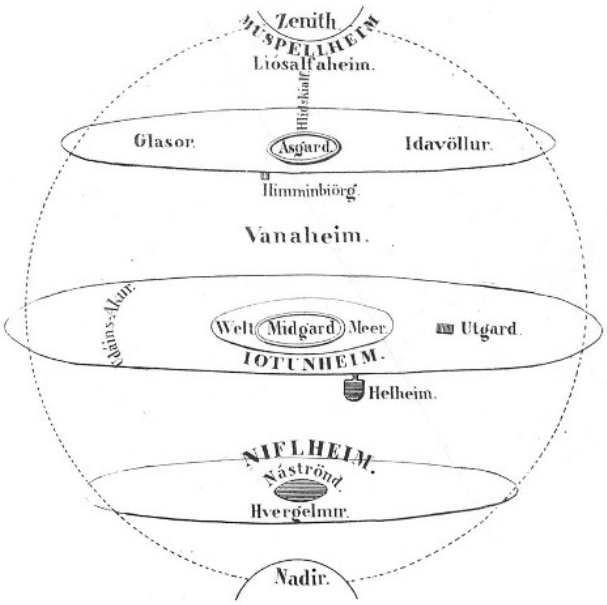


Photo 2. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:WHEATON%281844%29_The_Cosmos_in_the_Norse_mythology.jpg

In the introduction to the opera, the E♭ major (E-flat) symbolizes the mystical nature of Niflheim and the well of Hvergelmir, from which 12 rivers flowed (frozen rivers of Élivágar). These waters sometimes turned into ice, but the flow of water did not stop. It is as if the next leitmotif — "Rhine" brings us back to this mysticism. This amazing picture of nature is "painted" during 136 bars and gives the listener the feeling of the infinity of the flow of water spilling into the audience hall. It was no accident that Mann saw more than just music at the beginning of "The Rhinegold". "It was an acoustic idea: the idea of the beginning of all things. It was the self-willed dilettante's exploitation of music to express a mythological idea" [10]. The introduction to the tetralogy "Joseph and His Brothers" also prepares us to meet the ancient past, which the author also compares to a bottomless well. The writer solemnly opens the gates of the biblical era, beyond which a long journey to Asia Minor awaits the reader. The oeuvres of Wagner and Mann are both a means of intellectual enrichment and spiritual purgatory.

- The works written by both Germans are often linked by similar ideas to another work written by the same author. E.g., spiritual duality, the desire to overcome carnal passion, and the process of struggle to gain spiritual awareness unite many of Wagner's heroes (Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal). Isn't Lohengrin's unfulfilled mission answered by Parsifal's fulfilled mission? Mann's novels also intersect in meta-ideas, which he himself admitted ("Buddenbrooks", "The Magic Mountain", "Joseph and His Brothers").
- The works of both artists reflected a global vision of the universe and the problems of humanity. Both have brought to light the harsh reality of our noosphere, eternally relevant topics, and existential problems of humanity. Moreover, their works resonate with our socio-political epochal context and contain prophetic concepts.

The universe of Wagner's gods is doomed, as the Demi-god of fire, Loge predicts. Wagner will not only show us the limit of humanity, beyond which disaster lies but also how we approach this limit. The sequence of leitmotifs in "Death of the Gods" points to the vector directed towards this downfall—Obligation, bliss, Wotan's frustration, Wotan's revolt, Wotan's wrath, fate, crises, the announcement of Death, Redemption through love, reproach, Wotan's grief, Oblivion, bequest, seduction, the vow of atonement, restless plotting, honor, revenge, murder, Wotan's frustration (again)... The way to salvation is to atone for sins. Mann, too, tells us the story of the degradation and "extinction" of one family (Buddenbrooks family). Doctor Faustus contains the greatest message for the future—the success and rise of the German nation are only temporary, and its downfall is inevitable.

Thus, both, Wagner and Mann show us in their way the face of humanity focused on gaining wealth and power, and spiritual degradation (Wagner's Tetralogy, "The Buddenbrooks"), the results of which we have already experienced

in the example of the I and II world wars of the 20th century and which is the basis of the military escalation in the nowadays world as well—same reasons (battle for military superiority, power, wealth), same results.

The prophetic concepts of Wagner's music are really obvious against the background of the challenges of the XX–XXI centuries; We rely on the composer's opinion about the influence of the intellect on the human will, which gives the artist the function of a prophet. Wagner reflected his own theoretical opinions on the process of salvation of the soul in his operas ("The Artwork of the Future"), for which he thoroughly studied the ancient mysteries: the separation of the person from the surrounding context and nature, the birth of self-awareness and egoism in this person, the desire for power based on selfishness, dealing with carnal passions, overcoming trials, the birth of spiritual awareness, restoration of harmonious unity with nature that for Wagner meant a union of Apollonian and Christian origins. He portrayed the secret of the initiation of the Mysteries in the operas on the example of Lohengrin, Siegfried, and Parsifal, thus showing us the way of salvation of the person and with it humanity. In addition to the fact that music is either a product of war or a form of resistance against it, Wagner's operas contain prophetic messages so that humanity eternally being in danger, copes with them by gaining spiritual vision. The study of Wagner's music acquires an additional "dimension" and is relevant also against the background of today's world processes. Wagner's operatic works really resonate with our epochal context as well, and they show a way of salvation for humanity and a prophetic warning against challenges and wars facing humanity.

- It is typical for Wagner and Mann to focus the storylines and ideas of the work on only one particular character. These characters are also the bearers of a certain idea of works, and all plot lines will cross over them. Other characters exist as much as they have to portray the main character. Such an approach can be found in myth, fairy tale, and legend; and in the Christian world, it originates from the New Testament—every biblical character has one's function and is involved in the process of telling the story to the extent that one should represent the life of Christ. For example, Wagner, who worked on Tetralogy from 1848–1974, builds the entire concept of the work around the character of Siegfried, who is a symbol of a hero fighting for freedom and humanity. In The Magic Mountain, all of Mann's allegorical characters play the roles of a kind of exhibit, which should manifest Hans Castorp. On the example of Parsifal and Joseph, Wagner and Mann show us the path of humanity from the stage of immaturity to spiritual perfection. The Buddenbrooks family (the collective face of the family) symbolizes Mann's modern human drama. The novel "Doctor Faustus", too, is a documentary about the life of one character—the composer Adrian Leverkühn. It is not difficult to read the political messages in this work written during the Second World War (1943–1947). The main character is a composer who becomes popular only after selling his soul to the devil, thanks to which leading to a 24-year cascade of innovations in his career, although

this is only temporary. After the contract expires, he will be drained of creative energy, which will result in his physical death. In a character suffering from the desire to cognize the world, Mann presented an allegory of sinful Germany and the rise and fall of the Third Reich. Why is the musician (Adrian) a symbol of fallen Germany? In the publicist article "Germany and the Germans", the writer explained his country's political crimes with the inherent musicality of the German nation; Since Mann considers music to be the realm of mysticism, in his opinion, this is where the diabolic force found a weak point to tempt Germany.

- In the works of both Germans, there is a focus on the spiritual process of the characters compared to the course of the actions, the internalization of the narrative, as a result of which the plan of events turns into perseveration. By the way, due to Wagner's influence, Mann's affiliation with modernism has become a subject of debate. The dilemma is partly resolved by the fact that Mann himself associated Wagner with the twentieth century precisely because of this capacity for internalization.
- In the works of both artists, the invariants of the path of spiritual evolution of a person are presented, which is connected with the birth of self-awareness, individualism, and egoism, the doubling of human nature (Tannhäuser, Lohengrin, Leverkühn, Hans Castorp, who faces contradictions while listening to the arguments of Settembrin and Nafta and is doubled like Tannhäuser), dealing with carnal passions, overcoming the trial and is completed with the birth of spiritual consciousness (Parsfal, Joseph, Castorf). Sometimes it precedes the religious ritual and not the other way round, e.g., the narcissistic fellows—Parsifal and Joseph grow from egocentrism to altruism, to humanism, to spiritual radiance. It was pointed out that the knights with blurred consciousness could not perform a Christian ritual and could not approach the holy things, and Parsifal was able to do this after the birth of spiritual consciousness in him. Joseph was also able to establish spiritual unity and dialogue with his brothers only after his spiritual ascension. It is significant that the spiritual transformation plays the role of a compass for the heroes and also determines their geographical location as well; Castorf, whom Mann calls a naive child, returns to the sanatorium because he considers it as the only possible form of his existence to return there. Parsifal also returns to the knights, because he sees himself also as part of the world of knights defending the Holy Grail.
- Both Wagner and Mann think in mythological categories. They used myth and the ecosystem of mythos for symbolic-metaphysical reflection of reality. They showed us that the myth is not methodologically exhausted, but gives us the ability to handle this method in any era and is a way to ideally represent contemporary reality. Perhaps, most of all, Mann crossed paths with Wagner precisely in the multifaceted use of the function of the mythos. Mann believed that Wagner discovered the myth exactly for the opera genre, making it the center of the artistic concept of operas. "Our second phenomenon is Wagner

as a mythologist, as a discoverer of the myth for purposes of the opera, and as the savior of the opera through the myth"—wrote Mann [11]. It was so important for Mann to think in mythological categories and to understand the symbolic-metaphysical reflection of reality in the mythos ecosystem, that he corresponded on these issues with the best specialist in Religiology, classical philology, and Greek mythology of that time—Károly Kerényi. Here I consider it necessary to specify one very important detail. Both Wagner and Mann reject reality in the naturalistic sense, but it is through the myth that they want to show us the problems of real reality. With the help of mythical categories, they try to make the reader or listener understand the world from a level higher than reality and perceive our human reality on a cosmological level so that with these highly humane ideals we can explore the way from the fictional world back to reality. Therefore, in their works, they create exemplary archetypes of the ideal existence in the ecosystem of mythos, to which humanity should aspire. Thus, the mythical appeal should not be considered as an escape from reality, but a form of rebellion against reality. Wagner and Mann distanced themselves from the very reality in which they saw a lack of kindness, generosity, and spirituality. By the way, by presenting reality through the prism of myth, they prepared the ground for magical realism in art.

- Both Germans possess the mechanism of turning the world into statics, thus blocking flowing consciousness and causing temporal collapse. In Wagner's dramas, the feeling of the natural flow of time has disappeared, and the temporal continuum seems to bend. Let's remember, say, Parsifal and Gurnemanz going to the temple of the Grail Knights. Young Parsifal physically finds it difficult to move, although it seems that he has already traveled a long distance, which Gurnemanz explains in multivocal ways—the time turns here into space (Zum Raum wird hier die Zeit). By the way, this passage, too, shows once more Wagner's prophetic mind that can even foresee the elements of the theory of relativity. Let's recall the multivocal orchestral interlude—Verwandlungsmusik (Transformation music). The time for the knights in the castle of Monsalvat in the mountains in the north of Spain seems to have stopped. In Mann's novel "The Magic Mountain", which the author calls a novel of time, the feeling of the natural flow of time in the Sanatorium has disappeared, "In the hermetic environment, the duration of the subjective imaginary time perception of the hero of the novel exceeds its real duration, the feeling of the natural flow of time has also disappeared, which is facilitated by the hermetically preserved space of the 'Barghof' " [12]. In this regard, the following words of the writer are significant—"infinity had absolutely nothing whatever to do with size, nor yet eternity with duration or distance in time" [13]. Mann is fascinated by the following ability of music as an art form—to manipulate the time continuum. In the process of conveying the narrative, Mann tries to turn time into a psychological category, which will allow him to compress or expand it, if necessary, that is why the writer suspends for a

long time on the events that happened in short periods. It is not by chance that he addresses readers in the introduction to the seventh chapter (By the Ocean of Time) of the novel—"time is the medium of music; music divides, measures, articulates time, and can shorten it, yet enhance its value, both at once" [14]. The time factor is influenced by the creative strategy of Wagner and Mann—to prolong the story. For both artists, long philosophically extended dialogues, detailed storytelling, and protracted, slowed-down actions are important, which also affect the temporal chronotype. Mann also thinks that the underlying narrative is really interesting.

- Like Wagner, he doesn't suffer from a boredom complex either. For example, Wagner, who was interested in the legends and myths that no other composer had used before, decided to expand the mythological motifs with details. Mann, in his tetralogy—"Joseph and his Brothers" 1926–1943, relied on the book of Genesis in the Old Testament and expanded the story of Joseph. (I—Die Geschichten Jaakobs; II—Der junge Joseph; III—Joseph in Ägypten; IV—Joseph der Ernährer). Thomas Man tells us about the life of Moses in the story "The Tables of the Law" (Das Gesetz, 1944) also in detail.

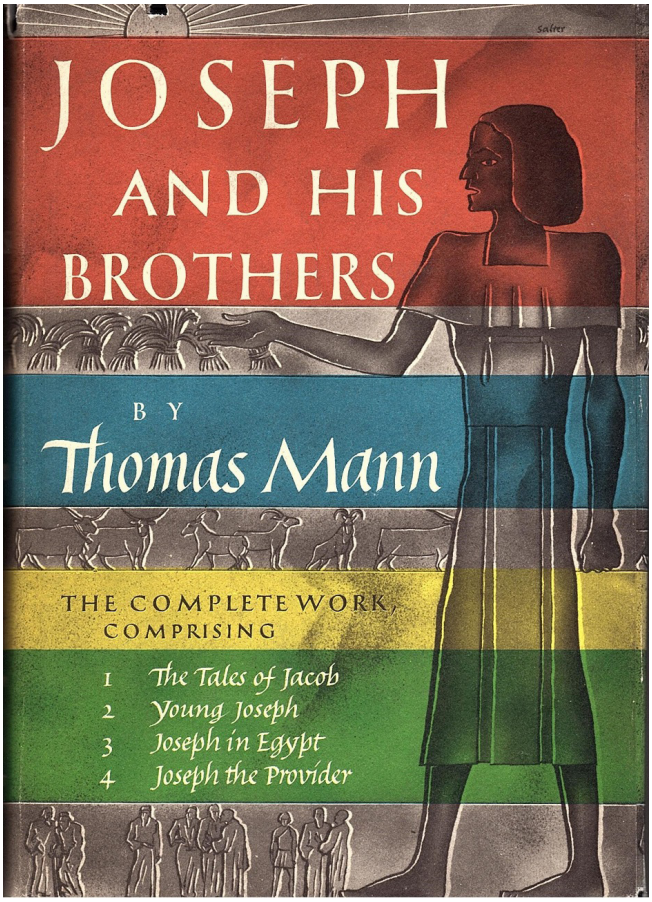


Photo 3. https://rosesbooks.home.blog/2022/08/08/review-joseph-and-his-brothers-by-thomas-mann/

- Wagner's leitmotifs are a way of conveying the unconscious and achieving inner symphonic development, which proved to be very valuable not only for composers but for writers in general, including Mann. "In the case of some authors like Thomas Mann, Marcel Proust or James Joyce, assuming that they applied Wagnerian leitmotifs in their works even became a sort of a cliché" [15]. Wagner's system of leitmotifs, which symbolize characters, ideas, the material world, and abstract concepts, found a peculiar twist in Mann's technique of associative connections and memories, influencing the formation of leitcharacters and kind of 'leitconcepts'. Mann himself always noted that under the influence of Wagner's leitmotifs, he created a network of theme motifs in his novels [16]. The frequent leitmotif of God and the devil in "Buddenbrooks" is interesting. Hanno puts his tongue on a tooth, which becomes a leitmotif of toothache, and Thomas and Hanno Budenbrook's visit to the doctor becomes a leitmotif of illness. Thomas dies of toothache. These leitmotifs, which are presented on the example of the "extinction" of the Budenbrooks family, present the doom of people, the decay of society, catastrophe, and decadence in a metaphorical form. Let us recall the spiritual pain of Wagner's knights and the physical pain caused by the king's wound, which is also a symbol of their doom. If in the novel "Buddenbrooks", we deal with the mechanical, decorative effect of Wagner's leitmotif mechanism, in "The Magic Mountain" the writer understood more fundamentally what it meant for Wagner to apply the technique of construction of a network of leitmotifs, which the composer turned into a mnemonic system and strategy [17]. " 'The Magic Mountain' is completely woven with motifs and leitmotifs, artistic themes and motifs in it change harmoniously and create a network of themes processed according to the laws of counterpoint" [18]. Hans Castorp, as a seeker of humanistic ideals, the "Grail", is an important theme-motif of the work. Also, "the Grail in the novel is an 'invisible' abstract theme-motif, which the author does not develop empirically" [19]. The recurring leitmotif of the novel is cremation, which again and again symbolizes the ideas of decadence. Other characters in the novel symbolize some abstract ideas or different aspects of consciousness and actually represent leitcharacters: the writer and Mason Lodovico Settembrini—enlightenment, humanism, liberalism; His antagonist—Leo Naphta, who is a Jewish Jesuit and a lover of communist totalitarianism, symbolizes fascist nihilism, and conservatism. This character was a hint to recognize the parody of György Lukács—a Marxist philosopher; Madame Clawdia Chauchat is a symbol of love, eternity, and temptation; Mynheer Peeperkorn—bearer of hedonism, Dionysian origin, and "philosophy of life"; Joachim Ziemssen is a symbol of loyalty. These allegorical leitcharacters are used as exhibits to present the ideas and ideology of Mann's era.
- Another interesting analogy is the scene at the well, built on the dialogue between Jacob and his son Joseph, which turns into the story of Jacob's whole life (Chapters 27–36 of Genesis), which leads to a direct analogy with the scene

of Gurnemantz telling the story of the Grail before the Grail knights (Parsifal, I act).

- An interesting 'sententia' is related to the apology for illness in the works of both Germans. In the opera Parsifal, Amfortas, the sinful king of the knights, who is a symbol of a mentally diseased consciousness, fails to lead a religious ritual due to terrible pains, thus rendering the Montsalvat castle knights useless. The unhealthy Buddenbrooks, Gustav von Aschenbach, Anton Klöterjahn's tubercular wife—Gabriele, and the sickly society of Berghof sanatorium also appear as a symbol of decadence.
- From the semantic point of view, we have a very interesting symbol—a mountain (climbing to a height as a symbol of spiritual elevation). It is on the mountain that Wagner's knights' castle (Parsifal) and Mann's tuberculosis sanatorium (Magic Mountain) were built, which in both cases creates an illusory hermetic space.
- Motifs related to love are also interesting. For example, the motif of the curse of love, which in Wagner's tetralogy is connected to Alberich and in Mann's novel "Doctor Faustus"—to Adrian Leverkühn. All those, whom Adrian feels love for, die (violinist; Nepomuk Schneidewein—five-years-old son (Echo) of Adrian's sister Ursula). Like Wagner, Mann is interested in the motif of redemption through love ("Tannhäuser", "The Ring of the Nibelung", "Doctor Faustus").
- Wagner's and Mann's works reflected decadent ideas. So, for example, we finally see Castorf on the battlefield and the writer leaves the following events to our imagination. The fact is that there is no chance of his survival, which reminds us very much of a defeated Lohengrin, who did not have the strength to complete his mission, and his story is not complete as well. What did the authors mean by this?—Lohengrin and Castorp are trampled by the world, which represents decadent passages. Patients of Alpine sanatorium in "Tristan", characters from "The Magic Mountain" doomed to death in the First World War, and Gustav von Aschenbach are also an obvious hint of decadence.

Instead of a conclusion

It can be said that Mann's work owes to Wagner.

Although after the Second World War Mann already had a new ideal—Goethe and the writer's personage Adrian Leverkühn studied the relationship between verbal text and music on the example of Beethoven [20], Wagner still had an unconscious influence on the writer [21]. It can be said that Wanger was some kind of "musical bible" during Mann's whole life, against whom he may have revolted several times, and doubted several times (An ironic novella "Tristan", motifs about the morbid effects of Wagner's music that was perceived by the writer as dangerous to health; complete distrust in the idea of 'Gesamtkunstwerk'), but from whose orbit he never went too far.

Photo 4. https://www.wagnermuseum.de/en/museum/richard-wagner-stiftung-bayreuth/

Thus, Concentration on Wagner's musical ideas led to such multi-layered dramaturgy, great ideas, a whole gallery of interesting characters in Mann's literary works as well as a great capacity for the worldview of the German writer.

It was really impossible not to be obsessed with Wagner's music, which created an entire era in 19th-century art. Indeed, it is Wagner, who imbued his music and literary thought with the greatest knowledge about humanity, who gave a reflection on the past, analyzed the reality of the present, and predicted the future in the genre created by him—Richard Wagner's drama.

This great „man-event" was repeated in the literature of the twentieth century in the form of Thomas Mann.

References

1. Barham, J. Mahler and the Game of History. In the book: Rethinking Mahler. Edited by Barham J. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 315–351 (p.330).

2. Obermüller, K. Thomas Mann und Richard Wagner. Journal21.ch, September 01.2013, p.1. (https://www.journal21.ch/artikel/thomas-mann-und-richard-wagner).

3. Boes, T. Thomas Mann's War: Literature, Politics, and the World Republic of Letters. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019, chapter 3, p. 102.

4. Heftrich, E. Richard Wagner Im Werk Thomas Manns. Hefte Der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck, 1985, Oktober No. 5, pp. 5–18 (p.5). Published By: Vittorio Klostermann Gmbh Stable. (https://Www.Jstor.Org/Stable/24742799).

5. Wagner, R. What is German? (1865/1878). In online collection: German History in Documents and Images. Edited by Retallack J. Washington D.C.: The German Historical Institute, (GHDI) 2008, Volume 2/4., Forging an Empire: Bismarckian Germany (1866-1890)/Culture/Source (54/56), p.1. (https://germanhistory-docs.org/en/forging-an-empire-bismarckian-germany-1866-1890/richard-wagner-what-is-german-1865–1878).

6. Bolduc, S. A. A. Study of Intertextuality: Thomas Mann's "Tristan" and Richard Wagner's "Tristan und Isolde". Rocky Mountain Review of Language and Literature, published by: Rocky Mountain Modern Language Association, 1983, Vol. 37, No. 1/2, pp. 82–90 (p.82).

7. Choladze, N. Symphonic architectonics of Thomas Mann's "Magic Mountain". Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Philology (In Georgian), Kutaisi, ATSU, 2022, p. 65.

8. Chako, G. Indian Influence in The Ring's Happy Ending, 2020, p.5 (https://www.academia.edu/11340755/Indian_Influence_in_The_Ring_s_Happy_Ending).

9. Mann, Th. The magic mountain. New York: Vintage books-edition, 1969, translated from German by h. T. Lowe-porter, p. 7.

10. Mann, Th. Sufferings and greatness of Richard Wagner. In the book.: Essays of three decades. Edited by Alfred A. Knopf, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1948, Translated from the German by H. T. Lowe-Porter, p. 320.

11. Mann, Th. Sufferings and greatness of Richard Wagner. In the book.: Essays of three decades. Edited by Alfred A. Knopf, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1948, translated from German by H. T. Lowe-Porter, pp.308–352 (p. 313).

12. Choladze, N. Symphonic architectonics of Thomas Mann's "Magic Mountain". Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Philology (In Georgian), Kutaisi, ATSU, 2022, p.165.

13. Mann, Th. The magic mountain. New York: Vintage books-edition, 1969, Translated from German by h. T. Lowe-porter, p.689

14. Mann, Th. The magic mountain. New York: Vintage books-edition, 1969, Translated from German by h. T. Lowe-porter, p.540

15. Nagy, D. The Influence of Richard Wagner on 20th-century Literature/Aesthetic and Poetic Dimensions, Budapest, Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, 2018, p. 3.

16. Choladze, N. Symphonic architectonics of Thomas Mann's "Magic Mountain". Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Philology (In Georgian), Kutaisi, ATSU, 2022, p. 33

17. Mann, Th. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. XII. Berlin.: Aufbau–Verlag 1955. p.440

18. Choladze, N. Symphonic architectonics of Thomas Mann's "Magic Mountain". Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Philology (In Georgian), Kutaisi, ATSU, 2022, p. 22

19. Choladze, N. Symphonic architectonics of Thomas Mann's "Magic Mountain". Dissertation submitted for the academic degree of Doctor of Philology (In Georgian), Kutaisi, ATSU, 2022, p. 165

20. Pratt, R. Closing the gap between music and history in Thomas Mann's Doktor Faustus. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. London, University of London/University College London, Department of German, 2000, Published by ProQuest LLC (2015). Microform Edition © ProQuest LLC, p. 87. Toprak, M. "Es war das Europaische auf deutsch, was ich in ihnen fand..." Thomas Manns Weg von Wagner zu Goethe, Hacettepe University Journal of the Faculty of Literature, 2000, Vol. 17, Issue 2, pp. 141–163 (p. 141) (https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/619165).

Dossiê Wagner e o Teatro

O Caso Wagner, de Gabriele D'Annunzio.

Roberto Sávio Rosa
Introd. trad. e notas
Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH), da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA), Ilhéus, Bahia, Brasil. Coordenador do Projeto de Pesquisa: *Wilson Lins: o Demiurgo artesanal que entrelaçou Goethe, Nietzsche, Sertão e Cangaço.* Cadastro PROPP número 073.6770.2020.0007700-15.
E-mail: savio@uesc.br

Raike Barone Costa Santos
Universidade Estadual de Santa Cruz
Discente do Curso de Licenciatura em Filosofia da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista no Programa de Iniciação Científica UESC-PROPP-ICB.
E-mail: rbcsantos.fls@uesc.br

Resumo

Objetivando facultar aos leitores de Wagner e Nietzsche exegeses e comentários a respeito da relação tumultuada entre o Artista e o Filósofo, apresentamos nossa ínfima contribuição, com a tradução dos três artigos publicados por Gabriele D'Annunzio em La Tribuna, de Roma, no ano de 1893, intitulados **O Caso Wagner – na vida e na arte**. Paralelamente, sugerimos um amplo horizonte de investigação esboçando considerações acerca da recepção e divulgação dos escritos nietzschianos em solo alheio e adverso à semeadura.

Palavras-chave: Wagner, Nietzsche, D'Annunzio, Wilson Lins.

Abstract

Aiming to grant Wagner and Nietzsche's readers exegesis and commentaries concerning the tumultuous relationship between the Artist and the Philosopher, we present our minute contribution to the translation of three articles published by Gabiele D'Annuzio in Rome's La Tribuna in the year 1893, titled ***The Wagner Case – in life and in art****. In parallel, we suggest a broad investigation horizon drafting considerations concerning the reception and dissemination of Nietzsche's writings on an alien soil unfavorable to them.*

Keywords: Wagner, Nietzsche, D'Annunzio, Wilson Lins.

Gabriele D'Annunzio: o fabro italiano dos engenhos nietzschianos na literatura e na arte.

Consoante o Professor Domenico Fazio[1] a introdução de Nietzsche em terras italianas teria sido motivada por duas razões: (1) por meio da *utilização política de suas ideias* e (2) *através do modo "humanitário" como foi sugerido* e, por um artifício: a Literatura. Com tal gesto principiava a leitura de Nietzsche em terras italianas:

> "Mas para que tal fato ocorresse, **o nome de Nietzsche deveria ultrapassar o âmbito restrito dos especialistas para iniciar a fazer parte do patrimônio cultural e do modo de pensar de uma inteira geração; ocorria, então, que a palavra, através de D'Annunzio, passasse da filosofia à literatura.** É por isso que, mesmo não sendo o primeiro a se ocupar entre os escritores de lingua italiana, podemos continuar a considerar Gabriele D'Annunzio como o introdutor de Nietzsche na Itália, efetivamente".[2] (Tradução livre e grifo nosso).

---

1 FAZIO, Domenico M. *Il caso Nietzsche – La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940*. Marzorati Editore. Settimo Milanese: 1988.

2 _____. Idem, p .26.

"Ma perchè ciò avvenisse, **il nome di Nietzsche doveva uscire dall'ambito ristretto degli specialisti per entrare a far parte del patrimonio culturale e del modo di pensare di un'intera generazione; occorreva, cioè, che la parola, attraverso D'Annunzio, passasse dalla filosofia alla letteratura**. È per questo che, anche se non fu il primo ad occuparsene tra gli scrittori di lingua italiana, possiamo continuare a considerare Gabriele D'Annunzio come colui il quale, effettivamente, introdusse Nietzsche in Italia".

O fato de apresentar um responsável pela popularização das ideias de Nietzsche na Itália não significa dizer que a sua inspiração instrumental, em perspectiva política, tenha sido feita de maneira condizente ou, ainda mais radical, que exista *um tal modo condizente.* Segundo o Professor Fazio, D'Annunzio, ao apropriar-se dos *engenhos nietzschianos*, acomoda-os ao seu projeto, a partir de hermenêutica poética ímpar favorecendo a preparação e o cultivo do terreno fértil em que irão se agarrar e desenvolver as raízes do ufanismo e os arbustos espinhosos das concepções *protonacionalistas*[3], que continuam a frutificar o triste imaginário hodierno, tanto em Itália quanto no Brasil. O que importa ressaltar, nesse momento, é a maneira como a exposição e a divulgação (popularização) de tais engenhos ganhou corpo na Itália por meio de um porta voz e agente político. Quem declara é o próprio Professor Fazio:

> **"A novidade operacional de D'Annunzio, repetimos, deveria consisitir sobretudo no instrumento (meio/modo): a literatura.** O sucesso da operação de D'Annunzio se explica somente assim: criando um "caso" literário, fazendo-o se tornar um mito, D'Annunzio procurava para Nietzsche uma audiência mais vasta e, ao mesmo tempo, subtraindo-o da precisão meticulosa filológica dos filósofos e dos críticos, do rigor dos especialistas, poderia preparar para si a leitura "superomística", a utilização na perspectiva aristocrática".[4] (Tradução livre e grifo nosso).

A partir de fio condutor sólido, documental e coerente Fazio nos faz percorrer os caminhos abertos da utilização política de Nietzsche. O problema social europeu caminhava a passos largos e a falência da velha aristocracia, alheia e cansada, comparecia iminente. Teria visualizado então Gabriele D'Annunzio *(il vate)* uma maneira de reorganizar e impedir a decadência ao som da opera de Wagner e impulsionado pelos escritos nietzscheanos? Conceberia ele um projeto de renovação sustentado a partir de leitura e interpretação das ideias de Nietzsche acerca de **"nova" aristocracia não decadente**?

Suas impressões ganham relevo e as ruas quando em 25 de setembro de 1892 surge no jornal *Il Mattino de Nápoles Um dos primeiros documentos da*

---

3 FAZIO, Domenico M. *Il caso Nietzsche – La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940.* Marzorati Editore. Settimo Milanese: 1988, p.40.

4 **"La novitá dell'operazione di D'Annunzio, ripetiamo, doveva consistere soprattutto nel medium: la letteratura.** Il sucesso dell'operazione di D'Annunzio si spiega solamente così: creandone un "caso" letterario, facendolo diventare un mito, D'Annunzio procurava a Nietzsche una piú vasta udienza e nel contempo, sottraendolo all'acribia filologica dei filosofi e dei critici, al rigore degli specialistici, poteva preparare per sé la lettura superomistica, l'utilizzazione in chiave aristocratica." (grifo nosso). FAZIO, Domenico M. *Il caso Nietzsche – La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940.* Marzorati Editore. Settimo Milanese: 1988, p.26.

nova estética aristocrática de D'Annunzio: A besta eletiva[5]. Lendo-o atentamente está possível compreender o grito estridente do poeta em desespero. Tendo como ponto de partida a análise sucinta e acurada acerca da decrepitude e do ambiente adverso e hostil em que se transformou o território europeu, D'Annunzio conclama Nietzsche em sua defesa e proclama em alto e bom som o que estaria contido em sua doutrina.

A partir de então instiga os leitores a considerar a formação de uma **"nuova aristocracia",** "(...) que se elevará, portanto, recolocando no seu posto de honra o sentimento de potência elevando-se sobre o Bem e o Mal"[6]. O que torna o artigo interessante, revisto após 131 anos da sua publicação, reside no aspecto panfletário. Ao advertir seus contemporâneos a respeito do predomínio europeu (centro do mundo) e das mazelas deflagradas visando a liberação da potência adormecida, fundamento das forças telúricas autóctones, *o Vate* (Gabriele D'Annunzio) sentencia os terríveis acontecimentos que se avizinham exortando talvez um direito à força e à irracionalidade:

> **"A força é a primeira lei da Natureza, indestrutível, inabolível.** Ora, há quatro séculos os Europeus não entendem fazer outra coisa senão espoliar e exterminar as outras estirpes. A civilidade européia, como uma aranha voraz, envolve em sua teia o resto do globo. Na América, raças inteiras desapareceram com o impacto do homem branco; os Oceânidas estão desaparecendo perseguidos nos extremos abrigos; a África é invadida totalmente. Com qual direito? **Com o direito do mais forte"**[7]. (grifo nosso).

Com o Caso Wagner I, II e III (publicados, respectivamente, em 23/07/1893, 03/08/1893 e 09/08/1893) se torna evidente o espanto d'annunziano ao tentar, tal qual um funâmbulo indeciso, alheado e displicente acerca de qual senhor abraçar, percorrer o caminho traçado por Wagner e Nietzsche.

---

5 "uno dei primi documenti della nuova estetica aristocratica di D'Annunzio: **La bestia elettiva"**. A tradução do texto de Gabriele D'Annunzio, **La bestia elettiva**, publicado no Jornal **Il Mattino, Nápoles, em 25 de setembro de 1892** foi publicado na **Revista de Ciências Humanas Caeté SEER/UFAL, ISSN 2675-1666, Vol. 2, Ano 2020, enquanto anexo do artigo:** ***A vontade de poder veste gibão de couro: Wilson Lins e as entranhas do sertão em guerra na Trilogia do São Francisco***, em sua versão integral com tradução livre do Professor Roberto Sávio Rosa.

6 "(...) che si formerà dunque ricollocando nel suo posto d'onore il sentimento della potenza levandosi sopra il bene e sopra il male". (Tradução livre).

7 **"La forza è la prima legge della Natura, indistruttibile, inabolibile.** Ora, da quattro secoli gli Europei non ad altro intendono che a spogliare e a sterminare le altre stirpi. La civiltà europea, come un ragno vorace, inviluppa delle sue tele il resto del globo. In America, razze intera sono scomparse all'urto dell'uomo bianco; gli Oceanidi vanno scomparendo perseguitati fin negli stremi rifugi; l'Africa è invasa tutta quanta. **Con quale diritto? Col diritto del più forte"**. (Tradução livre). D'ANNUNZIO, Gabriele. *La bestia elettiva.* In: Scritti Giornalistici 1889-1938. Volume secondo. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Arnoldo Mondadori Editore.

Em *O caso Wagner I*, após indicar o crescente interesse pela música do Maestro alemão e do impacto causado por suas óperas, acena e destaca D'Annunzio, não todo e qualquer texto, mas às considerações nietzschianas acerca do artista.

Em *O Caso Wagner II*, o poeta italiano apresenta um Wagner, detentor na mocidade de lampejos estéticos e revolucionários, similares aos de Nietzsche. Na exposição, alude ao percurso existencial do Maestro e sua tentativa de encontrar a concepção de arte perfeita, claro, sem deixar de referir os ataques ressentidos do jovem filósofo.

Em *O Caso Wagner III*, Gabriele D'Annunzio intensifica e destaca a relação existente entre *wagnerismo e decadência* na perspectiva nietzschiana, ao mesmo tempo em que revela a profícua produção de romances em que serão utilizadas e instrumentalizadas, politicamente, diversas passagens do texto nietzschiano. Exemplo maior pode ser considerado a publicação de *Le vergini delle rocce*[8], em 1895, em que serão transportados, para a literatura, muitos dos *engenhos nietzschianos* aludidos nos escritos jornalísticos.

No primeiro livro será apresentado o protagonista (Claudio Cantelmo), aristocrata decadente, que terá como missão "elevada" pôr-se à distância da escumalha ruidosa para levar a cabo o seu intento, a saber, escolher entre os remanescentes da velha aristocracia do sul da Itália (cepa genuína dos descendentes de Enéas[9]... reinado das duas Sicilias), consorte à altura de sua condição e finalidade! Com qual objetivo? Promoção de união matrimonial para transmitir a herança sanguínea da aristocracia guerreira de outrora, através da geração de um filho. Nas palavras de Cantelmo (D'Annunzio):

> "Percebes, meu caro pai, que em todos os lugares a antiga realeza legítima declina e que a massa está prestes a engoli-los em suas banheiras enlameadas. Verdadeiramente estes não merecem outra sorte. E não somente a realeza, mas todas as coisas grandes, nobres e belas, toda a idealidade soberana que foram um tempo a glória do homem agressivo e dominador, tudo está a um passo

---

8 O título do romance ***As virgens das rochas***, de Gabriele D'Annunzio alude ao famoso quadro de Leonardo da Vinci: "a Terra vive e tem uma alma; os rios são suas artérias, os regatos são as veias, o fluxo e o refluxo do mar está seu alento, nos vulcões está a residência da vida, o oceano em tôrno dos mares é um lago de sangue em volta do coração. A virgem das rochas, emerge de uma atmosfera vibrátil, densa, os objetos perdem os contornos rígidos para respirarem livremente, irradiando uma luz interna nascida do íntimo, como se viesse mesmo da própria vida contida em cada um." Ao estabelecer a árvore genealógica de sua pretensa "nova aristocracia" D'Annunzio intenciona interligar o protagonista Claudio Cantelmo de *As virgens das rochas*, à cepa renascentista principiada com Leonardo da Vinci!
D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le vergini delle Rocce*. Prefazione di Giansiro Ferrata. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1978.

9 Aqui nossa homenagem à epopéia de Virgilio, que narra a aventura de Enéias ao término da guerra de Tróia e a história de Roma.

de desaparecer na imensa podridão que flutua e se eleva"[10]. (tradução livre).

A inclusão surpreendente de argumentos em defesa da hierarquização das diferenças a partir da seleção gradativa vinculada à consanguinidade indica a apropriação inadequada por D'Annunzio dos engenhos nietzschianos. Ao traçar mentalmente a árvore genealógica da estirpe ao qual estaria vinculado e às qualidades advindas com as provações superadas por seus ascendentes, Cantelmo reforça o desprezo da gentalha e reafirma o distanciamento:

> "O venerando pai do nosso discurso, tu depositavas fé na necessidade das hierarquias e das diferenças entre os homens; tu acreditavas na superioridade da virtude transferida por razões hereditárias no sangue; firmemente acreditavas em uma virtude de estirpe que estivesse capaz, através de eleições, elevar o homem ao mais alto esplendor de sua beleza moral". (tradução livre).[11].

O segundo livro da narrativa trata do retorno de Cláudio Cantelmo às origens de um mundo esfacelado. Ambientado no sul da Itália apresenta um conjunto harmonizado de descrições que ultrapassam em muito a sensibilidade cotidiana revelando ao mundo a alma poética D'annunziana. Sua obstinação por uma estética condizente concede ao protagonista o deleite saudoso da familiaridade autóctone, reencontrada após percorrer a geografia particular do ambiente (*ethos*) e, extasiar-se com a coloração da natureza a sua volta.

No reencontro dos costumes e hábitos do gentio...*"uma gente elegante em quem a obediência e a fidelidade se transmitiam de pai para filho como caráter da substância vital"*[12] e, dos amigos de infância, Cantelmo descortina em sonhos o fluxo da memória soterrada: "Quando a beleza se revela, todas as essências da vida convergem para ela como para um centro; e ela possui, portanto, por tributário o inteiro universo"[13]. (tradução livre). Mergulhado em atmosfera onírica

---

10 D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le vergini delle Rocce*. Prefazione di Giansiro Ferrata. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1978, Libro III, p.152.
"Voi vedete, mio caro padre, che da per tutto le antiche regalità legittime declinano e che la Folla sta per inghiottirle nei suoi gorghi melmosi. Veramente essi non meritano altra sorte! E non la regalità soltanto, ma tutte le cose grandi e nobili e belle, tutte le idealità sovrane che furono un tempo la gloria dell'Uomo pugnace e dominatore, tutte sono sul punto di scomparire nell'immensa putredine che fluttua e si solleva".

11 Idem, Livro I, p. 42-3.
"O venerando padre di nostro eloquio, tu avevi fede nella necessità delle gerarchie e delle differenze tra gli uomini; tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per ragione ereditaria nel sangue; fermamente credevi a una virtù di stirpe la qual potesse per gradi, d'elezione in elezione, elevar l'uomo al più alto splendore di sua bellezza morale".

12 "una gente gagliarda in cui l'obbedienza e la fedeltà si trasmettevano di padre in figlio come caratteri della sostanza vitale". (tradução livre).

13 Idem, Livro II, p. 85.
"quando la bellezza si mostra, tutte le essenze della vita convergono in lei come in un centro; ed ella ha quindi per tributario l'intero universo".

e anacrônica, imerso em reflexões subjetivas, busca Cantelmo enumerar e hierarquizar as qualificações da matriarca idealizada, encarnada nas "virgens", a fim de consolidar seu projeto renascentista da nova aristocracia. Entretanto, a procrastinação se revela protagonista em seu modo de estar no mundo e, a decisão angustiante, se arrasta e distancia cada vez mais do horizonte.

A partir de recurso engenhoso, reforçamos que a narrativa D'annunziana deixa transparecer, intencionalmente, o detalhe paradoxal, que irá acompanhar a constituiçao da denegerescência heróica na trama: a pusilânimidade! Ciente que a decrepitude da velha cepa aristocrática fora facultada com a condescendência dos antepassados, Cantelmo enaltece e propaga em solilóquios o destino que acredita lhe estar reservado, mas no plano da ação, comunga das idênticas características daqueles a quem responsabiliza pelo fracasso, demonstrando desconhecer e estar, também ele, fruto do falimento inevitável.

No terceiro e último livro da narrativa D'Annunziana o tema da decadência aristocrática será retomado. O protagonista, irá discorrer acerca do esfacelamento de um mundo, precisamente, de um modo de estar imerso no *pathos da distância* e da necessidade iminente do *novo homem*[14] e sobre uma vontade de poder que impulsionaria as ações decorrentes. Nas palavras de Cantelmo:

> "Quando tudo será profanado, quando todos os altares do Pensamento e da Beleza serão abatidos, quando todas as urnas das essências ideais serão quebradas, quando a vida comum descerá a um tal limite de degradação que parece impossível ultrapassar, quando na grande obscuridade será apagada a última chama luminosa, então a massa se firmará tomada de um pânico bem maior e tremendo de quantos acumulou a sua alma miserável; e desprovida repentinamente do frenesi que lhe cegava, ela se sentirá perdida e no seu deserto cheio de ruínas, não vendo a sua frente alguma saída ou alguma luz. Então cairá sobre ela a necessidade dos heróis; e ela invocará as barras de ferro que deverão novamente discipliná-la. Pois bem meu caro pai, **eu penso que estes heróis, que estes novos reis da terra deverão surgir da nossa raça e que a partir de hoje todas as nossas energias deverão concorrer para preparar o acontecimento próximo ou distante"**. (tradução livre e grifo nosso)[15].

---

14 Seria o super homem nietzschiano?

15 "Quando tutto sarà profanato, quando tutti gli altari del Pensiero e della Bellezza saranno abbatutti, quando tutte le urne delle essenze ideali saranno infrante, quando la vita comune sarà discesa a un tal limite di degradazione che sembri impossibile sorpassarlo, quando nella grande oscurità si sarà spenta pur l'ultima fiaccola fumosa, allora la Folla si arresterà presa di un panico ben più tremendo di quanti mai squassarono la sua anima miserabile; e mancata a un tratto la frenesia che l'accecava, ella si sentirà perduta nel suo deserto ingombro di rovine, non vedendo innanzi a sé alcuna via e alcuna luce. Allora scenderà su lei la necessità degli Eroi; ed ella invocherà le verghe ferree che dovranno nuovamente disciplinarla. Ebbene, caro padre, io penso che questi Eroi, che questi nuovi Re della terra debbano sorgere dalla nostra razza e che fin da oggi tutte le nostre energie debbano concorre a prepararne l'avvento prossimo o lontano".
D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le vergini delle Rocce*. Prefazione di Giansiro Ferrata. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1978, Libro III, p.153.

Entretanto, na determinação insolente de acreditar possuir o destino em mãos (tanto da elevação da estirpe humana, quanto das irmãs progenitoras – *as virgens*), Cantelmo se defrontará com a decadência, sempre desejosa, a percorrer os caminhos tortuosos da liberdade inexorável e das circunstâncias ignoradas. Sem o saber, está a representação fidedigna das mimetizações rebaixadas, que em reflexões, abomina. E, as virgens (aludiria D'Annunzio às moiras?), afirmadoras do destino lhe revelam a "lei da necessidade", a saber, a de ser impossível o surgimento – e/ou "(re)nascimento" - de "nova" aristocracia, a partir de cepa infecunda e cansada, que outrora germinara: Cantelmo conhecerá o desprezo cruel do acaso, pois presentifica e encarna a decrepitude aristrocrática!

La Tribuna, 23 de julho de 1893. Na vida e na arte O caso Wagner I

Há muito tempo a bibliografia wagneriana é abundante. O catálogo sobre os livros apologéticos e exegéticos a respeito do "Jesus de Baireuth", a cada dia, advém mais requintado. Os organismos da propaganda musical aumentam em número e atividades. Não se contam mais os *Guias* através da grande obra. Nem são os neófitos italianos do Culto menos ardentes do que os seus correligionários.

Ultimamente o senhor Carlo Jachino e Edoardo Nicolello publicaram pela Editora Fratelli Bocca[16] um estudo analítico muito claro e exato a respeito dos *Mestres cantores*, abordando o poema e a música, ato por ato, cena por cena, e detectando sobre o exemplar todo o sistema e o *Leitmotiv*[17] ainda desconhecido pela maioria. Eles adicionaram ao pequeno livro a notação musical dos motivos temáticos que constituem a trama do drama, seguindo o desenvolvimento com cuidado particular; e também em uma tabela adicional agruparam os motivos sob os três princípios ideais que compõem a substância do drama e que estão encarnados pela Corporação antiga, no reformador Walther e no sapateiro poeta Hans Sachs. Conseguem, portanto, facilitar aos curiosos a compreensão total do sistema e ao mesmo tempo conseguem discernir o quanto na Ópera há de vitalidade orgânica e de volume inerte!

Também em Bolonha, onde vivem em maior número cultuadores e cultuadoras da nova doutrina, recentemente apareceu uma "Crônica Wagneriana",

---

16 Carlo Jachino e Edoardo Nicolello. *I Maestri Cantori di Norimberga di Riccardo Wagner. Guida attra- verso al poema e la musica con la notazione musicale dei motivi tematici.* Turim: Fratelli Bocca, 1891.

17 Tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, esp. em óperas; motivo condutor.

com a intenção de vulgarizar as ideias de Richard Wagner e a difundir notícias sobre os espetáculos e os escritos.

Na França, então, os exegetas da "boa vontade" pululam. Mas as suas glosas[18], antes de esclarecer, obscurecem o texto; e se distinguem por sua verborragia metafísica de gosto detestável.

Tenho aqui sobre a mesa a última consideração, publicada por Firmin-Didot com muita clareza tipográfica. É de um certo Nerthal, e se intitula: *Tristão e Isolda (a paixão no drama wagneriano).* Não é possível imaginar nada tão vago e estúpido; e também, aqui e ali, nada de emocionante. Somente o velho fraseado romântico é aqui referido com um óleo rançoso que macula.

Georges Nouflard apresenta o segundo volume do seu *Richard Wagner por ele mesmo*, em que a evolução das ideias wagnerianas será ilustrada com passagens retiradas da mesma obra crítica e expositiva do Maestro. Este volume, dividido em quatro partes, descreve as várias fases disto que o autor chama de "elaboração da grande obra de arte", começando com o primeiro esboço dramático dos Niebelungo[19] e terminando com o terceiro ato do Tristão completo.

Porém o panfleto mais curioso, sob o qual vale a pena se deter, é o de Friedrich Nietzsche, intitulado *O caso Wagner* ao qual a recente vulgarização francesa, levada a cabo pelos senhores Daniel Halévy e Robert Dreyfus, faculta certa difusão nos países latinos.

"Friedrich Nietzsche! Quem é ele?" perguntarão muitos dos meus leitores, que até o presente não chegou a fama deste filósofo alemão que ataca com tamanha violência as doutrinas burguesas contemporâneas e o catolicismo sempre renovado.

Ele é um dos espíritos mais originais e audazes, que surgiram neste final de século. Os resultados das suas especulações intelectuais estão explicitados em livros bizarros, escritos em estilo áspero e eficaz, em que os paradoxos se aproximam do sarcasmo e as invectivas tumultuosas às formas exatas. Desses livros os mais significativos se intitulam: Assim falou Zaratustra, Genealogia da Moral, Além de Bem e Mal, Crepúsculo dos Ídolos e a Gaia Ciência.

Em um tempo em que a doutrina evangélica dos eslavos adquire sempre novos adeptos, em um tempo em que sobre às ruínas das velhas religiões surge a religião da piedade, Friedrich Nietzsche se eleva com furor contra a piedade, ("esta esponja que absorve a medula humana") e contra a abnegação e a devoção, enfim, contra tudo isso que, segundo ele, é fruto da fraqueza universal. O velho edifício social, fundado sobre a mentira, lhe parece ridículo e ignóbil. Ele exterioriza a opinião que uma nova aristocracia, lenta e implacavelmente formada por seleção, deva recolocar em seu posto de honra o *sentimento da potência* ascendendo sobre o Bem e o Mal, retomando as rédeas para adestrar as massas em benefício próprio.

---

18 Anotação em um texto para explicar o sentido de uma palavra ou esclarecer uma passagem.
19 *Der Ring des Nibelungen* (**O Anel** do **Nibelungo**) é um ciclo de quatro óperas épicas do compositor alemão Richard Wagner.

Segundo ele, a razão do declínio generalizado reside nisto: que a Europa inteira recebeu sua marca definitiva da noção de Bem e Mal, tomada a partir do sentido moral dos escravos.

Duas estão as morais: a dos nobres e a do rebanho servil. Por que? Ora, porque em todas as línguas primitivas nobre e bom estão termos equivalentes e porque a palavra nobre é também uma definição de classe, sucede, por consequência manifesta, que a casta dos senhores criou a primeira noção de Bem. Toda a sua moral apresenta vínculo, raiz, na soberana concepção de dignidade e tende a glorificação soberba da vida.

A origem do Bem é necessariamente diversa no escravo. Por instinto ele desconfia disso que o senhor designa o Bem; porque de fato isto que para ele (o senhor) merece tal nome é *ruim* para o escravo e, portanto, representa o Mal.

Ademais, segundo Nietzsche, a moral dos escravos venceu a disputa. Era necessário, para conduzi-la à vitória, um poder qualquer de sedução. Jesus de Nazaré introduziu o artifício do amor atraindo sobre si os infelizes e infames. Todo sofrimento dos fracos e dos oprimidos se transformaram em virtudes; e parece abominável o homem forte, que derivava sua lei do princípio contrário. O ascetismo estendeu um véu de tristeza e palidez sobre as coisas.

Esta moral não é senão o instinto do rebanho. Os homens superiores, deixando aos ingênuos as tentativas de mudar a sorte da multidão e de praticar a virtude cristã da caridade, empregarão todos os esforços para destruí-la.

É bom, prolongar a vida dos miseráveis? Por que? Preocupar-se com a massa em detrimento dos nobres não seria como descuidar as plantas mais vigorosas da selva, para cuidar de uma muda fraca de linfa ou qualquer erva daninha?

Os homens serão divididos em duas raças. Á superior, elevada em função da pura energia de sua vontade, tudo será permitido; à inferior, nada ou bem pouco. A maior soma de benfeitorias será para os privilegiados, em função do caráter excepcional de sua prioridade.

Mas o verdadeiro nobre, segundo Nietzsche, não assemelha em nada aos herdeiros desalojados das antigas famílias patrícias. A essência do nobre é a soberania interior. Ele é o homem livre, mais forte que as coisas, convicto que a personalidade supera em valor todos os atributos acessórios. Ele é a força que se governa, a liberdade que se afirma e se regula sobre o tipo de dignidade.

Ele possui o olho infalível quando observa a si mesmo. E, nesta autocracia da consciência, reside a principal distinção do novo aristocrata.

Assim, essencialmente, se apresenta a doutrina de Friedrich Nietzsche. "Ele veio", disse em seu Zaratustra "Ele veio para que vocês, amigos meus, se sintam cansados das velhas palavras que aprenderam e tomaram dos loucos e dos mentirosos; para que vocês se sintam cansados das palavras: recompensa, guia, castigo, vingança na justiça; para que sintam cansaço de dizer: "uma ação é boa porque é impessoal".

Ele é, em suma, um revolucionário, mas um revolucionário aristocrata. Tudo, para ele, depende dessa sua definição de vida: "viver é poder".

Era necessário conhecer a doutrina desse filósofo violento para compreender o espírito de sua aversão contra o ardor do *Parsifal*.

A música de Richard Wagner "é música despersonalizada, é música neo-hegeliana, música da multidão, em vez de música individual". Cito as palavras de um outro Frederico, de Amiel, escritas em 1857 a propósito de uma representação de *Tannhãuser* e não poderia ilustrar melhor nosso caso. A música de Richard Wagner é a música da democracia socialista em contraposição à arte aristocrata, heroica e subjetiva. Representa a abdicação do Eu e a emancipação de todas as forças vencidas. Responde às tendências da época, as quais desconhecem o verdadeiro valor da personalidade humana submergindo-o no complexo da natureza e da sociedade.

Nietzsche, portanto, - que como pudemos ver possui um ideal de vida ascendente – reconhece e combate em Richard Wagner o tipo exemplar de *artista decadente*; reconhece e abomina nele todas as fraquezas e enfermidades do século.

"Onde encontrar" disse ele "para o labirinto da alma moderna um condutor melhor iniciado, um tão eloquente conhecedor de almas?" Por meio de Richard Wagner a modernidade fala a sua linguagem mais *íntima:* não dissimula nem o Bem nem o Mal; havendo perdido todo o pudor. Também: é possível calcular aproximadamente quanto vale o espírito moderno, quando se tem uma noção clara do Bem e do Mal segundo este artista. Eu compreendo muito bem que um compositor de hoje diga: "odeio Wagner, mas não posso suportar outra música". Compreendo muito bem aquele filósofo que declarava: "Wagner reassume a modernidade. Não há nada a fazer; necessita começar pelo ser wagneriano". Assim começou Nietzsche. E se libertou da influência de uma doença perigosa.

Não será inútil nem desagradável para os leitores conhecer o juízo que o bizarro filósofo alemão exprime sobre Richard Wagner em uma carta expedida de Turim[20].

Gabriele D'Annunzio

---

20 **Tomamos a liberdade de anexar a carta de Nietzsche, escrita em Turim e aludida por D'Annunzio.**
A Malwida von Meysenbug
Torino, 18 de outubro de 1888.
Amiga reverenciada,
São coisas sobre as quais não admito ser contrariado. Nas questões que dizem respeito à ***decadência*** sou a mais alta autoridade que existe na terra: estes homens hodiernos, com sua miserável degeneração do instinto, deveriam se considerar homens de sorte por ter alguém que os repreende sobre a pura verdade em assuntos ***obscuros***. Para que este palhaço* pudesse fazer as pessoas acreditar (- como a senhora se expressa com uma inocência digna de respeito), ser ele ***"a expressão máxima da natureza criativa"***, por assim dizer, o seu ***"fim"***, era mesmo necessário um ***gênio***, mas um gênio da ***mentira***...no que me diz respeito, tenho a honra de estar o oposto – um gênio da verdade - -. (grifo nosso).
*Malwida von Meysenbug havia contestado a Nietzsche o uso do termo para designar Wagner: ***"A expressão "palhaço" para Wagner e Liszt é verdadeiramente detestável*** (KGB III/6, 330).
A referência alude ***"O caso Wagner – um problema para os amantes da música***", Epílogo (Opere VI/3,48): ***"Se Wagner era um cristão, então Liszt foi talvez um pai da igreja! – A necessidade de redenção, compêndio de todas as necessidades cristãs, não há nada a fazer com esses palhaços".***
NIETZSCHE, Friedrich. **Lettere da Torino.** A cura di Giuliano Campioni. Traduzione di Vivetta Vivarelli. Milano: Adelphi, 2008.

La Tribuna, 3 de agosto de 1893.
Na vida e na arte
O caso Wagner II

A natureza de Richard Wagner é uma das mais complicadas, inquietas, móveis e contraditórias que este século oferece à curiosidade dos psicólogos. Se pode inclusive dizer que, ao poeta de *Siegfried* e de *Parsifal* não é desconhecida nenhuma das inquietações, ânsias, aspirações e repugnâncias, das mais delicadas e incuráveis enfermidades que afligem o espírito moderno. Toda a vida interior, por um longo período, é um rápido suceder-se de entusiasmo, desencorajamento (desânimo), abandono, desgosto, produzidos por motivos sempre diversos e contrários. A sua concepção de mundo não é nunca segura e definitiva, mas vai metamorfoseando-se de grau em grau com o desenvolvimento intelectual e o desenrolar dos acontecimentos externos. E, como vai modificando sua concepção de universo, assim também é o caso do seu método na elaboração da obra de arte. O plano da tetralogia passa através de inumeráveis transformações do primeiro esboço à realização plena; e muitas vezes um poema é interrompido a meio caminho e abandonado por longo tempo para depois ser retomado em um estado de alma e de inteligência muito diverso do primitivo. O *Siegfried* preparado em um tempo em que Richard Wagner era seguidor fervoroso da filosofia otimista de Feuerbach, é concluído quando ele já ouviu, no silêncio fúnebre de uma sexta-feira santa "aquele profundo suspiro de piedade, que um dia ressoou da cruz sob o Gólgota e que hoje irrompe em nosso próprio semblante".

Me dói não poder aqui agregar e representar com amplitude os diversos "estados de ânimo" pelos quais passou o grande maestro no período mais doloroso e laborioso da sua existência. Não seria, certo, inútil compreender inteiramente a obra ao buscar sob quais influências o artífice congregou sua utopia da idade do ouro à catarse mística do *Parsifal*.

Bastará aqui traçar algumas linhas para mostrar quais são verdadeiramente os motivos do ódio professado com tanta cordialidade por Friedrich Nietzsche contra o *Deus de Baireuth*.

Esta, é uma comparação estranha: - Richard Wagner quando começou a meditar a nova forma de arte, demonstrava pelo cristianismo a mesma animosidade e, quase direi, o mesmo furor que anima as páginas polêmicas do filósofo de Zaratustra. No combativo livro A *Arte e a Revolução* ele pretendia demonstrar que a sociedade hodierna não produziu Arte verdadeira e, tampouco poderá produzi-la, visto hoje não existir arte mas indústria, não existir artífices, mas artesãos. E, a propósito da decadência latina, ele notava: "porque qualquer estado geral deve necessariamente criar uma expressão adequada a representá-lo, também o baixo império deveria encontrar a sua. Mas não poderia esta expressão ser a arte, a qual não é senão a suprema flor desabrochada da alegria de viver, da plena satisfação que o homem prova em

relação a si mesmo. Daí o cristianismo". E, depois de abaixar orgulhosamente a ideia cristã, ele concluía que "a hipocrisia é o caráter dominante da sociedade cristã, desde a origem até os nossos dias".

Além disso ele acreditava que o mundo não poderia salvar-se senão por meio do amor; e escrevia também naquele tempo: "o amor redentor não é o amor abstrato ensinado pelo cristianismo; mesmo sendo a mais vigorosa manifestação da natureza humana não deformada, que tendo a sua fonte na alegria da vida sexual, não se limita à união dos sexos, mas se estende aos filhos, aos irmãos, aos amigos e, enfim, a todos os homens". Ele entendia, com isso, que o amor devesse ser a afirmação da vida. Ele aspirava à vida ascendente, à força, à saúde, à alegria plena.

No outono de 1851, nos lagos suíços, desejando compor para o seu *Siegfried* uma música robusta e saudável, ele se põe com ardor a buscar a saúde corporal por meio de exercícios higiênicos e de alimentos nutritivos. Não comia, senão carne suculenta; não bebia mais nem café nem cerveja; fazia uso de água gelada em abluções frequentes, sem misturas, correndo perigo de atingir o efeito oposto daquele aguardado. E escrevia: "Para poder escrever uma música verdadeiramente saudável, necessito antes de tudo manter saudável o meu corpo. Alcançar a saúde plena, para atingir o estado propício de composição do *Siegfried*, tem, para mim, qualquer coisa de alegremente solene".

Os benefícios dessa ingênua cura hidroterápica foram ilusórios e breves. Sob o impacto das circunstâncias sucessivas, sob influências intelectuais e morais determinadas, por um processo psíquico, que aqui não me é concedido analisar com profundidade, tampouco descrever sucintamente, ele perde todo o senso de alegria e, observando a vida com intenção nos olhos, mas vendados pela dor, começou a se curvar em direção ao novo ideal metafísico.

Aquele mesmo que primeiramente desejava constituir a *anarquia* estimulando o homem nativamente bom, aquele mesmo que primeiramente havia proposto na arte a teoria do *comunismo*, aquele, agora, reconhece que o homem é nativamente mal, apenas destinado à alimentação e reprodução, e afirma que a contemplação pura da qual se origina o prazer estético não pode ser senão o privilégio de certas criaturas raras de cérebro monstruoso. Reconhece e afirma que o amor não é senão a mais enérgica manifestação daquela terrível *vontade de viver* que aspira somente perpetuar-se. E, segundo a doutrina de Arthur Schopenhauer até as últimas consequências, atinge a convicção de que a salvação reside na completa renúncia. "Possuo agora um calmante que me ajuda a encontrar o sono", escreve ele a Liszt "e é um ardente e profundo desejo de morte. Plena inconsciência, dissolução de todos os sonhos, aniquilação absoluta: eis a libertação final".

A sua sensibilidade debilita a cada dia e se torna cada vez mais mórbida. Ele sofre de tudo e se revolta contra "aquela terrível vontade de viver" que sempre o arrasta para as mais loucas contradições. – Renúncia! Renuncia! Para ele não existe outra saúde.

E concebe um poema articulado com a ideia de renúncia; um poema com conteúdo budista que poderá ser considerado como a forma geradora do *Parsifal*.

Uma pista de sua carta escrita a Liszt, a propósito de uma sinfonia do abade sobre o tema dantesco, disse: "Com prazer imenso segui os passos de Dante Alighieri entre o Inferno e o Purgatório. Pleno de santo recolhimento, me deixei conduzir pelo poeta de ciclo em ciclo; matei as minhas paixões uma após a outra; combati os selvagens instintos da vida com tamanho orgulho que, junto ao fim e diante do fogo, bani a última vontade de viver e me lancei às chamas para renunciar inteiramente a minha personalidade, *"mergulhando no olhar de Beatriz"*.

Mas porque lhe é necessário um princípio ativo para animar o drama ele pega emprestado o herói da renúncia e o metamorfoseia em herói da piedade, ele cria a figura do *Parsifal transumanizado.* E se sente agora pleno do novo sentimento que de Veneza escreve a Liszt: "A compaixão por este doloroso mundo tomou o lugar das minhas próprias dores". Também ele deseja, como Parsifal, purificar-se e redimir-se por meio da Piedade.

A este ponto o leitor, se lembrar qual a essência da doutrina de Friedrich Nietzsche e qual a definição que o filósofo deu à Piedade, compreende sem esforço que os motivos da severa inimizade são de natureza ética e não estética; e também compreende que o detrator tenta diminuir a importância daquele extraordinário artífice indicando como ignóbil e intolerável vício na obra de arte uma condição, que para nós tem grande valor: quero dizer a *modernidade*!

Colocada a premissa, ele é logico em sua abominação. O raciocínio é simples: "Qual é a primeira e a última exigência de um filósofo diante de si mesmo? Aqui está ela: vencer o seu tempo, colocar-se *fora do tempo (extemporâneo).* Contra quem deve ele sustentar a batalha mais feroz? Contra aquele no qual ele mesmo se reconhece enquanto filho do século. Ora, certo, eu sou como Richard Wagner, filho do século, isto é, *decadente*, com uma diferença: que eu percebo e me defendo. O filósofo em mim resiste ao perigo que eu corro".

E de fato confessa que ninguém talvez tenha sido mais perigosamente introduzido profundamente no wagnerismo, mas que ninguém, depois, se defendeu com fúria e provou da grande alegria ao sentir-se vitorioso.

Ocorre a ele um fenômeno espiritual análogo aquele que já havíamos notado em Richard Wagner, porém invertido. O Wagner que aspirava à saúde, à força, à juventude, à alegria e todas às virtudes da via ascendente curva-se em direção às virtudes contrárias, em direção à moral negativa, em direção ao evangelho da humildade, precisamente, em direção à renuncia. Nietzsche se eleva acima disso, dessa *foeda superstitio - superstição nojenta* em direção à moralidade afirmativa colocando o sentimento de potência como princípio da vida e exaltando triunfalmente o Eu contra qualquer abnegação.

Assim o *filósofo* se coloca fora do tempo, enquanto o *artífice* reingressa em seu tempo. Mas aquele, embora glorifique a vida, o faz em intervalos puramen-

te especulativos; enquanto, o outro, ***realiza*** as suas abstrações na forma concreta da obra de arte.

Gabriele D'Annunzio

La Tribuna, 9 de agosto de 1893. Na vida e na arte O caso Wagner III

A invectiva[21] de Friedrich Nietzsche contra Richard Wagner pode ser considerada como uma afronta à decadência porque para ele *wagnerismo* e *decadência* estão o mesmo.

Através do olho de Zaratustra (olho que contempla à distância incalculável o fenômeno da humanidade) tudo vai mal, tudo está perdido. A doença apresenta raízes profundas. E Richard Wagner é o maior corruptor do século.

As piadas, a zombaria e os sarcasmos, geralmente de gosto duvidoso ou de gosto excessivamente alemão, seguem sem intervalo pelas oitenta páginas da difamação.

A Ópera de Wagner é a ópera da redenção. Ele sempre tem, à mão, alguém que necessita ser salvo: um acompanhante ou uma dama-de-honra...! Com que riqueza ele multiplica esse *Leitmotiv*! Quanta visão profunda e deliciosa! Quem nos ensinaria, se não existisse Wagner que a inocência é capaz de salvar um pecador digno de consideração? (É o caso do *Tannhãuser*). Ou, que o hebreu errante encontrará saúde, conseguirá uma posição estável e vai se casar? (É o caso do *Vascello Fantasma - Navio Fantasma*). Ou, que uma velha mulher perversa, se satisfaz em ser salva por jovens castos? (É o caso de *Kundry – Parsifal*). Ou que uma jovem graciosa é feliz por ter sido salva por um cavalheiro – o qual, ainda por cima, é wagneriano? (É o caso dos *Maestri Cantori – Mestres cantores*). Ou que também as mulheres casadas preferem ver-se salvas por um cavalheiro? (É o caso de *Yseult*). Ou, que o "velho Deus" depois de estar comprometido de todas as formas, é finalmente salvo por um livre pensador inimigo da moral? (É o caso do *Anel*...). E assim vai.

A metamorfose de Wagner de otimista para pessimista, já por mim aludida nas passagens precedentes, encontra em Nietzsche um zombador feroz. A união do filósofo da Decadência com o artista da Decadência lhe parece bufonaria. "Brunilda que, segundo a ideia primitiva, deveria se despedir de nós com um canto de glória e louvor a favor do amor livre, lisonjeando o mundo com a ideia socialista do *"Tout ira bien – Tudo ficará bem"*, agora tem outra coisa a fazer. Ela deve estudar Schopenhauer, "deve colocar em verso o quarto livro de *O mundo como vontade e representação...*".

---

21 Palavra ou série de palavras injuriosas e violentas contra alguém ou algo.

Existe nesta seção alguma coisa de verdadeiro. A primeira versão do Anel terminava com um hino à felicidade do porvir. "Nem bens, nem ouro, nem esplendor divino, nem magnificência nobre, nem vínculo enganador de tristes pactos, nem duras leis de costumes hipócritas, poderão trazer a felicidade. A felicidade na alegria ou no sofrimento nos vem, unicamente, através do amor". Este hino foi substituído por um hino schopenhaueriano, que mais tarde foi também substituído.

"Richard Wagner é verdadeiramente um homem" pergunta Nietzsche. "Ou não é somente uma doença? Ele faz adoecer tudo o que toca; *Ele fez adoecer a música...*".

E segue neste tom: "a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele conduz ao palco cênico (puros problemas de histeria), o seu temperamento de convulsionário, a sua sensibilidade irritadiça, o seu gosto sempre a exigir sabores amargos, a sua instabilidade que transformava em princípios, particularmente, as escolhas dos seus heróis e heroínas considerados enquanto tipos fisiológicos (uma galeria de pessoas doentes); tudo isto reunido forma um quadro de doença indubitável. Wagner é uma neurose. Hoje, talvez nada seja mais conhecido, ou pelo menos nada é mais ou melhor estudado que o caráter multiforme das degenerações. Os nossos médicos e os nossos fisiólogos encontram em Wagner um caso notável. Exatamente agora Richard Wagner é o artista moderno por excelência, o Cagliostro da modernidade, porque nada é mais moderno que essas doenças do organismo inteiro, do que essa decrepitude e irritação do sistema nervoso. Na sua arte se encontram misturados, de maneira sedutora, os três elementos extremamente necessários, hoje, ao mundo, os três estimulantes mais eficazes aos exaustos e esgotados: *a Brutalidade, o Artifício e a Candura...*".

E o filósofo depois de ter examinado, ao seu modo, os meios com os quais o Maestro produz os seus efeitos sobre o público, enuncia esta sentença: "o artífice de música tornou-se um *histrião*; A sua arte torna-se cada vez mais uma arte de *mentir*". Naturalmente Richard Wagner é um histrião incomparável, o maior dos mímicos, o mais incrível gênio teatral que os alemães possuíram, um homem cênico por excelência.

Para Nietzsche, portanto, o autor do *Parsifal* não é um artífice de música. A prova, segundo ele, reside neste fato: - que Wagner destruiu o edifício das leis e suprimiu todo estilo, para reduzir a música a uma espécie de *Retorica teatral*, a um meio de expressão, de mímica grandiosa, de sugestão psicológica.

Ele concede que nisto Wagner possa a bom direito aparecer como um criador e inovador de primeira ordem, por ter *aumentado, infinitamente, a potência expressiva da música.* Mas a concessão é subordinada à hipótese que a música possa não ser música, senão uma linguagem, uma espécie de *muleta dramática.* "Remova a música wagneriana da proteção da perspectiva teatral, ele disse, e obterão somente uma música ruim, a pior música que tenha sido jamais composta.

Aqui reside o grande erro, ou a vã injustiça. Para mim (D'Annunzio) e meus pares, a superioridade de Richard Wagner reside nisto: - que a sua música é, em grande parte, belíssima e possui um alto e puro valor de arte independentemente da cansativa maquinação teatral e da significação simbólica sobreposta. Em suma, por sorte o artista espontâneo e avassalador geralmente consegue dominar o teórico incerto e o retórico de palco. E, eu penso, que no Teatro de Bayreuth, quando o gosto pela música se revelar mais profundo, a ação dramática será velada e ocultada, como a orquestra, reduzida a uma aparência vaga, quase retrocessão, a uma distância quimérica, de modo que sobre os sentidos dos ouvintes haja o predomínio quase absoluto da sensação musical íntegra.

E Nietzsche insiste sobre o histrionismo de Richard Wagner; e repete, muitas vezes, que o dramaturgo da tetralogia não pertence à história da música, mas que nesta história representa somente *"o advento do histrionismo na música"*.

Ele se joga com fúria contra isso que chama de *Teatrocracia*, contra essa bobagem de acreditar no primado do Teatro entre as artes, e no direito de superioridade do Teatro sobre as artes. Ele grita: "Necessitamos repetir mais de cem vezes na cara dos wagnerianos, *o que é o Teatro?* O Teatro não é senão qualquer coisa muito inferior à Arte, qualquer coisa de secundário, qualquer coisa grosseira para o uso da patuléia...o Teatro é uma forma de ***Demonolatria*** em matéria de gosto, uma rebelião popular, um plebiscito contra o bom gosto...Também ele, não foi modificado, tampouco melhorado por Richard Wagner".

E, ao final, após expectorar todo o seu fel contra os que se deixam seduzir "pela velha serpente sonora", especialmente, os alemães de pernas longas e obediência cega, o filósofo das *Considerações extemporâneas* conclui com três solicitações:

I. Que o Teatro não é mais o senhor das artes;
II. Que o comediante não é mais o corruptor dos incautos;
III. Que a música não é mais a arte de mentir.

Como o leitor vê, não se trata somente de um "caso Wagner", mas de um "caso Nietzsche". Há qualquer coisa de frenético neste bizarro libelo: na sucessão desordenada das ideias, na incoerência sintática das frases, na fúria da série injuriosa de palavras. E, no entanto, são frequentíssimos os belos lampejos de ousadia e verdade. E, também, que algumas entre as principais características da ***Decadência*** são descritas com segura precisão.

Mas por que diabos Zaratustra, o observador distante, em vez de examinar com rigor o artífice da decadência e de limpar os inúmeros elementos que concorrem para edificá-lo assim complexo, se joga contra ele com tanta raiva e lhe repreende asperamente a "corrupção" da qual aquele é irresponsável?

Acusações, repreensões, ironias de tais gêneros são, neste ponto, vãs e indignas, especialmente, de um filósofo, mesmo que o filósofo tenha se colocado *"fora do tempo"*. O músico, como o pintor, o romancista, o poeta, como todos

os artistas que educam e afinam nossas sensações, não é senão um fenômeno irresponsável. A obra de arte é determinada das condições gerais do espírito e dos costumes presentes à época. Existe um vínculo necessário e uma capacidade de resposta constante entre os fatos da vida real e as ficções que a arte produz sob a influência daqueles fatos. Certas formas de arte não podem eclodir exceto em uma especial temperatura moral. Hippolyte Adolphe Taine demonstrou magistral e definitivamente para quais necessidades irrefutáveis em certa época e em certos países a arte assume características dominantes se desenvolvendo em determinado sentido em vez de outro. O século termina por imprimir em todo artífice a sua pegada. Aqueles que desejassem desenvolver em senso oposto, encontrariam as portas fechadas. Não é possível resistir à pressão do espírito público. Sempre o estado geral dos costumes determina a espécie de obra de arte, tolerando somente aquelas que lhe estão em conformidade e eliminando às outras por uma série de obstáculos interpostos e ataques renovados em todas as fases do seu desenvolvimento.

Ora, o desenvolvimento extraordinário da música em nosso tempo é possível em função das condições especiais do espírito público e corresponde a certas exigências, a certas atitudes, a certos sentimentos particulares. Somente à música está permitido hoje manifestar os sonhos que nascem nas profundezas da melancolia moderna, os pensamentos indefinidos, os desejos ilimitados, a ansiedade destituída de causa, o desespero inconsolável, todos os distúrbios mais obscuros e angustiantes que herdamos de Oberman, Renè, Jocelyn, Guérin, Amiel e que transmitiremos aos nossos sucessores.

Richard Wagner não somente conjugou em sua obra toda esta espiritualidade e idealidade espalhadas ao seu redor, mas interpretando nossa necessidade metafísica, revelou-nos a parte mais oculta de nossa vida íntima. Cada um de nós, como Tristão ao ouvir a antiga melodia modulada pelos pastores deve à virtude misteriosa da grande música a revelação direta de uma angústia na qual acreditou surpreender a essência verdadeira de sua própria alma e o segredo terrível do Destino.

Lembrai-vos da cena do terceiro Ato em *Tristão e Isolda* quando o cavaleiro mentiroso escuta o som da flauta pastoril.

"Que diz este antigo lamento?" Suspira Tristão. "Onde estou?"

O pastor modula na frágil flauta a melodia imperecível que lhe foi transmitida pelos ancestrais através dos tempos; e permanece impassível na sua profunda inconsciência.

"Velha e grave melodia com tristes acordes", disse Tristão "sobre os ventos noturnos viestes inquieta até mim quando em um tempo remoto foi anunciado ao jovem a morte do seu pai. No céu do amanhecer, cada vez mais inquieta tu me buscavas quando o filho aprendeu o destino da mãe...

Essa me interrogou um dia e me interroga ainda...

De que sorte nasci? Para qual destino? A velha melodia me repete ainda:

DESEJAR E MORRER! DO DESEJO DE MORRER!

O pastor inconsciente assopra a sua flauta. A atmosfera não muda e as notas são sempre as mesmas. Falamos a noite daquilo que não é mais, falamos das distantes coisas perdidas.

"Responde-me, velho amigo", disse o pastor a Kourwenal que vigia Tristão, "que passa com nosso senhor?"

E Kourwenal: "Deixe...tu não poderás jamais compreender."

E Tristão, ainda, para cuja alma aqueles tons humildes revelaram tudo: "Lá onde me demorei (não posso dizer-te), não vi o sol, nem os países, nem os habitantes; mas aquilo que vi não posso te falar...

Estava lá onde estive sempre, onde andarei sempre... no vasto império da noite dos mundos. ***Um única ciência nos é dada lá: o divino, o eterno, o originário esquecimento!"***

Gabriele D'Annunzio

Bibliografia

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il caso Wagner I, II e III.* In: Scritti Giornalistici 1889-1938. Volume secondo. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Arnoldo Mondadori Editore.

_____. *La bestia elettiva.* In: Scritti Giornalistici 1889-1938. Volume secondo. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti. Arnoldo Mondadori Editore.

_____. *Le vergini delle Rocce.* Prefazione di Giansiro Ferrata. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1978.

FAZIO, Domenico M. *Il caso Nietzsche – La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940.* Marzorati Editore. Settimo Milanese: 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Lettere da Torino.* A cura di Giuliano Campioni. Traduzione di Vivetta Vivarelli. Adelphi Edizioni: Milano, 2008.

_____. *Scritti su Wagner. Richard Wagner a Bayreuth. Il caso Wagner – Nietzsche contra Wagner.* Con un saggio di Mario Bortolotto. Adelphi Edizioni: Milano, 2002.

_____. Ecce Homo – *Come si diventa ciò che si è.* A cura e con un saggio di Roberto Calasso. Adelphi Edizioni: Milano, 2004.

MONTINARI, Mazzino. *Che cosa ha detto Nietzsche.* A cura e con una nota di Giuliano Campioni. Adelphi Edizioni: Milano, 2003.

Dossiê Wagner e o Teatro

Die walküre act 3 scene 3, directed by Richard Wagner and Patrice Chéreau

Título idioma secundário

Michael Ewans
Conjoint Professor in the School of Humanities, Creative Industries and Social Science at the University of Newcastle, Australia.

Abstract

This paper examines staging directions given by Wagner to the singing actors during rehearsals for the first complete performances of *The Nibelung's* Ring in 1876, and compares them to the movements and gestures devised by Patrice Chéreau in 1976 for the Centenary cycle. Detailed decisions taken by both directors in staging *Die Walküre* Act 3 scene 3, the final confrontation between Wotan and Brünnhilde, are examined; and conclusions are drawn about the similarities and differences between their approaches.

Keywords: Richard Wagner, *The Nibelung's Ring*, Staging Directions, Patrice Chéreau.

Resumo

Este artigo examina as instruções de encenação dadas por Wagner aos atores cantores durante os ensaios para as primeiras apresentações completas de O Anel do Nibelungo *em 1876 e as compara com os movimentos e gestos criados por Patrice Chéreau em 1976 para o ciclo do Centenário. São examinadas as decisões detalhadas tomadas por ambos os diretores na encenação de* Die Walküre*, Ato 3, cena 3, o confronto final entre Wotan e Brünnhilde, e são tiradas conclusões sobre as semelhanças e diferenças entre suas abordagens.*

Palavras-chave: Richard Wagner, Anel do Nibelungo, Direção, Patrice Chéreau.

When he put *The Nibelung's Ring* into rehearsal for the first Bayreuth Festival in 1876, Wagner engaged Hermann Levi to conduct the music, and took to the stage himself to train the singing actors. Thereby he became one of the first drama directors, in the modern sense of the word. He asked Heinrich Porges to be present at the rehearsals and compile a notebook of his decisions, both on the interpretation of the score and on the movements of the actors. This was first published in successive instalments of the *Bayreuther Blatter*, and completely published in 1896 to coincide with the first revival of The Ring at Bayreuth since the premiere performances. An English translation was published in 1983.[1] Porges' book *Wagner Rehearsing the 'Ring'* provides invaluable insights into how Wagner realized the music dramas in action onstage.

One hundred years after the first performances, Patrice Chéreau and Pierre Boulez were entrusted by Wolfgang Wagner with staging and conducting the Centenary *Ring*. Their cycle met with sometimes vitriolic controversy over the four years during which it was presented (1976-1980); but opinion has come to recognize that Chéreau's revolutionary production is deeply true to the socio-political aspects of the tetralogy. Bernard Shaw had alerted readers to this crucial dimension in *The Perfect Wagnerite*, but it had largely been ignored in productions both at Bayreuth and elsewhere.[2] Telecasts in the UK, USA, Australia and elsewhere, and subsequent sales of the DVD set, brought this excellent staging of the *Ring* to millions of viewers worldwide.

Like Wagner in 1876, Chéreau saw his primary purpose as to make his singers *act:*

---

1 Porges 1983.

2 Shaw 1923, esp. 29. For an overall appraisal of Chéreau's production cf. Nattiez 1983 and Ewans 1985.

> My conception of the *Ring* mainly relies on work with the actors and, in this case, with the singers. This work is not superfluous with Wagner. On the contrary, it is most important because in Wagner it is possible to rediscover a dramatic consideration in the relationship of the roles, an admirable flexibility in psychological delineation, and this psychological dimension has to personify the conflicts – the meaning of the action has to be deep inside the flesh of the protagonists. With Wagner we are dealing with a theatre, a drama which are turned virtually white-hot by the music.[3]

This essay will compare the stage movements and gestures which Wagner developed in 1876 with those of Chéreau's centenary production, which remains after nearly fifty years an exemplary model of how to direct singing actors in the Ring. Our example will be the confrontation between Wotan and Brünnhilde in Act 3 Scene 3 of *Die Walküre*. She has defied his order not to attempt to save Siegmund, has told Sieglinde that she is carrying Siegmund's son in her womb, and has sent her to seek refuge in a forest which Wotan, for good reasons, avoids. Wotan chases off the other Valkyries, who have tried ineffectively to defend Brünnhilde, and the father and his favourite daughter are left alone for the final scene.

...

Scene 3 opens with the stage directions:[4] *Wotan and, still lying prone at his feet, Brünnhilde, are left alone. Long solemn silence. Neither of them moves.*

Brünnhilde slowly begins to raise her head a little. Begins slowly and gradually gains confidence. And she sings a few quiet questions, after which in Wagner's stage directions she *raises herself gradually into a kneeling position* for the second, more emotional part of the speech:

Oh sag, Vater!	Tell me, father!
Sieh mir ins Auge:	Look me in the eyes:
schweige den Zorn,	Silence your rage,
zähme die Wut,	control your anger,
und deute mir hell	and clearly explain to me
die dunkle Schuld,	the hidden guilt,
die mit starren Trotze dich zwingt	which has blindly and stubbornly forced you
zu verstoßen dein trauteste Kind!	to abandon your most loving child! (895-7)[5]

3 Chéreau in the programme booklet for the 1977 revival, quoted in the booklet for the DGG DVDs of *Die Walküre*.

4 All stage directions present in the score are cited in italics.

5 All quotations from Die Walküre are referenced by the page numbers of the Eulenberg study score.

In Wagner's staging,[6] on this last line 'she is able to lean back in a gesture appropriate to the heightened emotion of the phrase'. Chéreau's staging[7] is more practical; just before the speech begins he already has Gwyneth Jones as Brünnhilde rising from prostration to kneeling down, with her posterior resting on her ankles (better for the singer than Wagner's leaving her lying on the ground for the first part); then on 'Oh sag, Vater', Jones moved from kneeling down to kneeling up, erect. This enabled her to achieve effortlessly the heightened emotion that Wagner required for the last line. Chéreau's moves mark off the beginning of the speech and the moment at which Brünnhilde begins her intensified appeal more effectively than Wagner's.

Wotan at this point is *still motionless, grave and gloomy*. Porges does not record his stance in Wagner's production, but to show how little impression Brünnhilde's first appeal makes on his resolve, in Chéreau's Donald McIntyre remained facing away from his Brünnhilde. They argue briefly, then Brünnhilde deploys a second appeal:

Als Fricka den eig'nen	When Fricka estranged you
Sinn die verfremdet;	from your own intentions;
da ihrem Sinn du dich fügstest,	when you took her point of view,
warst du selber dir Feind.	you were your own enemy. (900)

As she begins this Wagner had his Brünnhilde stand; Chéreau had her remain kneeling, but his Wotan turns for the first time in the scene to face her, just before this speech. Wagner's move gives Brünnhilde greater power, and she needs it as presumably his Wotan is still refusing to respond to her. Chéreau by contrast employs physical closeness in the next section. Wotan turns and goes close to Brünnhilde in his response to 'Als Fricka...', and she delivers her reply facing up and looking into Wotan's eyes;

Nicht weise bin ich,	I am not wise,
doch wußt' ich das Eine	but I know this one thing,
das dem Wälsung du liebtest...	that you loved the Volsung...
(902-3)	

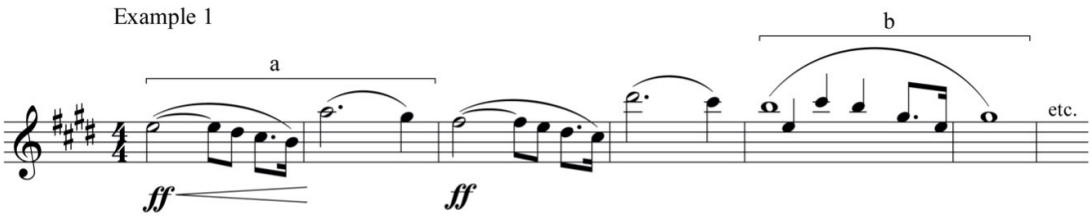
He turns away, rejecting her appeal; she seizes his coattails to detain him, but he shakes her off and goes away. Her last line acknowledges that he felt bound to deny Siegmund his support, and as he responds: 'Du weißt es so,/und wagtest denoch den Schutz?' ('You knew that was so,/and then helped him?') (904), in Chéreau's production he turns back angrily and advances towards Brünnhilde; she swiftly rises to her feet and backs away.

Brünnhilde now embarks on a gentle appeal (905ff., *begins softly*) which becomes a passionate outburst as she describes how she came to Siegmund

6 All references to Wagner's staging decisions come from Porges 1983: 72-77.

7 All references to Chéreau's staging decisions come from viewing the DVD of *Die Walküre*, DGG Unitel 00440 073 4059.

to announce his death, but sympathized with his distress, and resolved to support him and if necessary share his fate. Wagner directs that for this speech Brünnhilde should go near to Wotan. Chéreau does the same, though for one section of it which is more introverted she faces away from Wotan, forward into the audience. She turns back to him on 'Scheu und staunend/stand ich in Scham' ('Shy, astonished, I stood in shame'), but turns away, out again (even though she is referring to Wotan) for the powerful conclusion, which is set to a beautiful theme, first heard at the very beginning of the scene (Example 1a):



Der diese Liebe	He who breathed
mir ins Herz gehaucht,	this love into my heart,
dem Willen, der	the will, which
dem Wälsung mich gesellt,	allied me with the Volsung,
ihm innig vertraut –	inwardly true to him –
trozt' ich deinem Gebot.	I disobeyed your command. (920-23)

Brünnhilde wheels round and goes to confront Wotan as Ex.1a disappears from the orchestra for the sudden, final unaccompanied punchline. Wotan is furious, seizes her by the arm and then throws her away.

In this whole section Chéreau fills in details which are responsive to the music, and which make the action much more effective than the relatively sparse moves in Wagner's original staging. There may perhaps have been details in 1876 which Porges did not record, but the relatively static postures characteristic of nineteenth-century opera singers make this unlikely. Chéreau is pursuing a late twentieth-century approach, working his singing actors much harder and gaining powerful effects by doing so.

Now there is a considerable gap in Porges' account. No movements are recorded for several minutes of action. In this section Wotan broods on his dilemma, and then tells Brünnhilde that he must abandon her. She protests that surely he cannot want a part of himself to become the victim of the first unworthy man who finds her. Once again she mentions the Volsungs – and Siegfried's theme sounds out in the orchestra. Wotan wants nothing to do with Sieglinde and the fruit of her womb.

In Chéreau's production Brünnhilde watches petrified as Wotan unfolds his dilemma, the fact that she did what he wanted to do but could not; then she sinks to her knees when he declares that he must part from her for ever. She

begins her appeal still kneeling, but rises to her feet as she becomes more passionate:

Dein ewig Teil nicht wirst du entehren, Schande nicht wollen, die dich beschimpft.	You wouldn't want to dishonour an eternal part of you, cannot wish for a disgrace that insults you. (937)

Wotan is still facing away, turning back to face her only to reject her appeal. This now intensifies, with Brünnhilde using for the first time vigorous arm gestures in the next speech, where she prophesies the new Volsung hero with her arms extended. Finally Brünnhilde mentions *under her breath* the sword that Sieglinde now possesses, and Wotan *angrily* replies: 'Und das ich ihm in Stücke schlug.' ('And which I broke in pieces.') (946). Here Porges tells us that Wagner prescribed 'an aggressive gesture'; Chéreau responds with an extraordinary move; his Wotan forces Brünnhilde to her knees and bends her over backwards, providing an even more aggressive gesture than Wagner imagined. When he lets go of her, Chéreau's Brünnhilde collapses to the ground.

Videoclip

Wotan continues to make it plain that he must turn away and leave her. After this speech from Wotan, the scene, and the whole music drama, enter their

final phase, a profound mixture of the ritualistic and the overwhelmingly passionate. Chéreau's Brünnhilde rises to her feet, inverting Wagner's original direction that has her *fall on her knees*, as she makes an impassioned plea for her sleeping place to be protected:

Soll fesselnder Schaf	If everlasting sleep
fest mich binden,	is to bind me fast,
den feigsten Manne	an easy prey
zur leichten Beute;	for the feeblest man;
dies eine mußt du erhören,	this one thing must you grant,
was heil'ge angst zu dir fleht!	which I beg in solemn fear! (952-55)

Let him surround the rock with 'terrors that scare', so that only a fearless hero can reach her (Siegfried's theme sounds out in the orchestra). Once again, this speech is accompanied by powerful gestures, which would have been difficult in Wagner's kneeling position, though that is clearly an appropriate choice for this powerful appeal.

On Wotan's response 'zu viel begehrst du, zu viel der Gunst' ('You ask too much, too great a favour') (957-8) Wagner directed that Brünnhilde: 'wrings her hands, drags herself across the ground and embraces his knees as she once again implores: "Dies Eine must du erhören... ['This one thing must you grant...]"'. Since Chéreau's Brünnhilde is standing before this outburst, she runs to Wotan, seizes his arm and kneels on this musically powerful line. Both decisions are very effective, but Chéreau's seems easier to realize in performance.

With wild inspiration, and in Chéreau's production standing up again and extending her arms, Brünnhilde begs Wotan to surround her with a ring of fire, that no coward will dare to penetrate. When she finishes her appeal, Wotan *convinced and deeply moved, turns impetuously to Brünnhilde, raises her to her feet and gazes emotionally into her eyes*; he grants her request, with the words 'Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind!' ('Farewell, you bold, wonderful child!) (972-4). Chéreau's Wotan approaches her from behind and holds her; his Brünnhilde relaxes, knowing that her appeal has finally been accepted, and the stage direction *gazes emotionally into her eyes* is obeyed when Wotan turns her to face him, after the final repeat of 'Leb' wohl'. Wagner directed that after its passionate beginning Wotan's farewell should possess a calm, elegiac quality. Donald McIntyre achieves exactly that, as any truly great Wotan should.

Chéreau creates a moving staging of the farewell. As Wotan describes the fire encircling Brünnhilde's rock, he kneels beside her and extends his arm. Then comes the great climax, which builds up in the orchestra after the words:

Den Eine nur freie die Braut,	only one will free the bride,
der freier als ich, der Gott!	one freer than I, the God! (988-990)

Wagner's stage directions for this passage are (first) *Brünnhilde, moved and exalted, falls on Wotan's breast. He holds her in a long embrace.* (and then at

the climax, as Ex. 1a yields to 1b) *She lets her head fall back and gazes solemnly into Wotan's eyes, still clasping him.*

In Chéreau's production, Wotan collapses at Brünnhilde's waist after singing the words just quoted; she gently strokes his grey hair and then caresses him, comforting him for his loss. Then she disengages, and walks slowly to where she will be laid to sleep. The orchestral music becomes ever more emotional (Example 1a prominent in its yearning), as she turns back to look at Wotan and he, gradually increasing his pace, goes to her and enfolds her in a passionate embrace exactly at the climax when Brünnhilde's theme (Example 1b) sounds out *fortissimo* in the woodwind and brass, followed by the upper strings. Chéreau's response, delaying the actual embrace until the music reaches its climax, is a brilliant and powerful piece of stagecraft.

The remainder of the music drama plays itself. The kiss that takes away Brünnhilde's divine powers and the summoning of Loge to surround the rock with fire create no problems – provided you have a designer who is capable of creating a truly impressive fiery spectacle, as Chéreau had in Richard Peduzzi. (This has not always been the case in more recent productions of *Die Walküre*.) Wagner gave one slightly strange piece of advice; according to Porges, when Wotan takes Brünnhilde's head in his hands to kiss her eyes, Wagner instructed that his spear should slip from his hands. The spear would however have been an encumbrance right through the earlier part of the scene, where Wotan has to engage physically with Brünnhilde; Chéreau wisely had his Wotan abandon the spear long before he needs two hands first to embrace Brünnhilde and then to hold her head. McIntyre goes to and retrieves it just before he uses it to summon Loge.

...

Wagner's stage directing in the 1876 production was clear and incisive, and his instructions must have been of enormous help to his volunteer singers, who would have had no previous experience of the demands on their acting skills which were presented by a continuous music drama with the epic scale and emotional demands of *The Nibelung's Ring*. Chéreau by contrast was reacting against the post-war tradition at Bayreuth, under first Wieland and then Wolfgang Wagner, of relatively stylized action and abstract sets.[8] In *Opera and Drama* Wagner emphasized the use of Gesture, as the link between the poet's sung words and the orchestra's exploration of 'the unspeakable';[9] and as we have seen, posture and gesture play a great part in Chéreau's realization of *Die Walküre* III.3.

8 Cf. Skelton 1976: 148-221.
9 Wagner 1966 (1850) III.v, 316ff.

Chéreau shared Wagner's aims completely, which is one of the reasons for the great success of his production of the cycle. But it is evident from our analysis of this important scene that one hundred years later he created at the same Festspielhaus a more intimate and interactive production than Wagner envisaged, and his eye for detail ensured that he reflects the text and the music, often very closely, in what happens on his stage.

The University of Newcastle, Australia
Michael.Ewans@newcastle.edu.au

References

Ewans, M. (1985) 'The Bayreuth Centenary Ring by Patrice Chéreau and Pierre Boulez' *Miscellanea Musicologica* 14 (1985), 167-173.

Nattiez, J-J. (1983) Tétralogies: *Wagner-Boulez-Chéreau. Essai sur l'infidelité*. Paris: Bourgeois.

Porges, H. (tr. R. L. Jacobs) (1983) *Wagner Rehearsing the 'Ring': An Eye-Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival.* Cambridge: Cambridge University Press.

Shaw, B. (1923, reprinted 1967) *The Perfect Wagnerite: A Commentary on The Nibelung's Ring.* New York: Dover Publications

Skelton, G, (1976) *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition.* London: White Lion Publications.

Wagner. R. (tr. W. Ashton Ellis) (1966) *Richard Wagner's Prose Works vol. 2: Opera and Drama.* New York: Broude Brothers.

Biography

Michael Ewans is the Conjoint Professor of Drama in the School of Humanities, Creative Industries and Social Science at the University of Newcastle, Australia. He was elected a Fellow of the Australian Academy of the Humanities in 2005. His eleven books include four on opera: *Janáček's Tragic Operas, Wagner and Aeschylus: the 'Ring' and the 'Oresteia', Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation and Performing Opera: a Practical Guide for Singers and Directors.* He has written articles and program essays on operas by Adès, Bartók, Berg, Braunfels, Britten, Debussy, Gluck, Janáček, Szymanowski and Wagner.

Dossiê Wagner e o Teatro

Apocalypse Staged: Theme, Genre, and Wagner's *Ring* in the Anthropocene

Woodrow Steinken

Abstract

This paper reads several recent stagings of Richard Wagner's *Ring* cycle (1876), from the 1980s to the present, as hermeneutical of Anthropocenic thinking in the humanities, due in part to the work's dramatization of an apocalypse. Humanistic inquiry on the end of the world during the Anthropocene has focused on global climate crisis and fundamental capitalism, two benchmarks of interpretation for the apocalypse of Wagner's *Ring*. These stagings of the *Ring* set the work in fantasy worlds via new technology and staging practices, but they also contest the *Ring* as a supposedly fixed cultural product. By reflecting an end of the world concomitant with the ones we imagine most often today, these stagings present a world marked by profound loss, shifting senses of place and space, and a general reinstatement of humanity's relationship to the earth. These stagings of the *Ring* include the infamous centenary production from Patrice Chéreau, the dialectical stagings that followed in the 1980s by Götz Friedrich and Harry Kupfer, as well as more recent stagings of *Das Rheingold* from Catalan directors' collective La Fura dels Baus (2007) and Marcelo Lombardero at the Teatro Argentino de La Plata (2021).

Keywords: Richard Wagner, Anthropocene, *Ring*.

Resumo

Este artigo lê várias encenações recentes do ciclo do Anel *de Richard Wagner (1876), desde a década de 1980 até o presente, como hermenêutica do pensamento antropocêntrico nas ciências humanas, em parte devido à dramatização de um apocalipse na obra. A pesquisa humanística sobre o fim do mundo durante o Antropoceno concentrou-se na crise climática global e no capitalismo fundamental, dois pontos de referência de interpretação para o apocalipse do* Anel *de Wagner. Essas encenações do* Anel *colocam a obra em mundos de fantasia por meio de novas tecnologias e práticas de encenação, mas também contestam o* Anel *como um produto cultural supostamente fixo. Ao refletir um fim do mundo concomitante com os que imaginamos com mais frequência hoje em dia, essas encenações apresentam um mundo marcado por perdas profundas, mudanças nos sentidos de lugar e espaço e um restabelecimento geral do relacionamento da humanidade com a terra. Essas encenações do* Anel *incluem a infame produção centenária de Patrice Chéreau, as encenações dialéticas que se seguiram na década de 1980 por Götz Friedrich e Harry Kupfer, bem como as encenações mais recentes de* Das Rheingold *do coletivo de diretores catalães La Fura dels Baus (2007) e Marcelo Lombardero no Teatro Argentino de La Plata (2021).*

Palavras-chave: Richard Wagner, Antropoceno, Anel.

Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* (1876) has become a conduit for understanding the end of the world since its inception, particularly at the end of *Götterdämmerung* with its multitude of catastrophes: the Rhine flooding and the razing of the Gibichung Hall and Valhalla. Yet, in its many forms since the late nineteenth century—on various opera stages as well as television and computer screens—the end of the world that the *Ring* dramatizes has acutely changed, especially as of late. *Ring* cycles over the past fifty or so years have grappled with the work's apocalyptic themes and ending in such a way as to engage the increasingly relevant questions and concerns of those living in the Anthropocene, the proposed geological time period in which humanity has significantly impacted the natural world and, essentially, sped up its decline by changing its climate in near-irreversible ways. The awareness of our position in the Anthropocene has changed our collective reading of the *Ring* in such a way that we understand its themes as unequivocally relevant to the apocalypse we already imagine (and have been imagining) is shortly arriving.

The Ring holds many meanings within its sixteen hours of music, from its thematic lessons in love and death to the consequences of broken contracts and oaths as well as, ultimately, the destruction of nature and its implications for humanity. In short, the work presents a dramatized apocalypse, or as Wagner put it in a letter to Franz Liszt: the *Ring* holds both the beginning and ending of the world.[1] This thematic, especially, is redolent of many humanistic concerns today: that global climate crisis and its causes—particularly capitalism and neoliberalism—have stripped the world of its natural resources and, subsequently, its inhabitability. This article reads four recent stagings, from the 1980s to the present, as presenting ideological conclusions of Anthropocene concerns about the end of the world, in which not only current stagings of the *Ring* set the work in new, fantastic worlds via new technology and staging practices, but so too do they contest the Ring as a supposedly fixed cultural product by reflecting an end of the world concomitant with the ones we imagine most often today, marked by profound loss, shifting senses of place and space, and a general reinstatement of humanity's relationship to the earth.

The Anthropocene encompasses the past hundred or so years, yet the conception of the term itself is much younger. So, it might seem anachronistic to label Wagner's *Ring* an "extinction story that implicates people," to quote environmental philosopher Thom Van Dooren (VAN DOOREN 2014: 4). Scholars engaging the Anthropocene today trace its origins to the 1780s, notably the same period in European history when much of German Romanticism and Jena philosophy was germinating, two intellectual and cultural movements by which

1 Letter to Franz Liszt, 11 February 1853. *Richard Wagner Sämtliche Briefe Band V September 1852-Januar 1854* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1993), 185-190.

Wagner was heavily, even famously, influenced. The *Ring* cycle, perhaps more than most of Wagner's other music dramas, seems implicitly to participate in those intellectual-cultural movements as a response to the conditions of the Anthropocene. While Wagner's works display a deep interest and awareness of the human condition, few other than the *Ring* cycle dramatize how an entire world changes and ends due to the selfish deeds of men—a veritable allegory for humanism's creation of the Anthropocene. However, that the *Ring* satisfies the conditions of an "extinction story" is not an uncontested interpretation among those that have appeared on stage and in scholarship. The extinction in the *Ring* might be that of the gods alone—a theological reading that seems shared by the recent scholarship of Richard Bell and the Wieland Wagner stagings at Bayreuth in the 1950s and 1960s (BELL 2020). Twentieth- and twenty-first century productions, however, are contemporaneous with the emergence of Anthropocene thinking itself, and they tend to present entirely new fictitious worlds on the brink of apocalypses similar to our own: as we will see in the bright, decadent space-worlds in Marcelo Lombardero's *Das Rheingold* at the Teatro Argentino de La Plata (2012), and in the Valencia *Das Rheingold* (2007) by the Catalan directors' collective La Fura dels Baus that presents much a darker apocalypse, perhaps post-apocalypse, on a world separate from our own.

The *Ring* cycle has always invited political readings of its drama and music, although the focus of those readings has changed over the course of its history in scholarship and on the stage. Long before Karol Berger's and Roger Scruton's recent critical interpretations, George Bernard Shaw famously analyzed the work as a socialist allegory: where Alberich and Mime represent factory bosses, Nibelheim is a factory manned by proletariat workers, and so forth (BERGER 2016, SCRUTON 2016, SHAW 1898). The greater narrative of the work, then, displayed an overwhelmingly anti-capitalist story where greed, legalism, and total sovereignty are inevitably defeated by humanity's bid for a more egalitarianist social structure. Shaw's interpretation was one of many early readings of the work, and it was not the only to find in Wagner's music drama an ultimately political meaning at its core—in fact, Berger and Scruton both continued this hermeneutic tradition in their studies of the *Ring*, as did earlier studies by Bryan Magee (MAGEE 2000) and Mark Berry (BERRY 2006). While these more contemporary interpretations of the *Ring* share their views of the ending as prescriptive of a new body politic, the Anthropocene stagings on which I will focus, on the other hand, offer a different cosmology of both the natural world and the implied state of the gods at Valhalla.

What follows in this article is a shift in reading the *Ring*'s apocalyptic theme between Wagner's own Götterdämmerung to socialist-tinged East German stagings and, more recently, twenty-first century adaptations (notably outside of Germany) where the earth's demise appears tightly bound to humanity's impact on the world—not as some unavoidable or preordained catastrophe. While Wagner's end of the world might appear wholly in our imaginations, not

unlike the mythologies at play in Wagner's Ring and elsewhere, Anthropocene *Ring* cycles (of the 1980s to the present) present more real threats to both earth and humanity, in the forms of nuclear warfare and of sovereignties in decline, or of capitalism both fundamentally and broadly. Our apocalypse today is of course not only imaginary, but made real on the stage especially, as much as reading the libretto and listening to the music of the *Ring* makes its message come to life already.

Wagner's Apocalypse

Before considering the *Ring* in its Anthropocene configurations, it is worth explaining the apocalypse that already exists in Wagner's score and libretto—a central theme that exists not only at the work's end, but throughout its four music dramas. Yet, it is the ending that culminates the thematic's various permutations throughout the work. The ending of the *Ring*'s final drama *Götterdämmerung*—Brünnhilde's Immolation that redeems the treacherous curse of the ring and the folly of men—famously underwent several revisions by Wagner throughout the 1850s. *Ring* commentators and analysts have since labelled these endings according to their philosophical content; for example, Wagner penned endings in 1852 and 1856 that came to be known as Feuerbachian and Schopenhauerian, respectively.[2]

These endings, though, prescribe different kinds of apocalypses as well. For example, in the Feuerbachian ending in 1852, Brünnhilde mimics Feuerbach's secular assessment that the gods are human constructions. Their end, then, suggests their replacement by a human society built around sexual love.[3] The 1856 Schopenhauerian ending differs, and Brünnhilde sings that "grieving love's profoundest suffering" opens her eyes, so she "[sees] the world end" (SPENCER 1993: 363). The final ending of *Götterdämmerung* combines parts of these endings, according to Slavoj Žižek: Brünnhilde performs a single act (her immolation)—one of "supreme freedom and autonomy" in Žižek's words—that embodies her love for Siegfried (ŽIŽEK 2010: 196). Brünnhilde's deed thus offers the utopian hope that Wotan prophesies in *Siegfried*, and (perhaps paradoxically) also ends the world.[4] Žižek analyzes Brünnhilde's immolation as suicide, as if

2 The influences of philosophers Ludwig Feuerbach and Arthur Schopenhauer on Wagner's music dramas are well documented. See Magee, *The Tristan Chord*. Also see Slavoj Žižek, "Wagner, Anti-Semitism, and 'German Ideology'," in *Five Lessons on Wagner*, 161-225 (London: Verso, 2010). Žižek also finds the 1852 ending displays Mikhail Bakunin's influence on Wagner.

3 See Stewart Spencer and Barry Millington, *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion* (Thames & Hudson, 1993), 362-3, for a complete English translation of each of the ending sketches.

4 Žižek, however, asks about the authenticity of Brünnhilde's task, a question that he uses to ask about *Parsifal*'s ideology. Warren Darcy argues that the ending is definitively Schopenhauerian, despite the final revision (DARCY 1994).

her death only reflects her amorous link to Siegfried and her contentious relationship with her father, Wotan. Yet the *Ring*'s message at the end, while achieved by Brünnhilde alone, prescribes global catastrophe and apocalypses that doom entire collectives of people (and gods). The theme of apocalypse, especially in Žižek's reading, also walks hand in hand with the concept of utopia—a possible way to read the ending of the *Ring* from Wotan's *amor fati* in *Siegfried* Act III to the finale of *Götterdämmerung* is as one of hopeful optimism born from the ashes of immolation.

The apocalypse, however, is not only found in the very finale of the Ring, in Brünnhilde's Immolation scene that closes out *Götterdämmerung*. In fact, in scene 4 of *Das Rheingold*, the apocalypse is preordained by the prophecy delivered to Wotan from Erda, the ancestral, chthonic representative of the earth who rises up halfway onto the stage. Indeed, this scene and Act III, scene 1 of *Siegfried*—Erda's only other scene in the entire tetralogy—provide the work its primary narrative signposts for apocalypticism. In the first case, Erda warns Wotan of the coming twilight of the gods, because "alles was ist, endet" [everything that is, ends]. This is enough to cause Wotan to relinquish the ring in this scene and continue across the rainbow bridge to Valhalla, her thoughts echoing in his mind as he imagines the future project of the Wälsungs (heard in the orchestra's first iteration of the sword motif). In their second scene together, Wotan, as the disguised Wanderer, travels to Erda in the deepest reaches of the earth and awakens the prophetess. This time, the shoe is on the other foot: Wotan prophesies a different ending, one where Brünnhilde redeems the twilight of the gods—where apocalypse ostensibly leaves room for utopia in the wake of fiery catastrophe. In other words, the apocalypse of Wagner's world is prepared throughout the entire tetralogy, and it is not limited to the final events of the last drama, although the various versions of the ending that Wagner worked out display his shifting sense of how to portray the apocalypse narratively.

Apocalypticism, surrounded as it is by the philosophies of other contemporaneous thinkers in Wagner's sketches, is one that takes many forms in European philosophy in the Anthropocene—the closing of the circle of History (Hegel), the completion of metaphysics (Nietzsche), and the end of philosophy (Heidegger).[5] Thomas Mann, similarly, claimed that Wagner's works prescribed an end of politics (MANN 1963: 65). In Anthropocene humanistic inquiry, the concerns have shifted to perhaps more concrete challenges posed by the apocalypse. Humanist critical thinkers have thus been drawn to questions of space, place, and the geopolitics tied to them. For example, Doreen Massey, in *For Space* (2005), asks her readers to imaginatively refuse the distinction between *place* as meaningful and lived, and space as meaningless, abstract, and outside

5 Later critiques exist that are clearly related, such as in Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment.*

everything else (MASSEY 2005: 6).[6] It is significant, then, in the case of the Ring, that Valhalla doesn't already exist at the beginning of the work, but instead needs to be constructed. The Rhine and the World Ash Tree, too, imply a formlessness of pre-humanity and pre-ideology "space" and yet could easily be construed as meaningful "place," where politics lurk. Massey argues, in fact, that the spatial is already political; so, the Ring's multiple spaces offer different ideologies already, as in Wotan's Valhalla, the Rhine with its guardian Daughters, or the forest where Siegfried comes of age. Anthropocenic thinking about time and space (which are also various responses to structuralist notions of time and space) allows us to conceptualize the legacies of the Ring's characters and events as incomplete and evolving, but always politically differentiated.

Massey relates our conceptions of time and history with the possibilities of geopolitical space in a way that makes sense to modern humanists, too. For example, a dampening stasis in our perception of space (say, in conceptualizing the borders of nations) leads to a similar perception in historical pasts (an inability to understand history as leading to anything other than our current geopolitical situation) and future possibilities (an inability to conceptualize radical future differences in geopolitics). This is, further, to step outside of the perceptions of idealist time and history and instead open the possibility of different temporalities by reimagining the relationship between time and space.[7] Massey puts it succinctly: "For the future to be open, space must be open too" (MASSEY 2005: 12). If this is the case, then perhaps the end of the *Ring* can be hopeful—that is, open to different possibilities of emotion and experience, despite Wagner's prescribed redemption through love. We saw this already in Wagner's Feuerbachian ending, so perhaps directors might try to let their production reiterate those themes, even if the words and music suggest something else. John Deathridge notes, however, in his new translation of the *Ring* librettos, that: "There is no specific message about the future," because Brünnhilde's monologue and the orchestral music that follows it are "beyond reading" (DEATHRIDGE 2018: xx). Because Valhalla and the Gibichung Hall are literally razed, they are transformed into space, ideology burns away along with the embers of meaningful place. Scholars and operagoers might find in this space a kind of vacuum, "beyond reading," and yet Anthropocene thinkers might find meaning in what's left over from the *Ring*'s apocalypse—the post-apocalypse

6 This is a common distinction made in ecocritical humanities, and it isn't surprising that Massey, a social scientist and cultural geographer, posed this hypothetical question to interested readers in 2005.

7 Poststructuralists like Louis Althusser assumes a formation where changes in time are always indicative of changes in space, and vice versa. Post-Marxist philosopher Ernesto Laclau calls the reduction of time to space "spatialist," echoing Wagner's Gurnemanz (LACLAU 1999: 42). This is something that someone like Fredric Jameson might disagree with; Jameson sees the reconceptualization of space from vertical to horizontal as the move from modern to postmodern.

it implies. In some recent stagings, the post-apocalypse is no longer implied, but made real on stage.

Apocalypse Staged

Adaptations of Wagner's work for stage and cinema display a history of varying readings of the *Ring*'s political, often revolutionary, central narrative meaning. Per opera scholars such as David Levin, Jean-Jacques Nattiez and James Treadwell, stagings can provide a dialectical reading of a theatrical work, especially a canonical one like the Ring, much the same way a scholarly or philosophical commentary can (LEVIN 1997, 1998, 2007; NATTIEZ 1980, 1992; TREADWELL, 2003). An adaptation, however, can probe the work's themes in more dialectical terms, for example, by setting it in new times and places or by directing its characters and drama towards different affective ends. In many cases, the technological means of a given staging's production can hold clues to the potential purpose of its reading, and this is particularly so in cinematic remediations of canonical operas—and this is not limited to Wagner's *Ring* or other music dramas, as evidenced by the work of Marcia Citron (CITRON 2000 and 2017). Remediation of opera to cinematic or televisual formats, too, can reinscribe the meaning of a canonical work, and this is noticeably another function of Anthropocene responses in culture writ large.

Many opera directors have centralized the work's ending and its apocalypse in their adaptations. A few recent productions are emblematic of these Anthropocene concerns about the end of the world, particularly in the worlds they build and how they build them. The first is the setting of *Das Rheingold* (2007) by the Catalan directors' collective La Fura dels Baus (Carlus Padrissa and Roland Olberter are the stage director and set designer, respectively) in Valencia. This dimly lit production sets us on an alien world inundated with cyborg technologies. Padrissa's direction makes extensive use of projected video to position the drama's strange sci-fi locales. For example, in between the first and second scenes, we see a dark, black and grey planet earth projected on the video screen behind the stage. The earth spins slowly before it dissolves into a linear diagram of a faceless human sitting with its knees to its chest, which continues to dissolve more as Wotan and Fricka arrive on stage in silvery spacesuits, propped up on unnecessary mechanical apparatuses that elevate them above the stage. The scene is murky and green; Valhalla not built yet; they exist in a particular spatial vacuum that espouses no ideology (yet) and that still contains reminiscences of a previous earth and, for us in the audience, their costume suggests a history and perhaps evolution of technology in this fictive world.

Scene four of this *Rheingold* similarly lacks any signs that they exist in "a place" yet. As Erda's (here sung by Christa Mayer) music precedes her appearance

onstage, the lights dim considerably, somehow even more than usual for this already dark staging. The screen behind the action shows its darkened earth, slowly coming into full view. Then Erda appears, as in Wagner's suggestions, to half her height on the stage. She wears a mesh black dress with a black veil and a black cone-shaped hat. The earth projected onscreen behind her crackles and comes apart during her prophetic monologue, where she explains the inevitability of apocalypse. The earth continues to spin slowly as it moves farther and farther away, perhaps signaling the future consequences that holding onto the ring bears for the natural world. As Wotan responds, a gold ring appears onscreen, twisting and turning around the desolate globe. Olberter's Erda has much in common with other productions (such as Patrice Chéreau's infamous centenary staging at Bayreuth) being from an already destroyed planet and appearing separate from the fate of the gods, a fate seen in the post-apocalyptic earth as it floats hopelessly away. Olberter's setting of Erda and Padrissa's setting of *Das Rheingold* seem to ask similar questions of Wagner's world: *whose* earth is this? If Erda is its representative, what is her spatial relationship to it and, further, what is ours? This seems a fundamentally Anthropocenic version of the apocalypticism the *Ring* initiates and yet would have been unavailable to Wagner in his own time—not because of the technological impossibilities, but because our conception of the end of the world has altered radically to consider not only the fate of the earth's inhabitants, but the fate of the earth herself.

The second Anthropocene production is Marcelo Lombardero's *Rheingold* (2012, Argentina), another spawn of the science fiction genre. Lombardero's production, however, is as bright as Padrissa's is dark. Its gods are draped in white, and Valhalla is brightly lit, as if it were the inside of a pristine luxury office building. Lombardero, like Padrissa, builds his world with the use of video projections. At the end of *Das Rheingold*, the projected video takes its viewers up the exterior of the huge building to reveal its place above the clouds, a shot reminiscent of Cloud City from *Star Wars: The Empire Strikes Back* (1980). This opulent Valhalla doesn't sell the science fiction elements alone, though. The gritty, rocky Nibelheim provides a stark counterpoint, perhaps analogous to Yoda's home planet Dagobah in Empire, a vastly different palette from Cloud City. The perhaps not-too-subtle reference to other well-known science fiction settings offers the possibility not only to play with the central theme of the *Ring*—in this case an apocalypse that is transported to a post-Anthropocene cosmos—but also allows a nascent mixing of genre, in which we take the *Ring*'s message today with the caveats that its artistic descendants, such as *Star Wars,* have in turn influenced the *Ring*'s meaning today as a kind of palimpsest of displaced and replaced mythological worlds and tropes.

Erda's role (here sung by Isabel Vera) provides an interesting challenge for this production, as for her to emerge from a trap door in the stage would undercut the setting of Valhalla in scene 4. Instead, Lombardero projects her

image on the back wall of the Valhalla set, and the gods and giants receive her as if she is some intergalactic, faraway transmission from an intergalactic space of incomplete ideology. Here, Erda's prophetic doomsday message and the character herself are, again, spatially differentiated from the gods and Valhalla. Erda's character becomes part of the technology that implicates a changed relationship between humanity and nature. Lombardero's Erda shares no part of the stage with the gods, and insofar as she can be read as connected with the natural world and the earth, Lombardero's setting begs the question of its world: where does it take place, if not our earth? Is Erda still bound to this earth, or another? Perhaps like the earth in the Valencia production, this earth is already well past devastation, so Erda's prophecy comes from the experience of an apocalypse already past. Here, post-apocalypticism is not merely the setting of the story, but a new Anthropocene lesson emerges: that apocalypses can recur, at least for any humankind that fails to avoid them.

Erda's proposed question, in my reading, invites us to think through the nature of the world being set on stage: whose is it, if not our own? A similar question is posed towards a set of assumptions that, in Timothy Morton's book *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, plague Anthropocene inhabitants: that there can be any such singular thing as "the world" at all. Morton's work is contemporaneous with (roughly a year after) Lombardero's setting of the *Ring*, so both initiate Anthropocene inquiry from similar angles. Lombardero's production asks if the doom of Erda's prophecy exclusive to the world of the gods, where the luxurious Valhalla rises thousands of feet into the air? Or is a different world implied as well, one from which a distraught Erda sends out an interplanetary S.O.S. to warn others of a doom that may spread to them? If there is a singular "world", according to Morton, the answer to whether it is worth saving or not is not always or immediately ethically clear; Lombardero's Erda, too, might be shadowed by such thoughts while she simultaneously sings her doomsday prophecy.

Such twenty-first-century, science-fiction *Ring* productions conform with the interests and attitudes of Anthropocenic ecological humanities writers who wonder about our relationship to the end of the world, the nature of that world, and the implications and condemnations inherent to those questions. The *Rings* in this section share, if nothing else, pessimism for the future of the planet, or at least pessimism about humanity's reliance on nature. Instead, they offer glimpses of hope for the ravaged earth, which, in a very literal sense, is still standing. Lombardero's Erda warns the gods of an end to *their* world but not hers; Padrissa's *Ring*, as grim as it is stylistically, nonetheless presents an earth that will outlast the gods despite being swallowed up by the ring and its symbolic thirsts for power.

The realization that the earth will outlast us has been a primary component of Anthropocene scholarship (and this is to say nothing of this belief's position in many global indigenous cosmologies, religions, and philosophies). During this

moment in the humanities and in humanistic thinking, staging the *Ring* also highlights the themes of Wagner's story concerned with climate change and, often in the same productions, the sense with which climate change and human impact will spell the end of time and history—or, in the case of some *Ring* productions, already has. Examples of these are found elsewhere in the work's staging history, in seminal European productions of the 1980s: Götz Friedrich's second *Ring* and Harry Kupfer's Bayreuth staging, both of which predate Anthropocene-centered humanism, but offer a bridge between the *Ring*'s already extant concern with apocalypticism and the Anthropocene version of the end of the world that began to come into view in the latter twentieth century.

While the earth is a primary concern in more contemporary Anthropocene productions, those productions of the 1980s postulated dialectical stagings of the *Ring* that presume it tells not a story of apocalypse and utopia, but of its aftermath. Here, time and history often become the very props and stagecraft that tell the story of the *Ring*. Götz Friedrich's second *Ring* production (1984-85, Deutsche Oper Berlin and later Tokyo, Washington, and London) and Harry Kupfer's Bayreuth productions (1988-92) both thematized the ecological catastrophe inherent to the Ring cycle's narrative, achieved primarily by playing with time as itself a prop of dramaturgy. With his designer Peter Sykora, Friedrich set the action in a massive "time tunnel," a kind of shelter where "survivors of a nuclear Armageddon re-enact the play of the *Nibelung's Ring* in an attempt to understand man's downfall" (ASHMAN 2008: 264). Friedrich's time-tunnel links the *Ring*'s events tightly, as literally and spatially claustrophobic. Sykora called the time-tunnel a purgatorial space that connected events "reaching from early Christian catacombs to an atomic waste-storage area" (CARNEGY 2006: 353).[8] Patrick Carnegy argues it presents a "play within a play" (CARNEGY 2006: 352). Friedrich's Berlin production thus managed to spatially confine the events of the Ring to a single claustrophobic space while temporally expanding their set of associations and consequences, an act that itself metaphorizes human impact on the environment. Further, Friedrich's time-tunnel sought to continue the long legacy of psychological settings since Adolphe Appia, where the action and sets of the work seemed too fanciful to be real, yet too real to be a dream. While Erda and Wotan meet in their own sort of "play within a play," Friedrich throws the drama and its entire dramatis personae into a theatrical hyper-space.

In Friedrich's *Rheingold*, Erda appears in complete view, a technique perhaps borrowed from Chéreau's production. However, a blindfold covers her eyes, her vision impaired perhaps in exchange for greater metaphorical sight. During her prophecy, Erda stares directly at Wotan, stating that Friedrich's time-tunnel works like the spaces where Erda sees everything through closed eyes, while she dreams

8 Peter Sykora, "The Spatial Concept," in the program book for the 1989 production of *Die Walküre* at the Royal Opera House, London.

offstage and sees worldly events. Erda navigates the space of the time-tunnel, a space laden with histories past and future, with the utmost precision and comfort despite this blindness. Insofar as Erda's character already represents the natural world and the earth itself, this Anthropocene vision of the earth sees beyond the boundaries imposed by apocalypticism. Yes, Friedrich presents an earth quite capable of surviving and outlasting the apocalypse, reiterating that trope from ecocriticism, but does so by presenting a reading of the *Ring*'s apocalypse that exists, necessarily, outside of Wagner's prescriptions in the score and libretto. Indeed, we can only take ecological catastrophe to mean something for everything else, not Erda, but the gods, humans, giants, and Nibelungen. This is confirmed in *Siegfried*, when Friedrich's Woodbird appears, hovering triumphantly above the time-tunnel, her persona unbound by the confines of the otherwise claustrophobic time-tunnel, outside of the play within a play.

Harry Kupfer's 1988 Bayreuth production, conducted by Daniel Barenboim, similarly takes place after a world-ending catastrophe. Kupfer, like Friedrich, stages the "rolling wheel of history" as well as economic catastrophe and its aftermath. In this misanthropic setting, Kupfer and his designer Hans Schavernoch crafted a "Weltstraße," a street of world history, the limits of which remained hidden and ever-extending beyond the proscenium, similar to the perception created by the time-tunnel (CARNEGY 2006: 353). Humanity struggles here against time and the very teleological nature of history and, as the drama unfolds, narrativity. Kupfer's Ring highlights the connection between the abandonment of love theme and its purported relationship to the telos of global extinction. The ending of Kupfer's *Götterdämmerung* seals this: people walk on stage, some dressed in tuxedos and cocktail dresses, others as mid-century working- and lower-class families. Each family carries with them a television set, which they set down and stare at intently. Brünnhilde's immolation is reduced to a television program, while a small boy from a wealthy family approaches a girl from a poorer one and takes her by the hand. He turns on a flashlight as the two tread into the future, leaving their technologically incapacitated parents behind. Barenboim punctuates the moment with a soft, quiet orchestral presence, perhaps at the cost of what is usually a more saccharine sound-world at the end.

In both of Erda's scenes, the oracle comes up from under the stage as prescribed in Wagner's staging directions, to half her height. In *Das Rheingold,* while all of the other characters appear as apocalyptic caricatures of a *Werktreue* [authentic to Wagner's intentions] setting, Erda remains almost unchanged. If, in settings like Friedrich's, we find meaning in how Erda is staged differently than Wagner's instructions, Kupfer provides a counterexample, despite the similarity in their post-apocalyptic themes. Kupfer's Erda remains in the ground, a one-dimensional representation of the earth past its expiration date. If there is a less generous reading to be made, it is that Kupfer was simply not up to the challenge or enigma that staging Erda presents. But Kupfer is too good of a director and knew his Wagner too well to claim that Erda was a substantial

challenge he couldn't figure out. So, then, something is left unsaid in his staging of the prophetess as dialectical with the rest of his setting.

Wagner's *Ring*, more than his other music dramas and relative to most other operas in the Western canon, seems particularly suited to a science fiction or post-apocalyptic resetting of its characters, locations, and events. There is a tempting popular culture analogy to explain why that is, which also explains the proliferation of operatic science fiction, as in "space operas," in the late twentieth century. The epics created in that time period were science fiction and reiterated Wagnerian themes: think of the *Star Wars* films, the *Dune* novels, the *Star Trek* television series, and so on. At the same time, Cold War geopolitical differences, which cultivated competing conceptions of time and space, may explain those genres' popular success up to the present day. Only more recently has there been a greater cultural shift toward fetishizing alternative histories of the past in media beyond the literary and mythological, i.e., the fantasy and high fantasy epic genres in film and television, and in the Ring's staging history we see this especially in the China National Opera House's *Das Rheingold* (2016), an Anthropocene production that basks in the implied magic of Wagner's worlds, perhaps to the point of excess and ultimately, ignorance in regards to the closeness that Wagner's apocalypticism might share with our own today. This is, of course, another option for inhabitants of the Anthropocene: to ignore the end of the world completely.

Another reason the *Ring* seems especially like science fiction today is historical, related to our contemporary Anthropocene attitudes towards world and climate. Writer and novelist Amitav Ghosh argues that the extreme weather precipitated by climate change in the modern era have caused artists to conceive, on a massive scale, the science fiction, fantasy and horror literary genres in place of what was once called simply "romance" and "melodrama" (GHOSH 2016: 24, 66). Today, ecological catastrophe means something different than it did for Wagner, and the worlds we imagine are different, too—perhaps new genres are also on the way. Given the proliferation of the science fiction genre in films and books in the early half of the twentieth century up to the present day, this might not surprise us, partly revealed as it is by the time-tunnels and Weltstraßes of Wagnerian stagecraft. In stagings where history or time is made a prop or set, Marx's theories of history seem to lurk in the wings, not only in obvious socialist settings like Kupfer's or the earlier Chéreau's. Given the cultural milieu of post-Atomic Age or post-Cold War Europe, it's perhaps not surprising that other directors broached socialist *Ring* cycles, given the work's previous association as a socialist, revolutionary allegory extending back to Shaw in the late nineteenth century.

Conclusion

These four stagings represent a shift in reading the *Ring*'s apocalypse between various stages of the Anthropocene, from Wagner's spiritual redemption of

humanity to the stark geopolitical landscape of Cold War stagings in East Germany and, most recently, the mournful stagings of the twenty-first century, where the earth is present only at a distance. In other words, the apocalypse has changed throughout the Anthropocene and this is reflected in these stagings, too—where Wagner's version of the end of the world appears both mythic and biblical, the *Ring* cycles of the 1980s wondered about the contemporaneous threat of nuclear holocaust and its aftermath, and the imaginative *Ring* cycles of today now propose a measuring stick for our apocalypse, aware of the earth already ravaged, of sovereignties in decline, or techno-capitalists on trial. As is the case with current ecocriticism in the Anthropocene, the apocalypse today is thus not merely relegated to our imagination, or the imagination of scripture, but is omnipresent in the way we read and adapt texts, especially those that thematize the end like the *Ring*.

Opera staging throughout the twentieth century to the present has seemed an opportunistic vehicle for rereading and remediating canonical works, as seen in the scholarship of David Levin especially (LEVIN 2007). On the one hand, this may be simply a function of the nature of opera programming, whereby the insistence of institutions to put on, say, a new version of Verdi's *Rigoletto* every other year presumes we ought to set it in new ways—that it requires inventive dramaturgy to reinvigorate its musical and dramatic content. While few other forms of art have shared this changeability in Western culture, it might also be the case that opera is especially initiated by those same functions of the Anthropocene—which heighten our awareness of mass loss, our changing notions of space and time, and our orientation to preserve the earth—to keep retelling old stories in new genres. The proliferation of remediation in other cultural products is encountered today with special vitriol—the constant remaking and serializing of films and the adaptations of countless novels into films are often met with critical and social disdain, particularly due to the role that major studios play in the process. While it may seem a short-sighted "cash grab" this cultural phenomenon, however, is foreshadowed by hundreds of years of operatic restagings (which are met with similar vitriol for numerous, different reasons ranging from a place of "pure" aesthetics to cultural gatekeeping and elitism). If opera can foreshadow culture, and here we can take the *Ring* as an example, these remediations might also be hermeneutical of an insistence to reinscribe meaning on older forms in the Anthropocene. Where Ghosh argued for new genres—or rather, new names for old genres—that emerged in the nineteenth century, today we might be in the midst of a different process, one intimately brought on by the fear of a coming apocalypse. Rather than new genres, we find in the operas of the past a shared catharsis in our reenactments of world's endings and, as Wagner might remind us, its beginnings.

Bibliography

ASHMAN, Mike. "Wagner on Stage: Aesthetic, Dramaturgical, and Social Considerations." In *The Cambridge Companion to Wagner*, edited by Thomas S. Grey, 246-275. Cambridge University Press, 2008.

BELL, Richard. *Theology of Wagner's Ring Cycle I: The Genesis and Development of the Tetralogy and the Appropriation of Sources, Artists, Philosophers, and Theologians*. Eugene, OR: Cascade Books, 2020.

_____. *Theology of Wagner's Ring Cycle II: Theological and Ethical Issues*. Eugene, OR: Cascade Books, 2020;

BERGER, Karol. *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*. University of California Press, 2016.

BERRY, Mark. *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring*. Aldershot, UK: Ashgate, 2006.

CARNEGY, Patrick. *Wagner and the Art of the Theatre*. Yale University Press, 2006.

CITRON, Marcia. *Opera on Screen*. New Haven, CT: Yale University Press, 2000.

_____. "Opera-Film as Television: Remediation in Tony Britten's *Falstaff*," *Journal of the American Musicological Society* 70, no. 2 (2017): 475-522.

DARCY, Warren. "The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the Ring." *Music Theory Spectrum* 16, no. 1 (Spring 1994): 1-40.

DEATHRIDGE, John. *The Ring of the Nibelung*. Penguin, 2018.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. The University of Chicago Press, 2016.

HORKHEIMER, Max and Theodor Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002 [1947].

LACLAU, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of our Time*. Verso, 1999.

LEVIN, David. "Reading a Staging/Staging a Reading," *Cambridge Opera Journal* 9, no. 1 (Mar., 1997): 47-71.

_____. *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen: The Dramaturgy of*

Disavowal. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

_____. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky.* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

MAGEE, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy.* New York: Metropolitan Books, 2000.

MANN, Thomas. "From Reflections of a Non-Political Man." In *Pro and Contra Wagner.* London: Faber and Faber, 1985 [1963].

MASSEY, Doreen. *For Space.* London: SAGE Publications, 2005.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World.* University of Minnesota Press, 2013.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "Chéreau's Treachery," *October* 14 (Autumn, 1980): 71-100.

_____. "'Fidelity' to Wagner: Reflections on the Centenary Ring." In *Wagner in Performance,* edited by Barry Millington and Stewart Spencer, 75-98. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.

SCRUTON, Roger. *The Ring of Truth: The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung*. UK: Allen Lane, 2016.

SHAW, George Bernard. *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring.* New York: Dover, 1967 [1898].

SPENCER, Stewart and Barry Millington. *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion.* Thames & Hudson, 1993.

STROBEL, Gertrud and Werner Wolf, ed. *Richard Wagner Sämtliche Briefe Band V September 1852-Januar 1854.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1993.

TREADWELL, James. *Interpreting Wagner.* New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

VAN DOOREN, Thom. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction.* New York: Columbia University Press, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. "Wagner, Anti-Semitism, and 'German Ideology'," in *Five Lessons on Wagner* by Alain Badiou, 161-225. London: Verso, 2010.

Dossiê Wagner e o Teatro

Theatrical Declamation and Wagner's Works – A Research Overview

Martin Knust
Linnæus University (LNU), Växjö, Sweden
Martin Knust (Dr. phil., M.A.) is associate professor in musicology and member of the research center for Intermedial and multimodal studies at Linnæus University (LNUC IMS). His research interests focus on opera and music theatre after 1800 (especially the historical performance practice of speech, song and gestures), north European music after 1800 (especially reception and cultural transfer processes between the North and continental Europe), 16th-century sacred music, music in audiovisual political journalism (especially its production and aesthetics) and Swedish pop.
ORCID: 0000-0003-2591-1663
E-mail: martin.knust@lnu.se

Abstract

Exactly 100 years after Rudolf Kirsten's *Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners* Parsifal,[1] I pursued the hypothesis, that Wagner's music has been shaped by theatrical declamation.[2] This gap indicates that the deep connection between his works – which includes not only the music but also the performance on stage – has been forgotten in the meantime. Instead, music scholars during the 20th century have claimed that Wagner's musical declamation is 'naturalist'. But as early recordings from around 1900 illustrate, the vocal delivery of actors, the declamation of dramatic texts was on the contrary everything else than natural.

Given the fact that the styles of speech and even spoken everyday language itself change over time, my hypothesis was to verify the extent of the impact of contemporary theatrical declamation in Wagner's works. In this essay, I will first give an overview about the musicological research about this topic that focuses on my own writings, especially my doctoral dissertation. In a second part, a report about performance research projects follows that have been launched ever since its publication.

Keywords: Richard Wagner, Theatrical Declamation, Gestures.

---

1 Rudolf Kirsten: *Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners* Parsifal, Annaberg 1907; other monographs from the 19th century that dealt with the impact of declamation on Wagner's music are Louis Köhler: *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt*, Leipzig 1853 and Wilhelm Kienzl: *Die musikalische Declamation dargestellt an der Hand der Entwickelungsgeschichte des deutschen Gesanges* (PhDiss.), Leipzig 1880.

2 Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis.* Berlin: Frank & Timme 2007; second impression 2018.

Resumo

Exatamente 100 anos depois do livro Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagner Parsifal, *de Rudolf Kirsten, eu segui a hipótese de que a música de Wagner foi moldada pela declamação teatral. Essa lacuna indica que a profunda conexão entre suas obras - que inclui não apenas a música, mas também a performance no palco - foi esquecida nesse meio tempo. Em vez disso, os estudiosos de música do século XX afirmaram que a declamação musical de Wagner é "naturalista". Mas, como ilustram as primeiras gravações feitas por volta de 1900, a voz dos atores, a declamação de textos dramáticos era, ao contrário, tudo menos natural.*

Considerando o fato de que os estilos de fala e até mesmo a própria linguagem cotidiana falada mudam com o tempo, minha hipótese era verificar a extensão do impacto da declamação teatral contemporânea nas obras de Wagner. Neste ensaio, primeiro apresentarei uma visão geral da pesquisa musicológica sobre esse tópico, que se concentra em meus próprios escritos, especialmente em minha tese de doutorado. Em uma segunda parte, apresento um relatório sobre os projetos de pesquisa de desempenho que foram lançados desde sua publicação.

Palavras-chave: Richard Wagner, Declamação Teatral, Gestos.

1. Musical declamation and gesture in Wagner's works

In my dissertation, I traced the influences of theatrical declamation on Wagner from different angles. First, I gave a summary of his theoretical writings which are quite comprehensive for a composer. They fill ten volumes in the 1907 edition. What surprised me when reading them, is how little Wagner wrote about music. Instead, it is the theater and – a term that has to be defined more in detail – the "drama" which his essays and books center around. In his letters which contain many theoretical reflections as well, there is additional material and I coined the Aristotelian term 'artwork in actu' as opposed to the 'artwork in potentia' for describing Wagner's concept of 'drama'. In short, it means the performed dramatic artwork in the very moment of its performance, the dramatic act in the moment of the perception through a human mind. Wagner's point was that a score should not be mistaken for a piece of music or a printed dramatic play not as a 'drama'. This theoretical point of departure explains, why it is the performance of a dramatic piece, the declamation, that he returns to in his texts, for instance, in *Oper und Drama*. At the same time, the concept of 'drama' implies a description of his own creative process.

What makes this process challenging to describe is the fact that declamation, speech and everyday language is changing continuously. The first recordings of German declamation from around 1900 show the different aesthetics of speech. In the beginning of my dissertation and in some essays,[3] I gathered its characteristics and tried to outline the standards of German declamation in the beginning if

3 E.g. "'... eine tüchtige Stimme und ergreifendes Spiel' – Die ersten Bayreuther Sänger", in: *wagnerspectrum* vol. III (2007), no. 2 Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Hans R. Vaget (eds.), Würzburg, 115–137; "Richard Wagner und Karl von Holtei. Eine Rekonstruktion ihrer gemeinsamen Rigaer Zeit von 1837 bis 1839", in: Kristel Pappel, Toomas Siitan and Anu Sõõru (eds.): *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes,* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft vol. LX), Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag, 2010, 111–134; "Wagners Kompositionsprozess – Eine Detailbetrachtung", in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* (= Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband), Helmut Loos (ed.), Beucha/Markkleeberg: Sax-Verlag, 2013, 137–142.

the 19th century. Compared to 20th- and 21st-century standards it was noisy, ponderous, very expressive, and full of dynamic and tempo contrasts. What stands perhaps most out is the use of onomatopoeia; it informed the visual part of the declamation, the gestures, as well. For instance, a 19th-century actor who declaimed the word 'high' would lower his hands and his or her voice pitch and perhaps even its volume for signifying its meaning in a quite redundant manner.

In the first main chapter of my dissertation, the role of the theater for Wagner's biography is outlined. There are various connections. He was born into a family of actors and singers, grew up in the theater, literally, and spend the first half of his life with actors and singers, both as a professional and privately. What is crucial for understanding the German theatrical landscape of this era is the fact, that the same persons did perform as actors and dramatic singers, that means, that there was no difference between these two professions; only very few professional opera singers were based in Germany, and it was common to switch between these professions during a stage career as Wilhelmine Schröder-Devrient and Johanna Wagner did.

Wagner's song ideal was thus shaped during the time of his childhood and adolescence and in this particular environment of versatile actors/singers. Probably also his own declamation and recitation style – Wagner loved to read dramas aloud regularly – bore traces of the style of Saxonian actors/singers who were active during from 1810s through the 1830s.

How strong the impact on his own writing was, is shown in an extensive music analysis of all of his works.[4] In it, I could prove that various parameters of spoken artistic language can be found in Wagner's vocal melodies. For instance, the pitch structures, rhythmic and periodic irregularity, contrasts between long and short syllables, onomatopoetic means and extensive gestures in them match very closely with the descriptions of theatrical declamation in the various contemporary sources. During the time of Wagner's childhood and his career as a kapellmeister many volumes about the declamation and recitation of the German language were published. Among them was a monograph of his Dresden colleague Ferdinand Heine.[5] He grew up in a time when the spoken word in Germany got a lot of attention from pedagogues and scholars and his personal style of writing for the solo voices, which is focused on the delivery of the words, various traces of this aesthetics can be found.

In this analytical chapter, not only the scores but also the sketches of Wagner are analyzed. Additionally, I compiled other sources and documents that witness about his composition process. This synopsis of different source types gave a clear image of his creative process. As is known, Wagner was his own librettist. However, a Wagnerian libretto has not to be understood as a book with texts

---

4 Knust 2007/2018, chapter 4.

5 Ferdinand Heine: *Grundzüge eines Unterrichtsplanes in der Kunst des mündlichen Vortrags*, Dresden 1859.

to be sung but, according to his theoretical concept, as fixated theatrical improvisations that have to materialize and result in a 'drama'. Wagner did declaim and sing his nascent works regularly which led me to suggest that his compositional process has to be understood as a chain of performative actions rather than a chain of different steps – writing of the text, writing of the music – and that the prosaic nature of his music has its root in the sound of the spoken word. For instance, a allegedly purely instrumental theme like the "Ride of the Valkyries" has its origin in the spoken word. The verses of the Valkyries "Nach Süden wir ziehen, Siege zu zeugen" etc. in his unfinished opera *Siegfrieds* Tod would have been sung on this melody. I have chosen an ensemble of 18 different methods of analyzing Wagner's vocal lines in his dramatic oeuvre, that is, in all his works for the stage from *Die Hochzeit* through *Parsifal*, both finished and unfinished. This is a list of his entire output:

1. *Die Hochzeit* (fragment) WWV 31 (1832/33)
2. *Die Feen* WWV 32 (1833/34)
3. *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo* WWV 38 (1834 – 36)
4. *Rienzi, der Letzte der Tribunen* WWV 49 (1838 – 40)
5. *Der fliegende Holländer* WWV 63 (1840/41)
6. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* WWV 70, state 1 and 2 (1843 – 45)
7. *Lohengrin* WWV 75 (1845 – 48)
8. *Siegfried's Tod* (fragment) (1848 – 50)
9. *Das Rheingold* WWV 86 A (1852 – 54)
10. *Die Walküre* WWV 86 B (1852 – 56)
11. *Siegfried* WWV 86 C (1850 – 1869)
12. *Tristan und Isolde* WWV 90 (1857 – 59)
13. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* WWV 70, state 3 and 4 (1860/61; 1867; 1869; 1875)
14. *Die Meistersinger von Nürnberg* WWV 96 (1845 – 67)
15. *Götterdämmerung* WWV 86 D (1848 – 74)
16. *Parsifal* WWV 111 (1857; 1877 – 82)

The development of sprechgesang did not happen before *Der fliegende Holländer*, despite some traces of declamatory rules in previous works. In it, the monologue of the Holländer is the first and only piece of proper sprechgesang. As Wagner wrote in *Eine Mittheilung an meine Freunde*, he created it from "the expressive speech", that is from theatrical declamation.[6] Also in the next work, Tannhäuser, there is only one part that can be addressed as sprechgesang, the so-called Rome narration in act 3. After it, Wagner changed his technique of outlining a

6 Knust 2007/2018, 40; more details in Martin Knust "Declaiming Wagner: Between Genesis and Historical Performance Practice", in *Wagner in Context*, David Trippett (ed.), Cambridge University Press: Cambridge, 2024, 258–266 (forthcoming).

work. He started writing complete drafts of *Lohengrin*, starting from the beginning, and did thus deviate from the standard opera composition technique; before he had, like other composers, written central pieces or 'numbers' first and then added the remaining parts in between later. Now, in *Lohengrin*, he wrote the music from the beginning to the end, like declaiming a text, and kept this technique for the rest of his life. It did cause him some labor with *Lohengrin* as the sketches show. The second innovation was the consequent application of the sprechgesang technique to all vocal parts. He did not do it in a uniform manner, however, but the parts which exhibit the strongest impact of sprechgesang – and hence the most declamatory-like shape of their melodic lines – are the villains and intriguers like Telramund and Ortrud. The heroic characters in his works which are most often high dramatic voices – tenors and sopranos – do appear to be more designed to be sung emphatically. This tendency kept Wagner too during the creation of all the other works of his oeuvre, with the significant exception of Wotan. It seems that this sprechgesang technique, which in a way 'de-operized' the vocal parts, was his choice for writing his tetralogy when he began it. In any event, Das Rheingold is virtually only consisting of sprechgesang as are the largest parts of the first two acts of *Die Walküre.* At the end of act 3 of *Die Walküre*, Wagner modified his outlining strategy once more. Before, the first layers in his first drafts were the vocal lines, that is their pitches and rhythmic structures. He added most often not more than a bass note in the second system. After this, he sometimes inserted some smaller figurations and finally he added the text to be sung. At the end of *Walküre*, the so-called Wotan's farewell marks a shift.[7] The sketches show that Wagner outlined the accompaniment first, in the first draft, and adjusted the vocal part later, when writing the full score. From now on he used two basic techniques for proceeding with a draft: outlining the vocal parts or outlining the orchestral part first. Again, the first acts of *Siegfried* are more or less only sprechgesang. After drafting them, Wagner interrupted his monumental *Ring* project and wrote *Tristan und Isolde*, a work in which he paired sprechgesang – especially in the first and third act – with quasi-instrumental and often motivic vocal melodies in the second act. *Die Meistersinger*, despite being a work that has the correct musical declamation as a main theme – cf. Hans Sachs's and Beckmesser's dialogue in act 2 –, moves even further away from the sprechgesang of the *Ring* parts that were finished at this time. Instead, Wagner's only mature work that is a comedy explores other techniques like polyphony and diatonic melodies. Equipped with this increase of his competence as a composer of complex and dense thematic structures, Wagner finished the *Ring*. Its last four acts – act three of *Siegfried* and the entire *Götterdämmerung* – were composed in a theme- or leitmotif-centered style. As the *Meistersinger* sketches show, Wagner now proceeded

7 Knust 2007/2018, chapter IV (online), 124.

when writing a draft through adding thematic material to either the vocal lines or the accompaniment, a procedure that Jörg Linnenbrügger identified as a modular principle.[8] This was the strategy that Wagner employed for the final acts of the *Ring* as well and it explains why his music became so dense or even heavy loaded with themes and leitmotifs which did not leave much space for sprechgesang to emerge. Nonetheless, even here certain declamatory rules, for instance the imitation of prosody and pitch contours of spoken language, are still valid for shaping the solo vocal melodies. Wagner's last work, *Parsifal*, appears to be a synthesis of his achievements as a composer. In it, the sprechgesang is partly reinstated, most clearly in the part of Kundry in act 1 or the part of Amfortas. The methods of this analysis (in English) as well as the complete analysis results (in German) are freely accessible online.[9]

Not only for the production but also for the reproduction – the rehearsing and performing – of his works, the declamation was Wagner's point of departure. In a separate chapter,[10] I have depicted his activities as a stage director. Wagner staged all his mature works at least once. Again, like in his theoretical texts, the interpretation of music in the strict sense got relatively little attention. Instead, Wagner focused on his singer's and rehearsed with them the delivery of the text and the physical actions thoroughly. For his singers, purely musical advices are virtually absent from all documents about his rehearsing practice which looked like this: First, Wagner instructed his singers to read the text aloud or downright to declaim it before studying the music.[11] Then, when all singers, musicians, stage assistants and technical personal gathered for the first time, he would read the entire libretto aloud himself for all of them. Third, his work focused on the soloists, and he rehearsed individually and on stage with them. However, he gave very little, if any advice about the musical interpretation; purely musical terms are virtually absent from his instructions. Instead, he instructed them about the psychological processes they had to embody or gave them declamatory analogies for their vocal delivery of the music. At times, as Julius Hey witnessed, he let them even declaim their text during the rehearsal for giving them explanations for his choice of musical measures.[12] In sum, the work with the singers was the main part for him when he staged one of his works and his instructions were more those that could be expected in a spoken piece than in an opera.

---

8 He dubbed it "Bausteinverfahren" (Jörg Linnenbrügger: *Richard Wagners* Die Meistersinger von Nürnberg. *Studien und Materialien zur Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs* (1861–1866). *Band 1: Studien* (PhDiss.), Göttingen 2001), 234–36.

9 "Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Analysis", in: Danish Musicology Online vol. VII (2016), 81–105

10 Knust 2007/2018, chapter III.

11 Letter to Hans Betz August 8 1868 (quoted in Knust 2007/2018, 291).

12 *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876. Erinnerungen von Julius Hey,* ed. Hans Hey, Leipzig 1911, 130 (quoted in ibid. 292–293).

If one compares all states of a Wagnerian artwork, from the first prose draft to the production on stage, it seems as if Wagner's first scenic vision became realized more or less without major modifications. His idea for a performance which he checked time and again through reading and singing his parts, became elaborated in this process and the music he composed was only one among several means for determining the actions and expression of his actors/singers. In short, Wagner's artistic concept is a direct predecessor of the film.[13] The singers on stage were supposed to perform the actions he had envisioned during the creation process. It appears that he tried to realize what I called 'Living movies' in analogy to the Tableaux vivants.[14] His magnificent orchestra had in this context the function of a stage director who gives the singers psychological hints and even the exact rhythm and pace for their physical actions and gestures on stage as do the vocal lines which evoke the sound of spoken theatrical language. However, due to the aesthetic changes that declamation and dramatic singing underwent during his lifetime, this visionary concept of a fixed stage performance tradition never became reality.

2. Reconstructions and re-enactments of Wagner's sprechgesang in the 21st century: A report

During the past years, I have developed some of my observations further and spread them in the music research community. My hypothesis, that a large part of Wagner's works can be understood as the monumentally enlarged version – both acoustically and visually – of Saxonian singers/actors from the first third of the 19th century, has been discussed and entered even education and performance practice. In the second part of this text some projects will be described which my research results have informed without my personal interference or participation. My insight in these projects is that of a consultant, in the best case, and not comprehensive or that of an insider. For that reason, I have to pre-apologize for all potential misconceptions in their description and ask the reader of this text to contact the initiators of these projects directly in case they want to know more about them.

The first project was initiated at the Hochschule der Künste in Berne, Switzerland. About ten years ago, some results of my research were implemented into the instruction of students in singing. Mainly, it was about the idea to inform singers historically through different source types about the declamation practice in the 19th century and its particularities. Among others, the first recordings of actors

13 Martin Knust: "'hier hört man klopfen' – Wagners Werke als Vorläufer des Filmsoundtracks" in *wagnerspectrum* vol. 18 no. 1 'Schwerpunkt: Wagner im Film', Friederike Wißmann, Dieter Borchmeyer and Sven Friedrich (eds.), Würzburg: Königshausen & Neumann 2022, 13–28.
14 Knust 2007/2018, 428.

who declaimed texts like Alexander Moissi or Ludwig Wüllner became a source of inspiration. Besides that, written sources from the early 19th century like declamation textbooks served as a point of departure and a guide for interpretation. Several special research projects which were initiated by prof Kai Köpp completed the image. He is a specialist for the historical informed interpretation of violin and string instruments in the 19th century and has conducted extensive research about the Dresden performance material of the world premiere of *Der fliegende Holländer* in 1843. During presentations and consultations, we accumulated our research results about this performance and made it accessible for both musicologists and music educators. Generally, the Hochschule der Künste in Berne has as perhaps the first major institution dedicated its research and education of musicians to and specialized in the historical informed performance practice of the 19th century.

A still ongoing project started right before the outbreak of the pandemic and is therefore delayed. It is very ambitious because its aim is nothing less than the re-enactment of Wagner's complete *Der Ring des Nibelungen* in concerts according to the research results of a larger group of scholars who took, among others, my dissertation as a point of departure. This project *Wagner Lesarten* is a cooperation of the Forschungsinstitut für Musiktheater (FIMT) in Thurnau, the orchestras Concerto Köln and Dresdner Festspielorchester, the conductor Kent Nagano, the Kuratorium KölnMusik e.V., and the Kulturstiftung des Landes Nordrhein-Westfalen. In November 18 and 20 2021, the first public performance of Wagner's Rheingold according to these principles took place in the Philharmonie Köln and the Concertgebouw Amsterdam respectively. Kent Nagano conducted Concerto Köln, an orchestra that has specialized on music on historical instruments that was written before the 19th century. The latter performance is still accessible on the Netherland's public service radio broadcaster NTR.[15] In August 2023, a reprise of this concert was given, this time with the participation of the Dresdner Festspielorchester. The public resonance focused on the use of reconstructed and historical instruments – among others, the tubas were original instruments from the late 19th century – but not so much on the singing. In what follows, some details of the production and the its rehearsals will be described, however with the caveat that I did only witness the finished product – the concerto in Köln and its preceding presentation of the singing of the Rheintöchter – and can only be regarded as a secondary source for this extraordinary event. In my dissertation, I employed many research results from German Sprechwissenschaft, an academic discipline that apparently does not exist elsewhere and for which I can not give an English translation. Since the 1930s, Sprechwissenschaftler at the university of Halle conducted research about the sound and expressive means of declamation of the pre-recording era. Especially the work of Irmgard Weithase, who collected and summarized vast amounts of

15 https://www.nporadio4.nl/uitzendingen/ntr-zaterdagmatinee/d54951ad-8845-4d64-b87f-4a2821002988/2021-11-20-ntr-zaterdagmatinee-kent-nagano-en-de-authentieke-wagner

empirical material,[16] was very valuable for my own project. The *Wagner Lesarten* project did the same. Initially, the actress the libretto of Wagner's Rheingold was declaimed by a performer after having been instructed in the historical practices of 19th-century actors who had never heard the music of this piece. This event exhibited expressively the declamatory substance that became Wagner's material for composition. The singers of the *Rheingold* were instructed by the Sprechwissenschaftler Ulrich Hoffmann and developed the interpretation of their parts according to a four-step model which derives from Wagner's rehearsal practice as documented by Julius Hey. In a first step, the actors had to declaim their texts. In a second, they had to do it with the accompaniment of the piano and to adjust their delivery to the rhythm of it. In a third step, they had to sing emphatically, like in conventional opera. In a fourth they had to combine the latter creatively with their declamatory delivery. The aim was to shift permanently between these different layers and to use the sound of speech for expressive and onomatopoetic means. For instance, the syllable of Woglinde's "Nur wer der Minne Macht entsagt" was spoken, for onomatopoetic reasons; the German word "sagen" means "to speak", and even though the word "entsagen" has a different meaning as such semantically – it means "to abstain from" – this was a typical way for the direct or perhaps even naïve auditive exposition of the word's content in the 19th century theater. Another element turned out to be challenging for the singers: Not only the aesthetics and measures of 19th-century speech but also its very physiological essence, its phonetics was different from today. For instance, in the 19th century the consonant "r" was always produced with the tip of the tongue, like in Italian, not guttural in the rear of the mouth like in French. Moreover, the "r" was emphatically rolled not only in the beginning and in the middle of a word but also at the end of it. In a phrase like Floßhildes "Der Vater sagt' es, und uns befahl er" there are three of these final "r" to be pronounced which required a fundamental re-adjustment of modern singing conventions.

As a whole, the sound of the performance was very different from common standards. For instance, the lack of a strong vibrato in the singer's delivery and the historical string instruments which were played not vibrato as well changed the entire overtone structure compared to a conventional interpretation with strings of steel and full, powerful voice tone. Moreover, the reference tone was significantly lower than 440 hertz, namely 416 hertz. And the tempo was fast, something that Wagner had hinted at to his singers on some occasions as being useful for the delivery. The entire performance took no more than 2 hours and 14 minutes and was thus about half-an-hour shorter than other performances. This – the lower reference tone as well as the quick tempo – made it easier for the singers to employ

16 E.g. in Irmgard Weithase: *Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert – Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*, Weimar 1940 and in *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache"*, 2 vol.s, Tübingen 1961.

the speech tone rather than the rather heavy and inflexible chest voice sound. The result was a fascinating plentifulness of details and a permanent shifting in color, articulation and dynamics. Of course, this is not already a fixed style or a finished concept that could become the model for other performances. Rather, this first attempt showed the potential and limitations of this way of performing that in the ears of some Wagnerians may sound non-homogenous and fractured. But, as a matter of fact, this is the way the voices of German actors/singers sounded 200 years ago. The perhaps least surprising but artistically most satisfying result of this performance was the perfect clarity of the diction. The less thicker orchestra and the expressive text delivery of the singers made the use of a texting machine superfluous. Even if the question whether the re-enactment of the 19th-century's 'flaws' of singing in Germany is closer to Wagner's ideal than the more plain and professional delivery of singers in the 20th century remains to be open, one goal or perhaps even the main goal of Wagner's aesthetics and artistic practice was achieved: to make the text intelligible in its sung form. The other three parts of the *Ring* will follow in the next years.

The most recent project that combined research presentations about Wagner and the declamation practice of his time with practical vocal performance was a workshop that took place in Christ's College in Cambridge, UK, on November 29 2023. After a scientific symposium in the morning, the afternoon was dedicated to experimental rehearsals of the second scene of the second act of *Die Walküre* with the opera singer Paul Carey Jones as Wotan and prof David Trippett on the piano. As a warming up they performed Wagner's only melodrama, Gretchen's "Ach neige, du Schmerzenreiche" from the Sieben *Kompositionen zu Goethes Faust* WWV 15 that the 19-years old Wagner composed. After that they tried different artistic approaches from this genre in the interpretation of Wotan's part. The goal was to test means of the melodrama without making the result overtly melodramatic in the double sense. Together both performers reflected about the outcome of these attempts.

So far, all of these projects have only concerned the auditive part of the actors'/singers' delivery, not the visual. That means, the impact of the often extreme and extremely expressive gestures from 19th-century practices have not been tried at all in practice. Such a project would require quite fundamental basic research about the nature of these gestures. Surely, it would be a fascinating project but given the immense mass of written and iconographic material this basic research demands substantial resources. I have outlined some of the challenges and given overviews about the types of relevant documents.[17]

---

17 Martin Knust: "Die Bühnengestik im 19. Jahrhundert – Quellen und Ansätze einer szenisch-musikalischen Rekonstruktion", in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. XXVI (2011), no. 4, special volume "Hörbare Gebärden – Musik und Körperausdruck", Arne Stollberg, Wilhelm Seidel, Matthias Schmidt (eds.), 325–344; "The Stage Gesture of the Wagner Era", in: *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra ottocento e contemporaneità* (= Studi e saggi 25), Marco Targa and Marco Brighenti (eds.), Libreria musicale italiana: Lucca 2019, 37–48.

The idea of understanding Wagner's works to some extend as musicalized declamation has been established in music research. If it will gain traction in performance practice, time will tell.

Dossiê Wagner e o Teatro

Relação entre fala e gesto nas obras de Richard Wagner. Influência das práticas de recitação e declamação de seu tempo[1]

Martin Knust
Linnæus University (LNU), Växjö, Sweden
E-mail: martin.knust@lnu.se

Marcus Mota
Tradução

Resumo

Segue-se tradução de parte da introdução do livro *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, de Martin Knust. A obra apresenta um estudo aprofundado das relações entre ação vocal e gesto em Richard Wagner. Neste estudo, fica demonstrado como Wagner valeu-se das tradições teatrais de seu tempo para realizar suas propostas de um novo drama musical.

Palavras-chave: Richard Wagner, Declamação Teatral, Gestos.

Abstract

The following is a translation of part of the introduction to Martin Knust's Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. *The book presents an in-depth study of the relationship between vocal action and gesture in Richard Wagner. It shows how Wagner drew on the theatrical traditions of his time to realize his proposals for a new musical drama.*

Keywords: Richard Wagner, Theatrical Declamation, Gestures.

---

1 Nota do tradutor. Doravante NT} Tradução da Introdução {Einleitung} e parte inicial da tese "Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis", do professor Martin Knust, do Departmento de Música e Arte na Linnæus University em Växjö, Suiça. Optei por colocar as obras citadas no corpo do texto em notas de rodapé.

Nota de tradução

O livro *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis* foi publicado em 2007, com nova edição em 2018, ambas pela editora Frank & Timme, sediada em Berlin[2]. Junto da volumosa publicação de mais de 500 páginas, havia um Cd-*rom* com mais de 300 páginas de detalhadas análises de todas as obras dramático-musicais de Wagner[3]. Aliás, este foi um diferencial da pesquisa de Knust: apresentar uma extensão documentação que registra a produtividade das artes cênicas para o esclarecimento dos processos criativos e reflexivos de Richard Wagner[4].

Originalmente, o material deste livro foi apresentado como Tese de doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Greifswald, Alemanha[5].

Ainda sobre Wagner, além de uma série de artigos, o professor Martin Knust

---

2 Website da editora: https://www.frank-timme.de/ . A obra está disponível em https://bilder.buecher.de/zusatz/22/22626/22626844_inha_1.pdf

3 Disponível em: https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/sprachvertonung_und_gestik_in_den_werken_richard_wagners-1?file=/site/assets/files/5278/isbn_978-3-86596-114-3_einzelanalysen_anhang.pdf

4 Sobre as orientações na recepção de Wagner, v. Martin Knust "Wagnerismen: Über einige Trends in der europäischen Wagnerrezeption". In: Richard Wagner – ein einmaliger Rezeptionsfall / [ed] Berta Raposo. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014, 1, p. 11-39. Link: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783825374570_A22474735/preview-9783825374570_A22474735.pdf

5 Partes dessa investigação foram publicadas em forma de artigo, como a: Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th Century Music*. 38. 3,p. 219-242, 2015; b: Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Analysis. *Danish Musicology Online*. Special Edition (17th Nordic Musicological Congress), p. 81-105, 2016.

escreveu a biografia *Richard Wagner: ein Leben für die Bühne* {Richard Wagner: Uma vida para o palco} em 2013 (Wien, Köln, Weimar: Böhlau)[6]

Especialmente para este número especial da Revista Dramaturgias, traduz-se o sumário e a primeira parte da Introdução. Em trocas de e-mails com o autor, chegou-se à conclusão do material que seria vertido para o português[7]. Em um primeiro momento teríamos apenas algumas páginas iniciais. Com o prosseguir da leitura e em função da criteriosa e inédita escrita e argumentação de Martin Knust, ampliou-se o material traduzido, disposto sem cortes e em continuidade. Além do trabalho com a tradução, houve o cuidado com inserir notas de esclarecimento textual e referências bibliográficas.}

Sumário

Introdução 11
a) Delimitação temática com base nos escritos de Wagner 20
b) Visão geral da pesquisa: A recepção da obra de Wagner sob a perspectiva das artes teatrais 50

Capítulo I

Elocução, mímica e gestualidade alemãs no século XIX 81

Capítulo II

O envolvimento de Wagner com as artes teatrais de sua época
1. Introdução 114

---

6 Sobre as publicações de Martin Knust v. https://lnu.se/en/staff/martin.knust/ No Brasil, ele publicou o artigo "The Dissemination of the 'Gesamtkunstwerk' around 1900. A survey" na revista *Música em Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da Universidade de Brasília, , Vol. 1. 1, p. 27-52, 2009.

7 Email de 21/11/2023. "Caro Martin, além de seu artigo, tenho a seguinte ideia: como estou lendo muito sua tese, traduzi algumas partes dela para o português. Vou dar um curso completo sobre Wagner no próximo semestre para alunos de graduação. O que você acha de incluir esse material na edição especial sobre Wagner? Acho que apenas o "Einleitung". Já traduzi tudo. Da página 11 à página 20, acho que é o suficiente. O que você acha?". Resposta de Martin Knust, em email de 22/11/2023: "Olá, Marcus! É uma boa ideia inserir uma parte da dissertação, obrigado. Acho que a introdução pode funcionar. Talvez o leitor se pergunte quais são os resultados ao ler a introdução, por isso tenho uma ideia, a saber, se o resumo no final (pp. 411-428) poderia ajudar quando justaposto à introdução, ou se alguns resultados do resumo poderiam ser adicionados (algum tipo de resumo do resumo)." Optei pela integralidade da primeira parte da Introdução.

2. Infância e juventude (1813 - 1833) 118
3. Primeiros anos no teatro (1833 - 1839) 133
4. Paris (1839 - 1842) 151
5. Diretor Musical da corte em Dresden (1842 - 1849) 157
6. No exílio (1849 - 1860) 165
7. A relação de Wagner com o teatro alemão após o exílio (1860 - 1865) 168
8. O afastamento de Wagner da vida teatral e o projeto de Bayreuth (1865 - 1883) 174
9. Organização do teatro, representação dramática e canto na época de Wagner 184
10. Cantores e atores com os quais Wagner se envolveu 197
11. Wagner, o ator frustrado 228
12. Resumo 256

Capítulo III

Wagner Diretor Teatral
1. Introdução 261
2. Wagner como diretor de suas obras 264
3. Início: o trabalho de direção de Wagner antes de 1839 266
4. O trabalho de direção de Wagner como Kapellmeister da Corte de Dresden (1842 - 1849) 267
5. Em Zurique 270
6. A apresentação de "Tannhäuser" em Paris (1860/61) 278
7. Os ensaios de "Tristão e Isolda" em Viena (1861 - 1864) 279
8. As produções de Munique (1864 - 1868) 281
9. Ensaios de "Tannhäuser" e "Lohengrin" em Viena, 1875, e "Tristão e Isolda"em Berlim, 1876 287
10. Os ensaios para a estreia do "Anel" 290
11. Epílogo: o "Anel" de Berlim em 1881 319
12 Ensaios para a estreia de "Parsifal" 321
13. A encenação em Bayreuth após a morte de Wagner 339
14. Resumo 346

Capítulo IV

Configuração de voz e gesto

Introdução 352
Parte A: Colocando a fala em música
Temas e resumos das análises individuais 353

Parte B: Gestos como um impulso de composição 385
Resumo do capítulo IV, partes A e B
O processo de composição de Wagner - uma análise detalhada 397

Capítulo V

A arte do discurso musicado na história da música 404
Resumo final 411

Apêndice

Introdução b) 429
Capítulo I 432
Capítulo II 438
Capítulo III
1. a redução para piano de Porges de "A Valquíria" 438
2. a redução para piano de Porges de "Siegfried" 454
3. a redução para piano de Porges de "Parsifal" 470
4. fac-símile da redução para piano de Porges de "Parsifal", p. 206 e seguintes 483
Capítulo IV, Parte A 484
Capítulo IV, Resumo das Partes A e B 484
Abreviações 485
Bibliografia 486
Índice 513

Introdução

A música de Richard Wagner é caracterizada pela arte da fala de sua época.

Essa é a tese central deste trabalho, que é comprovada em várias abordagens complementares. Em primeiro lugar, os termos-chave devem ser definidos com precisão: na Alemanha do século XIX, a arte de falar significava essencialmente recitação e declamação. Neste livro, "declamação" sempre se refere ao desempenho da fala. Na medida em que esse termo é usado no sentido de "musicar a fala", é sempre usado com o adjetivo "musical". Para os teóricos da performance da fala do século XIX, incluindo Wagner, a distinção de Goethe se aplicava: "recitação" é a leitura do texto, "declamação" é a execução do texto de cor[8]. A última é mais

8 Goethe. „Regeln für Schauspieler (1803)" in: „Goethes Werke", hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 1. Abteilung, Band 40, Weimar 1901, p. 139 – 168. Aqui, cita-se o § 18 em diante.

apaixonada e acompanhada de gestos, enquanto na primeira os gestos devem ser evitados e o leitor não precisa se identificar totalmente com o texto. O fato de que essa distinção teórica nem sempre foi realizada exatamente da mesma forma na prática de desempenho do século XIX será mostrado no decorrer deste trabalho.

De acordo com os teóricos do século XIX, a declamação do texto não era uma questão puramente acústica, mas uma unidade da linguagem falada e corporal.

Essa visão não é nova em termos de história cultural, mas pode ser rastreada até visões antigas. A ação performativa, ou seja, gestos, postura, passos etc., já era parte integrante da fala e da música na Grécia antiga. O termo *mousiké*, que engloba dança e música no sentido moderno, é apenas um exemplo.

O presente trabalho leva em conta o fato de que a performance da fala do século XIX é um fenômeno complexo que consiste em componentes acústicos e ópticos. A seguir, vou me referir à unidade da linguagem falada e do gesto como "arte teatral" ou "artes teatrais". No presente trabalho, essas duas influências "não musicais" em Wagner são examinadas; "não musical" é, portanto, colocado entre aspas, porque, caso contrário, seria necessário discutir até que ponto, pelos padrões atuais, certas qualidades musicais não deveriam ser atribuídas também à performance falada. Em geral, a distinção estética entre "extramusical" e "intramusical" é encontrada principalmente no século XIX e no início do século XX; no decorrer do século XX, os padrões da música e da pesquisa musical mudaram fundamentalmente.

No entanto, tanto a arte de falar no sentido mais restrito quanto a linguagem corporal artística estão, pois, sujeitas a mudanças e, portanto, dependem da época. O repertório de gestos dos artistas profissionais e os padrões para a realização oral adequada de um texto eram diferentes no século XIX do que são hoje. A extensão dessas diferenças fica clara no Capítulo I desta pesquisa, que apresenta um breve esboço da arte teatral da época de Wagner. Somente quando as diferenças fundamentais entre as práticas de performance da época e as de hoje se tornam claras é que o propósito e a necessidade de uma investigação musicológica mais extensa se tornam evidentes. O Capítulo I é voltado principalmente para os estudos teatrais. Ele fornece apenas uma breve visão geral dos resultados das pesquisas atuais em estudos de fala e teatro, bem como algumas fontes primárias, na medida em que são relevantes para o presente trabalho. Os capítulos restantes, por outro lado, tratam de questões musicológicas. Aqui o foco está em Wagner. Este Capítulo I trata das influências da arte da fala e do gesto na vida, na estética e na obra de Wagner. O Capítulo II começa com a análise de sua biografia a partir dessa perspectiva, a fim de avaliar a extensão e a intensidade de sua influência por meio da arte teatral. Wagner cresceu em uma época e em uma área onde havia uma grande variedade de instituições e estilos teatrais. No início do século XIX, Dresden e Leipzig abrigavam artistas e teóricos da palavra falada em nível suprarregional, arte e teorias as quais o jovem Wagner já tinha acesso. Como ele foi influenciado por todos os lados, seu ambiente

declamatório e recitativo deve ser mostrado em sua totalidade. Sendo a família de Wagner composta por atores e cantores, é claro que se pode presumir que as influências do teatro eram particularmente prováveis. KRÖPLIN (1989) e ROCH (1984) perceberam corretamente uma tendência decidida em direção ao teatro na vida de Wagner[9], mas geralmente equipararam o termo "teatral" - como foi frequentemente o caso nas polêmicas de Wagner após Nietzsche - com os termos "inautêntico", "artificial" etc. em um sentido moralmente pejorativo[10]. Na pesquisa sobre Wagner, essa equação tem até agora obscurecido a visão da natureza objetiva do "teatral" que teve efeito sobre ele. KRÖPLIN, por exemplo, não reconhece a formação teatral de Wagner por meio de seu histórico familiar[11]. Até mesmo as questões mais fundamentais ainda estão aguardando resposta, como, por exemplo, se Wagner permaneceu ligado ao teatro como beneficiário durante toda a sua vida. Anteriormente, supunha-se que seu envolvimento com o teatro era contínuo[12]. Como esta pesquisa mostra, o oposto foi o caso.

Tanto o exame de sua biografia quanto a avaliação de seus escritos confirmam a intensa influência do teatro sobre a personalidade e a estética de Wagner, presumida por KRÖPLIN e ROCH. Além disso, as investigações de ambos revelam um importante desiderato na pesquisa de Wagner: se é indiscutível que o teatro teve uma forte influência na vida e no pensamento de Wagner, o que dizer de sua obra? Até que ponto a prática contemporânea da performance deixou sua marca?

Meu trabalho aborda essa questão crucial de três maneiras:

1. Até que ponto a literatura e a pesquisa sobre Wagner registraram influências das artes teatrais em sua obra? Essa é a pergunta apresentada pela visão geral da pesquisa nesta introdução. De particular importância é a avaliação da literatura wagneriana mais antiga, pois seus contemporâneos ainda se deparavam com a mesma prática de performance teatral que Wagner. Devido à natureza temporalizada [Zeitbedingtheit] do discurso e dos gestos elaborados, somente seus contemporâneos tiveram a oportunidade de comparar seu trabalho com as práticas oratórias e teatrais da época.
2. Wagner não era apenas um poeta e compositor, mas também um diretor de suas obras. Dessa forma, ele tentou estabelecer uma tradição firme de prática de desempenho cênico para sua obra, juntamente com uma tradição musical.

---

9 KRÖPLIN(1989): Eckart Kröplin: "Richard Wagners theatralisches Leben und lebendiges Theater"{ A vida teatral e o teatro da vida de Richard Wagner}, Leipzig, 1989
ROCH (1984): Eckhart Roch: "Das Leben als Drama – Strukturen und Strategien in Leben und Werk Richard Wagners { A vida como drama. Estruturas e estratégias na vida e na obra de Richard Wagner}." . Dissertação,inedita, Berlin, 1984.

10 KRÖPLIN (1989), p. 11. "Unnormal, maßlos und künstlich erscheint dieses ,'Leben als Drama', {"Essa 'vida como drama' parece anormal, excessiva e artificial} "(ROCH,1984, p. 386).

11 KRÖPLIN (1989), p. 107 em diante.

12 BAUER (1996), p. . 230. Oswald Georg Bauer: "Richard Wagner geht ins Theater: Eindrücke, Erfahrungen, Reflexionen und der Weg nach Bayreuth{ Richard Wagner vai ao teatro: Impressões, experiências, reflexões e o caminho para Bayreuth }", Bayreuth, 1996.

Dada sua extensa atividade como diretor, pode-se presumir que ele tinha em mente uma realização teatral muito específica de suas obras. O presente trabalho é o primeiro a analisar todos os documentos disponíveis sobre o trabalho de Wagner como diretor, na medida em que eles provêm com certeza de fontes de primeira mão. Isso é feito no Capítulo III, que examina se Wagner usava certos expedientes constantes em sua direção de palco, ou seja, se essa direção de palco era metodicamente consistente em si mesma, ou se mudanças em seus procedimentos podem ser comprovadas e, por fim, como sua direção de atores pode ser relacionada à prática contemporânea de atuação teatral. Se determinados padrões surgirem, uma análise de sua música poderá se basear neles. Dessa forma, é investigada a questão fundamental de se e como as direções de palco podem comentar sua música e, possivelmente, até mesmo lançar luz sobre sua estrutura. Se elas podem "explicar" sua música de fato ainda não foi esclarecido de forma rudimentar. WIESMANN 1985, por exemplo, foi fundamentalmente cético em sua resposta à pergunta "A partitura é um livro do diretor?"[13]: Em nenhuma circunstância a música de Wagner deve ser mal interpretada como uma direção de palco sonora.

3. Após ter sido demonstrado na introdução deste trabalho e no Capítulo III que tanto Wagner quanto seus contemporâneos atestam a influência da arte da fala da época em sua música e que sua música é, de fato, em grande parte, nada mais do que direções sonoras de palco, o Capítulo IV se concentra na obra em si. Se Wagner cancelou a performance falada em sua música, essa influência deve ser evidente em suas vozes cantadas. Isso coloca em foco a configuração da fala em Wagner. Ao analisar suas obras, dois requisitos primordiais devem ser eliminados: Em primeiro lugar, ainda não existe um método analítico que possa revelar a semelhança das linhas vocais com a fala. Esse método será desenvolvido no Capítulo IV. Em segundo lugar, as configurações de fala de Wagner quase não foram pesquisadas até o momento. Os poucos tratados abrangentes sobre o assunto cobrem apenas uma parte de suas obras (consulte o Capítulo IV, Parte A). Além disso, todos esses trabalhos, com uma exceção, tratam de apenas uma obra, e isso de forma isolada: normalmente, nem outras obras nem outros trabalhos sobre a melodia vocal de Wagner são discutidos. Por esse motivo, os desenvolvimentos na configuração vocal em Wagner não foram sequer esboçados. Como se pode presumir que se desenvolveu - como sua técnica de instrumentação ou sua harmonia, por exemplo - a questão levantada com relação ao material musical deve ser especificada: A arte da fala foi decisiva para sua configuração de fala em todas as obras ou é possível registrar

---

13 Sigrid Wiesmann. "Ist die Partitur ein Regiebuch? Einige Bemerkungen zu Tannhäuser, Erster Akt.{ A partitura é um livro de direção? Algumas observações sobre *Tannhäuser*, Ato I}"In: DAHLHAUS/VOSS, p. 212 e seguintes. Referência a Carl Dahlhaus und Egon Voss (orgs). Wagnerliteratur – Wagnerfor- schung. Bericht über das Wagner-Symposion München 1983. Mainz. Schott, 1985.

desenvolvimentos nesse aspecto? Em outras palavras: em quais obras a influência da arte da fala é particularmente enfatizada e em quais ela desempenha um papel menor? Que princípios guiaram Wagner em sua ambientação da fala? Será que ele partiu da orquestra ao compor e simplesmente adicionou o componente vocal mais tarde, como afirmaram alguns de seus contemporâneos?[14] Ou ele fez exatamente o oposto? Para responder a essa pergunta, é necessário analisar o repertório musical-dramático completo de Wagner. Além de analisar cada a obra em si, ou seja, avaliar o produto final escrito de seu trabalho de composição, a sua gênese também deve ser levada em consideração. As subseções 1.b). nas análises individuais deste capítulo formam uma contribuição para a pesquisa do esboço em Wagner. Aqui, pela primeira vez, os esboços do repertório musical-teatral completo de Wagner são analisados e o desenvolvimento de sua técnica de esboço é delineado. Até agora, um estudo comparativo desse tipo só existia para as obras posteriores a "Lohengrin"[15].

Essa análise abrangente da configuração da linguagem de toda a sua obra forma a Parte A do Capítulo IV. Na Parte B, seguindo as linhas vocais usadas na Parte A para demonstrar as influências linguísticas e gestuais, a importância do gesto no processo de composição será agora analisada com base nos resultados obtidos no Capítulo III. Como já ficou claro no Capítulo III, o lugar onde Wagner fixou a maioria dos gestos que exigiu foi no acompanhamento orquestral.

A introdução e os quatro primeiros capítulos deste trabalho demonstram de várias maneiras que e como a música de Wagner é caracterizada pela arte da fala e pelo gesto. Por fim, em uma breve visão geral da história da música, Capítulo V, o significado das artes teatrais na história do teatro musical será delineado a fim de esclarecer se Wagner estava sozinho em seu processo de composição, se possivelmente tinha modelos para ele ou se encontrou imitadores.

No que diz respeito à pesquisa musicológica no sentido mais restrito, o volume da literatura sobre Wagner é mais manejável do que se poderia esperar: se fizermos um levantamento da literatura sobre Wagner do século XX, nota-se que os escritos sobre sua música constituem quase a menor parte[16]. Deve-se

---

14 V. adiante Capítulo IV, Parte A, Seção 17.1.b

15 Robert Bailey: „The Evolution of Wagner's Compositional Procedure after Lohengrin" in: „International Musicological Society: Report of the Eleventh Congress Copenhagen", Bd. I, Henrik Glahn, Søren Sørensen und Peter Ryom(orgs.). Kopenhagen 1972, p. 240 – 246 .

16 KONRAD (em: KONRAD/VOSS, p. 11); Ulrich Konrad und Egon Voss (Hg.): „Der ‚Komponist' Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposion Würzburg 2000", Wiesbaden/Leipzig/Paris 2003. Essa afirmação é apoiada por uma olhada nas bibliografias sobre Wagner como BARTH (Herbert Barth: „Internationale Wagner-Bibliographie: 1945 – 55", Bayreuth, 1956; „1956 – 60", 1961; „1961 – 66", 1968; „1967 – 68", 1979); SAFFLE (Michael Saffle: „Richard Wagner – a Guide to Research", New York/London 2002) e em MAYER (Hans Mayer: „Richard Wagner mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten", Reinbek,1998), p. 173 e seguintes.

ter em mente que os primeiros artigos sobre sua obra apareceram durante a vida de Wagner e não devem ser considerados totalmente antiquados. Por exemplo, a pesquisa sobre Wagner mais antiga, até cerca de 1920, provou ser muito mais produtiva do que a nova pesquisa (veja b). Nem sempre é fácil decidir se um texto deve ser considerado uma fonte primária ou uma contribuição de pesquisa.

Tentei fazer essa distinção: Os escritos que são exclusivamente de caráter documental, como os de Theodor Uhlig, não são abreviados com letras maiúsculas. Isso é feito apenas para aqueles que devem ser considerados claramente como trabalhos científicos discutíveis, mesmo que tenham mais de 100 anos, como KIRSTEN[17]. Como regra geral, qualquer coisa publicada antes de 1900 tem mais probabilidade de ser uma fonte; qualquer coisa publicada após essa data que atenda aos requisitos metodológicos atuais é considerada pesquisa.

Desde o final da década de 1960, a pesquisa retornou apenas hesitantemente à obra de Wagner, que foi mal utilizada pelo regime nazista. O trabalho de Carl DAHLHAUS, em particular, forneceu impulsos decisivos nesses anos[18]. Nos anos setenta, o trabalho acadêmico mais intenso sobre Wagner começou novamente. Além de inúmeros estudos detalhados, surgiram novamente tratados mais extensos, e foi também nessa época que a música de Wagner foi analisada pela primeira vez usando métodos modernos, por exemplo, nas obras de BREIGS. Três coisas são características dessa preocupação analítica renovada com sua música:

1. as análises de sua música são limitadas quase que exclusivamente ao componente orquestral. As configurações de fala de Wagner, por outro lado, ainda são em grande parte terra incógnita. Esse favorecimento de sua música orquestral na pesquisa pode ser observado durante todo o século XX.

Mesmo entre os céticos de Wagner, suas habilidades instrumentais pioneiras e inovações harmônicas são incontestáveis[19]. Nesse aspecto, a música de Wagner tornou-se um modelo para os compositores que se consideravam "wagnerianos", como Richard Strauss, Gustav Mahler e Hans Pfitzner. Obviamente, o impacto de Wagner na história da composição também determinou a percepção acadêmica de sua obra. Os muitos estudos sobre a forma de sua música, a harmonia avançada de Tristão em particular ou a notória "técnica do leitmotiv" - um termo que é totalmente evitado neste trabalho porque obscurece mais do que explica - dão a impressão de que o componente orquestral é a verdadeira

---

17 Rudolf Kirsten:" Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners ,Parsifal". Annaberg 1907

18 Como DANUSER corretamente enfatiza, DAHLHAUS dedicou uma parte considerável de seu trabalho acadêmico à música e à estética de Wagner. (Posfácio de DAHLHAUS (2004), p. 699). Carl Dahlhaus: Gesammelte Schriften Band VII: 19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater. Hermann Danuser(org.). Laaber 2004

19 Por exemplo, ADORNO, p. 73 e seguintes. Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. , München/ Zürich 1964

substância da música de Wagner[20]. Portanto, é compreensível que as seções instrumentais tenham sido pesquisadas com muito mais intensidade do que o restante de suas obras. Wagner canta quase constantemente. Com exceção de algumas ilhas instrumentais, suas obras - com exceção das introduções instrumentais - consistem em um fluxo ininterrupto de música vocal com acompanhamento orquestral. Talvez não seja exagero enfatizar o fato de que Wagner não era apenas um compositor instrumental, mas, acima de tudo, um compositor vocal.

Não há dúvida de que Wagner deve sua posição na história da música à avançada linguagem orquestral de suas obras. O fato de o presente trabalho se concentrar exclusivamente nas configurações vocais não tem a intenção de negar o valor dos estudos musicológicos dos componentes orquestrais de suas obras. Deve-se observar que suas partes vocais foram até agora ofuscadas por sua orquestra nas pesquisas, o que não era tão claramente o caso na recepção anterior de Wagner. Infelizmente, por razões de espaço, não é possível neste trabalho entrar em mais detalhes sobre a orquestra em Wagner, embora as descobertas deste estudo - por exemplo, sobre a relação entre a voz cantada/textura orquestral ou gestos/ritmos orquestrais - certamente poderiam ser úteis para pesquisas futuras.

Várias perguntas no campo das configurações de fala de Wagner ainda não foram respondidas. Nem mesmo a questão fundamental de como a parte da voz em Wagner se relaciona com o cenário orquestral - se ela faz parte dele ou, como na ópera do início do século XIX, se está acima dele ou, como no melodrama, como se estivesse ao lado dele - foi respondida mesmo que de forma rudimentar.

Um teorema estabelecido - quase poderíamos falar de um axioma - na pesquisa de Wagner é a derivação de seu *Sprechgesang* do recitativo *accompagnato*[21]. Essa afirmação pode ser encontrada em toda a literatura sobre Wagner (ver b), sem que haja qualquer trabalho até o momento que a comprove com base no material musical. Portanto, é essencial que essa tese seja analisada na parte analítica do presente trabalho e que sua validade seja posta à prova.

2. Todos os estudos sobre a música de Wagner publicados desde 1945 se limitaram a pequenos trechos relativamente claros de suas obras ou a certas

---

20 DAHLHAUS, por exemplo, afirma isso em "Das Musikdrama als symphonische Oper" (1978): "Na medida em que a substância musical é expressa principalmente na 'melodia orquestral', no tecido leitmotiv, o canto pode assumir a forma de uma declamação expressiva em vez de ter que ser 'melódico' no sentido convencional, no qual o drama é capaz de se realizar como um diálogo". (DAHLHAUS (2004), p. 445 e seguintes.).

21 NT. "Sprechgesang"diz respeito a um canto-falado, que explora o espaço e as tensões entre a fala e o canto. Já o recitativo *accompagnato* ou stromentato é escrito para orquestra, sendo menos improvisado e declamatório que o recitativo secco. Em todos os casos, a proposta é aproximar de algum modo o canto da fala cotidiana ou de construir essa situação da personagem inserida em um contexto de cena imediato, ordinário.

características de uma obra. Pesquisas recentes não analisaram sua obra como um todo:

"O grande retrato geral moderno da obra de Wagner, digno de seu tema em uma perspectiva musicológica, ainda não foi escrito[22]".

A razão para essa limitação a estudos detalhados pode estar em uma suspeita fundamental de análises totais, como as de Alfred LORENZ. No entanto, para definir com precisão a área em que as influências gestuais e linguísticas se tornam visíveis na obra de Wagner, as obras inteiras devem sempre ser analisadas no presente trabalho. Isso é necessário porque o cenário de fala solista, que analisarei somente, domina as obras de Wagner depois de "Rienzi". Somente um procedimento espacialmente abrangente como esse pode fornecer informações sobre a relevância quantitativa das influências teatrais na música. Por motivos de espaço, foi necessário omitir uma análise de sua música vocal não teatral, de modo que "Das Liebesmahl der Apostel" WWV 69 ou Wesendonck-lieder WWV 91, por exemplo, são irrelevantes para o desenvolvimento composicional de Wagner, devendo ser consideradas inquestionavelmente como obras secundárias.

3. Estudos musicológicos sérios das obras de Wagner geralmente permanecem imanentes à musicologia. Como resultado, eles não fazem justiça à multifuncionalidade de sua música, como já foi estabelecido várias vezes na pesquisa.

DEATHRIDGE afirma, com razão, que "'o distanciamento da musicologia do mundano' ... não é mais evidente em nenhum outro lugar do que nos estudos musicológicos sobre o tema nitidamente multifacetado de Wagner"[23]. VOSS enfatiza que essa pesquisa imanente deve perder seu objeto: "Não se faz justiça à música de Wagner se quisermos entendê-la apenas em seus próprios termos. Wagner é o principal exemplo de um artista que transgride conscientemente os limites, e sua arte cênica é, portanto, o caso exemplar de um tema para pesquisa interdisciplinar"[24]. BORCHMEYER recentemente exigiu: "O pesquisador ideal - na verdade, o único apropriado - de Wagner seria alguém que possuísse a mesma competência nos campos da musicologia, literatura e estudos teatrais[25]."

A pesquisa sobre Wagner, portanto, significa, eo ipso, pesquisa interdisciplinar[26]. Este trabalho tenta contribuir para isso ao incorporar descobertas de estudos de discurso e teatro em suas investigações musicológicas. Wagner não era

---

22 BORCHMEYER (In: Mf, 58. (2005), H. 1, p. 99).

23 WAPNEWSKI, p. 805. Ulrich Müller e Peter Wapnewski (orgs.) *Richard-Wagner- Handbuch*, Stuttgart 1986. NT. obra foi traduzida e adaptada0 para o inglês em 1992 por John Deathridge e publicada pela Harvard University Press.

24 KONRAD/VOSS, p. 18. Ulrich Konrad und Egon Voss (orgs.): *Der 'Komponist' Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*. Symposion Würzburg 2000, Wiesbaden/Leipzig/Paris, 2003.

25 BORCHMEYER (in: Mf, 58. Jg. (2005), H. 1, p. 100).

26 NT.Expressão latina utilizada em textos filosóficos e jurídicos e similar a *ipso facto*. "exatamente por isso", "por esse mesmo".

apenas um compositor, mas também um libretista de suas obras. Até agora, esse fato foi reconhecido pela pesquisa de Wagner de tal forma que o texto vocal ou a música funcionaram como um componente estruturante, mas quase nunca ambos em combinação, em seu efeito combinado[27]. As declarações teóricas de Wagner, por exemplo, em "A obra de arte do futuro" ou "Ópera e Drama", que tratam detalhadamente da interação do texto e da música - muito mais extensivamente do que, por exemplo, o papel da música orquestral - quase não foram analisadas nesse contexto. Acima de tudo, Wagner amplia o papel do gesto em suas observações estéticas.

Qual é a contribuição positiva e construtiva da minha pesquisa? Ela pode ser resumida em algumas frases: minha abordagem ao analisar a obra de Wagner do ponto de vista das influências recitativas ou declamatórias contemporâneas pode explicar a forma musical das obras, especialmente em seu período criativo intermediário. A forma das obras de Wagner não pode ser compreendida apenas pela aplicação do repertório musical tradicional de formas. Esta obra também fornece ao leitor informações sobre o processo criativo absolutamente específico de Wagner, pois revela o impulso criativo e a abordagem composicional de Wagner em seus dramas musicais, nos quais muito "extramusical" está envolvido[28]. A natureza altamente específica da rotina de trabalho, da criação e do conceito de composição de Wagner emergirá claramente por meio da abordagem interdisciplinar.

Na seção seguinte da introdução, o tópico desta tese será especificado. Para isso, buscam-se pistas nos escritos teóricos de Wagner. Segue-se uma visão geral da pesquisa sobre as questões centrais deste livro, ou seja, um esboço dos estudos sobre a configuração da fala, na medida em que lidam com as influências das artes teatrais e do gesto em Wagner. As teses e os resultados de pesquisa formulados na literatura wagneriana sobre esse assunto já têm sua própria história reveladora. O restante da literatura atual sobre a configuração de fala de Wagner será apresentado no Capítulo IV.

Antecipando: não há muitos resultados de pesquisa recentes nos quais minha pesquisa poderia ter se baseado. A razão para isso, no caso das investigações e reflexões sobre a ambientação da fala, está na concentração anterior em questões da relação palavra-som, a influência do texto vocal como tal na ambientação.

---

27 Um exemplo atual do primeiro é a investigação de JACOBS sobre a "arquitetura" de "Parsifal" Livro didático que aborda apenas a música de forma seletiva. Heiko Jacobs: *Die dramaturgische Konstruktion des Parsifal von Richard Wagner. Von der Architektur der Partitur zur Architektur auf der Bühne* (Diss.), Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Brüssel, 2002.

28 Refiro-me a todas as obras criadas após "Lohengrin" como "drama musical". Embora Wagner tenha se oposto a esse termo, seus comentários em "Über die Benennung 'Musikdrama'" (GS IX, p. 302) são tão pouco convincentes, tanto logicamente quanto em termos de conteúdo, que ele não conseguiu impedir a naturalização desse termo.

Entretanto, essa questão é de importância secundária para o presente trabalho. Aqui há uma maior preocupação com o texto na forma falada e cantada e como essas duas formas se relacionavam durante a vida de Wagner.

Os relatos musicológicos e, acima de tudo, histórico-musicais da relação entre música e gesto são um desiderato geral. O presente trabalho contém o primeiro relato detalhado do gesto no teatro musical do século XIX, embora estritamente limitado ao seu tema: Wagner e sua direção de cena. DAHLHAUS já havia formulado que o gesto é de importância eminente na estética de Wagner, mas não desenvolveu mais essa ideia nem a aplicou analiticamente à obra. Em "Richard Wagner's Musikdramen", fala-se de "Wagner, cuja imaginação musical era sempre, ao mesmo tempo, uma imaginação cênica"[29]. Para Wagner, no entanto, "cena" era sinônimo de gesto performático.

"Wagner tendia a enfatizar menos o momento textual do que o momento mítico-cênico no drama [...]. A hierarquia das artes, conforme estabelecida na estética clássica [...] foi invertida por Wagner, cuja filosofia da arte trai o artista teatral a todo momento. A representação mímico-cênica, na estética tradicional um mero apêndice, aparece ... mais distintamente como 'arte'; a música fica ... no centro[30]."

Se a mímica, ou seja, a representação dramática, é considerada tão importante em Wagner, até agora não houve nem mesmo uma confirmação analítica rudimentar desse fato. A visão de DAHLHAUS não se tornou de forma alguma um conhecimento comum, mas é fundamentalmente questionada atualmente (ver b). Portanto, é necessário esclarecer se e como as impressões gestuais podem ser determinadas analiticamente.

a) Delimitação temática com base nos escritos de Wagner

Nesta seção, o desenvolvimento das visões de Wagner sobre recitação, declamação e gesto será traçado com a ajuda de seus escritos teóricos, especialmente onde suas considerações estéticas formam as premissas para a técnica de composição de suas obras. Ao examinar o material musical, ficará claro (consulte o Capítulo IV) que Wagner também se expressa sobre sua abordagem composicional em declarações que foram anteriormente interpretadas como declarações estéticas generalizadas.

Uma olhada em seus escritos teóricos mostra o quanto o pensamento teórico de Wagner estava voltado para o teatro, não apenas em termos de conteúdo, mas também em termos de forma. Em sua análise de um texto de amostra de "A obra de arte do futuro", ROCH se refere à "concepção dramática"

---

29 DAHLHAUS (2004), p. 232.

30 DAHLHAUS (1990), p. 12 e seguintes; cf. DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 77. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Kassel/Basel/London/New York 1990. Carl Dahlhaus e John Deathridge: *Wagner*, Stuttgart/Weimar, 1994. Tradução para o português de Marija M. Bezerra: *Wagner*. Série The New Grove. L&PM, 1984.

nas estruturas de argumentação de Wagner, que caracteriza todos os seus escritos teóricos[31].

ROCH afirmou: "As categorias 'atuam' no texto de Wagner como figuras humanizadas", o "drama" dá estrutura a seus textos teóricos[32]. Para isso, ele pode se referir corretamente a uma declaração de Wagner, que disse na concepção de seu trabalho "Heldentum und Christentum" que "ele sempre seduz como um dramaturgo, dividindo seu trabalho em atos.[33]" A estrutura de argumentação de Wagner baseia-se na construção de categorias opostas, em que o meio de seu processo teórico é menos o desenvolvimento dessas categorias do que a própria oposição, que, por sua vez, é então - quase dramaticamente - levada a uma solução "surpreendente"[34].

Dessa forma, não apenas sua atividade criativa, mas também seu pensamento se movia em categorias dramáticas e, portanto, teatrais.

A obra teórica de Wagner, que será analisada nesta seção, prova ser uma fonte rica para questões de prática de desempenho teatral no século XIX. Sua estética ainda não foi analisada sob esse aspecto. Suas declarações sobre declamação, recitação, mímica e gestos serão analisadas, principalmente, é claro, na medida em que fornecem informações sobre seu trabalho, e suas opiniões sobre a configuração da fala também serão examinadas. Vistas da perspectiva da ambientação da fala e do gesto, suas teorias provam ser bastante contingentes, o que não é evidente, porque as visões estéticas de Wagner, conforme ele as definiu em seus escritos, não formam um sistema, como ele mesmo enfatizou, quando vistas como um todo[35]. Ele não se via como um teórico e reconhecia seus déficits em termos metodológicos[36].

Os conceitos centrais de sua estética, que muitas vezes são usados de forma absolutamente específica, também precisam ser abordados. Esses são os termos cunhados por Wagner, como "arte da transição" ou "improvisação mímica fixa", mas também termos ostensivamente gerais, como "melodia" e "drama". Por um

---

31 ROCH,1984, p. 27 e seguintes.

32 ROCH,1984, p. 25 e seguintes.

33 Registro datado de 21.VI.1881 (CT II, p. 752). NT. Entrada dos *Diários de Cosima*, que possuem registros entre 1869 e 1883.

34 ROCH,1984, p.19 e seguintes.

35 "[...] escapei da tentação [ao compilar a GS] de compilar meus escritos artísticos dispersos de tal forma que eles pudessem ter a aparência de um verdadeiro sistema científico" (introdução à GS I (GS I, p. IV)). NT. Palavras de Wagner na introdução de suas obras completas, Gesammelte Schriften, publicado em 1871. De fato, GS é uma abreviação de *Gesammelte Schriften* und Dichtungen, que envolvia a publicação supervisionada por Wagner tanto de suas obras discursivas quanto de suas obras literárias (libretos). Foram nove volumes publicados entre 1781 e 1883, ano da morte de Wagner. Posteriormente, uma edição ampliada, a Sämtliche Schriften und Dichtungen , em 16 volumes foi publicada entre 1911 e 1914. Está em curso a publicação de uma edição crítica das obras de Wagner. V. https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/forschung/richard-wagner- schriften/wagner-schriften-verzeichnis/

36 GS VII, p. 113.

lado, o conteúdo ou a gama de significados dos respectivos termos deve ser definido. Em segundo lugar, a relevância desses termos para o pensamento e o trabalho de Wagner deve ser esclarecida.

Embora os textos de Wagner tenham sido escritos por um dramaturgo comprovado e bem-sucedido, quase nunca foram analisados por estudiosos do teatro, e os musicólogos também têm relutado bastante em estudá-los. As obras de DAHLHAUS e KROPFINGER, que já têm mais de 20 anos, ainda não foram seguidas por nada de igual valor. Além disso, ainda não há uma edição crítica completa de seus escritos[37].

Portanto, ainda dependemos do GS I-X. Existem edições críticas individuais apenas para "Ópera e Drama" (KROPFINGER) e algumas obras menores[38].

Os escritos de Wagner apresentam tarefas difíceis para o intérprete. O contexto exato de algumas de suas declarações é muitas vezes difícil de determinar. Wagner tem a peculiaridade de falar frequentemente em alusões que só podem ser compreendidas com um conhecimento preciso de sua biografia. Além disso, há o incômodo estilo de chancelaria em que seus escritos, especialmente os intermediários, são redigidos. Além disso, os termos individuais são frequentemente usados de uma forma que se tornou incomum no uso linguístico atual. Com exceção de DAHLHAUS, no entanto, nenhuma tentativa foi feita em pesquisas recentes para examinar mais detalhadamente o uso específico, às vezes altamente idiossincrático, de termos centrais individuais na estética de Wagner, como "drama", "melodia", etc. O significado de termos-chave individuais na nomenclatura de Wagner pode ser revelado comparando seus escritos com declarações em conversas e cartas.

Uma razão importante pela qual a pesquisa histórica musical até agora tem lidado menos com os escritos de Wagner do que eles merecem - mesmo seus principais escritos artísticos de Zurique não são exceção[39] - é que muito poucos deles lidam em profundidade com questões musicais[40]. No entanto, em todos os seus escritos mais extensos, desde seus primeiros artigos até o final de sua vida, Wagner trata extensivamente do tema do teatro, o que, obviamente,

---

37 "Uma análise e interpretação acadêmica dos escritos de Wagner, que ainda está faltando [...], teria, no entanto, que levar em conta que a base filológica é frágil: uma edição autêntica dos escritos ainda não existe." (DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 71).

38 Por exemplo, LIPPMANN; a primeira impressão do "Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern" de Wagner está disponível em fac-símile. Richard Wagner: "Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern", Faksimile, Nachwort von Christa Jost, Tutzing 1998. NT. "Richard Wagner: "Relatório para Sua Majestade o Rei Ludwig II da Baviera", fac-símile, posfácio de Christa Jost, Tutzing 1998 ".

39 FRANKE, p. 13. Rainer Franke: Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politik und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum ‚Ring des Nibe-lungen'" (Diss.), Hamburgo, 1983. {Os escritos artísticos de Richard Wagner em Zurique. Política e projetos estéticos a caminho do 'Ring des Nibelungen'}

40 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 81.

significa, antes de tudo, teatro musical[41]. Portanto, parece que ele queria ser visto como um teórico do teatro em vez de u[42]m teórico da música com seus escritos. De qualquer forma, ele se considerava altamente competente nessas questões. Isso é o que Wagner escreveu em 1874:

> Especialmente como crítico de teatro, eu tinha tudo, com certeza, pelo menos muito mais do que os críticos mais famosos de nossos grandes jornais políticos: acima de tudo, muita experiência e conhecimento do assunto com base nisso, portanto, também a capacidade de dizer como se deve fazer melhor se for mal ou incorretamente.

O exame e a análise dos escritos de Wagner, que tentam descobrir suas opiniões sobre a arte teatral, muitas vezes podem levar ao cerne de suas opiniões estéticas e esclarecer as intenções que o motivaram a escrever o respectivo texto.

Dois grupos de escritos de Wagner sobre teoria teatral, que serão tratados em outro lugar, não são mencionados na discussão a seguir: 1. escritos de reforma teatral (consulte o Capítulo II, seções 5, 7, 8 e 9). 2. escritos de direção, incluindo suas " "Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld [Recordações de Ludwig Schnorr von Carolsfeld] " (consulte-se o Capítulo III, seções 5 e 8(b)).

Os primeiros escritos de Wagner já revelam sua fixação estética pelo teatro musical. Neles, ele também falou longamente sobre questões de configuração de discurso. Durante seu trabalho em "Das Liebesverbot" WWV 38 e nos dois primeiros atos de "Rienzi" WWV 49, Wagner se afastou da influência da ópera romântica.

Como DÖHRING já observou, as obras incluídas sob o termo "ópera romântica" no século XIX pertencem, em sua maioria, ao gênero *Singspiel*[43]. Esses *Singspiels* contêm passagens faladas na forma de diálogo e, muitas vezes - em muitas óperas de Weber e Marschner, por exemplo - melodramas[44]. Mesmo que, do ponto de vista atual, o repertório das óperas românticas se mostre muito díspar para constituir um gênero próprio, desde o início do século XIX ele era visto como uma tradição alemã especial. Como mostram seus escritos e declarações, Wagner também estava convencido disso. Ele rotulou quatro de suas óperas como "óperas românticas" e acreditava claramente que estava dando continuidade a uma tradição nacional com elas. É por isso que esse termo é usado neste trabalho, embora possa ser impreciso em termos de história do gênero.

Seu primeiro ensaio publicado, "Die deutsche Oper", publicado em 10.VI.1834 no "Zeitung für die elegante Welt", documenta, como todas as primeiras resenhas e rascunhos de artigos sobreviventes de Wagner, sua preferência atual por

---

41 VOSS (in: KONRAD/VOSS, p. 17 e seguintes.).
42 "Über eine Opernaufführung in Leipzig"(GS X, p. 3.).
43 HMG XIII, p. 97 e seguintes. . HMG: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, organizado por Siegfried Mauser, 16 Bände, Laaber 1993 – 2006.
44 Para Wagner, também, a palavra falada pertencia absolutamente a esse "gênero" (GS I, pp. 214 e 231).

cenários de ópera e técnicas de canto italianos. Em geral, o canto cênico de ópera - e não apenas o lado musical dele - é o assunto sobre o qual giram as considerações estéticas em seus primeiros escritos[45]. Nesse ensaio, a "verdade dramática" é declarada como a categoria básica na avaliação de uma obra musical-teatral, estabelecendo assim uma posição estética que Wagner manteve ao longo de seus escritos sobre teatro musical[46].

Em seus artigos de Paris, Wagner inicialmente argumentou a favor de uma orientação composicional para o cenário linguístico da ópera italiana[47]. Ao mesmo tempo, ele elaborou os primeiros esboços de uma estética da Gesamtkunstwerk. No gênero da ópera, "um novo [sic!] gênero cujo valor clássico e significado profundo é suficientemente reconhecido" surgiria se "o valor das performances auxiliares das artes associadas [ou seja, também a atuação dramática dos atores] se elevasse ao mesmo nível do valor da própria música[48]". Wagner explica essa ideia em detalhes em seus escritos de Zurique [Zürcher Kunstschriften]. {GS I, S. 153.}[49]

Imediatamente após concluir a partitura de "Rienzi", Wagner se reorientou esteticamente. Sua novela " Eine Pilgerfahrt zu Beethoven " (Peregrinação a Beethoven), escrita em novembro de 1840 , é inequivocamente autobiográfica[50]. Com essa obra, Wagner se afastou da estética da música instrumental absoluta, que no início do século XIX era considerada superior à música vocal por teóricos como Wackenroder e E.T.A. Hoffmann. Wagner rebate isso em sua novela, afirmando que a música instrumental toca "os órgãos primordiais da criação e da natureza", mas permanece inteiramente no reino do indeterminado e geral. A voz humana, por outro lado, incorpora a individualidade e a definição[51].

"[...] o que os instrumentos expressam nunca pode ser claramente determinado e fixado. [...] É bem diferente com o gênio da voz humana; ela representa o coração humano e seu sentimento individual e autocontido.[52]" Wagner fez com que ninguém menos que o próprio Beethoven dissesse isso em sua novela.

---

45 A afirmação de KÜHNEL de que "os escritos de Wagner permanecem tematicamente limitados a questões estético-musicais no sentido mais amplo até 1848" (em: WAPNEWSKI (1986), p. 471) está simplesmente errada. A maioria das críticas de ópera de Wagner em Paris, por exemplo, trata apenas casualmente de questões de execução musical e, em vez disso, lida intensamente com o lado cênico das apresentações analisadas.

46 GS XII, p. 2.

47 GS I, p. 153.

48 GS I, p. 155.

49 NT. "Escritos de Zurique". Referência às obras produzidas durante o exílio na Suíça, a partir de 1849.

50 SBI,p.72e450,nota de rodapé n. 3. SBI: Richard Wagner: Sämtliche Briefe 1. – 5. Band, edição de Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1967 – 1993. NT. Edição das cartas de Wagner. O texto Peregrinação a Beethoven foi traduzido para o português por Augusto Coelho Plínio. e está disponível em: *Uma visita a Beethoven e Outros Escritos* (Intermezzo Editorial, 2015).

51 GSI,p.110 e seguintes.

52 GS I, p. 110.

Essa visão é uma constante na estética de Wagner[53]. Ela reaparece em seus *escritos de Zurique*.

Lá, a voz cantada é comparada a um barco, mas a orquestra é comparada a um lago no qual o barco flutua[54]. Novamente, a orquestra é o indeterminado, o canto é o firmemente definido. Em outros lugares, atribui-se à orquestra a função do antigo coro, que incorpora a generalidade em relação aos protagonistas[55]. Se estendermos esta comparação à obra de Wagner, torna-se claro que a voz cantada é por vezes mais ou menos integrada sonoramente ao som orquestral e, consequentemente, apresenta-se ou como uma individualidade, por exemplo nas passagens do *Sprechgesang*, ou como um componente do todo, por exemplo, em uma passagem enfaticamente *cantabile* como a canção final de "Isolda"; Aqui a individualidade de "Isolda" se dissolve e submerge perece ("Devo... me afogar, afundar na respiração do mundo?" etc.)[56]. Nas subseções 2.11. da análise de todas as obras músico-dramáticas de Wagner na Parte A do Capítulo IV (Seções 2 a 17), aborda a questão de até que ponto as partes vocais de Wagner são conduzidas de forma independente ou não é explorada.

A "Peregrinação" tem uma função semelhante à de seus grandes escritos de Zurique. Wagner estava em uma fase de reorientação musical e já estava planejando seu próximo projeto de ópera: as primeiras partes de *O Holandês voador* foram musicadas em maio/junho de 1840[57]. O afastamento de Wagner dos gêneros de ópera italiana e francesa, documentado em sua "Peregrinação", foi seguido por um afastamento da escola italiana de performance vocal, que era a preferida até então[58].

O ensaio inédito "Halévy und die Französische Oper" foi provavelmente escrito após a conclusão da partitura de "O Holandês Voador"[59]. Wagner elogia a organização rítmico-periódica da música de Halévy. Ele se empenha, por exemplo, no desenvolvimento e na dissolução das formas tradicionais e dos períodos regulares.

Nas óperas de Auber, que Wagner também apreciava, a "estrutura semelhante a um balé, com seus períodos regularmente recorrentes de oito compassos", havia se tornado uma forma que Halévy havia evitado com sucesso[60]. Esse

---

53 Ele a defendeu em uma conversa em 21 de janeiro de 1883, poucos dias antes de sua morte (CT II, p. 1099).NT. Nos Diários de Cosima.

54 "Ópera e Drama" (GS IV, p. 171 e seguintes.); KROPFINGER, p. 327. NT. Referência a edição de Klaus Kropfinger da obra Oper und Drama: *Richard Wagner: Oper und Drama;* edição e comentários de Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000

55 GSIII,p.268; GSIV,p.190.

56 "Tristão e Isolda"-Partitura, p. 651 e seguintes.

57 Carta a Meyerbeer datada de 26 de junho de 1840 (SB I, p. 401).

58 GS I, p. 174 e segs.; cf. carta a Ferdinand Heine do final de janeiro de 1841 (SB I, p. 588).

59 O final da partitura autógrafa tem a data 21.X.1841 (WWV, p. 230). O artigo poderia ter sido escrito em janeiro de 1842 (SB I, p. 575, nota de rodapé n. 3).

60 GS XII, p. 138 e seguintes.

ponto será retomado na análise, já que "O Holandês Voador" de Wagner é caracterizado por períodos assimétricos em comparação com seu predecessor, "Rienzi" (consulte o Capítulo IV, Parte A, Seção 5. Com o " O Holandês Voador", Wagner retornou a um idioma que ele percebia como germano-romântico, ao qual ele aparentemente considerava pertencer a periodização irregular: mesmo em sua primeira obra, a ópera "As Fadas", Wagner evitou a periodização simétrica (ver capítulo IV, seção 3.2.13).

A configuração vocal na ópera "La reine de Chypre", de Halévy, que Wagner analisou no "Bericht über eine neue Pariser Oper", é caracterizada pela simplicidade da linha vocal, que é obtida evitando-se a ornamentação[61]. Mesmo depois de seu retorno à Alemanha, Wagner permaneceu fiel a esse princípio para a definição da fala, como ele o formulou em 1841, e em seu " Autobiographischen Skizze [Esboço autobiográfico]", por exemplo, rejeitou a "declamação mesquinha e detalhada" das óperas românticas de seus predecessores[62]. Como será mostrado no Capítulo IV, há cada vez menos coloraturas e melismas nas vozes cantadas das óperas de Wagner desde "O Holandês Voador". Suas premissas estéticas, como ele as formulou em seus últimos artigos em Paris, foram seguidas por ações composicionais correspondentes até seu tempo como regente da corte de Dresden.

Se observarmos os extensos escritos teóricos que surgiram no início do período de exílio de Wagner em Zurique, descobriremos muitas das ideias desenvolvidas em seus primeiros escritos em uma forma totalmente reformulada. O detalhamento de sua apresentação nesses escritos torna possível determinar seus pontos de vista sobre a ambientação da fala e a arte teatral com mais precisão do que em qualquer outra fase de sua vida. Um conceito central nesses escritos é o de "drama", sobre o qual deve ser feita uma digressão neste ponto.

Em "A obra de arte do futuro", Wagner desenvolve uma estética sensualista[63]:

> Mas somente aquilo que é sensual e obedece às condições da sensualidade é verdadeiro e vivo. [...] A verdadeira obra de arte, ou seja, aquilo que é diretamente representado sensualmente no momento de sua aparência física, é, portanto, apenas a redenção do artista, [...] a definição inquestionável do que até então era apenas imaginado, a liberação do pensamento na sensualidade[64].

---

61 O artigo foi escrito em 31.XII.1841, publicado de 27.II a 1.V.1842 na *Gazette musicale* (SB I, p. 594, fn. 3). V. ainda GS I, S. 255.

62 Escrito em 1842/43. Nessa época, Wagner estava ocupado com a concepção de "Tannhäuser". Ainda, sobre a citação, v. em SB I, p. 100.

63 Quando Wagner, em uma nota inserida posteriormente em "Opera e Drama" e na introdução de GS III e IV, que foi escrita em 18 de abril de 1871 (CT I, p. 401), se volta contra as acusações de que ele representa um ponto de vista sensualista, ele só entende o termo "sensualismo" a partir de seu lado moralmente censurável (GS IV, p. 1 f.; GS III, p. 4 f.); não pode haver dúvida, no entanto, de que Wagner, como esteta, assume uma posição "sensualista" no sentido filosófico.

64 GSIII,p.45 e seguintes.

Ele formulou essa estética já em seus últimos anos em Dresden. Em uma carta a Hanslick, datada de 1º de janeiro de 1847, ele escreveu:

> Uma obra de arte existe apenas no momento em que aparece: para o drama, esse momento é a apresentação no palco - na medida em que estiver ao meu alcance, também quero dominar isso e, para esse propósito, coloco minha eficácia quase completamente de lado em relação às outras partes da minha produtividade[65].

Para Wagner, não é o escrito, nem o imaginado[66], mas apenas a obra de arte encenada que conta no momento de sua execução, ou, para colocar em termos aristotélicos[67]: a obra de arte dramática *in potentia*, como um texto dramático ou uma partitura de ópera pode ser considerada, diz pouco em si mesma sobre a obra de arte dramática in actu. Wagner resume esse fato em uma carta a Liszt de maio de 1852, quando escreve sobre a partitura de "Lohengrin":

> "[...] pois não é um 'livro', mas apenas o esboço de uma obra que só está verdadeiramente presente quando chega ao olho e ao ouvido para a aparência sensual da maneira que você a trouxe pela primeira vez[68]".

A apresentação encenada de suas obras é, portanto, essencial para Wagner, não a mera apresentação em concerto. Quando falamos de "obra de arte *in actu*" neste livro, estamos sempre nos referindo à obra de arte dramática no momento de sua apresentação.

É exatamente essa obra de arte *in actu* que geralmente é entendida pelo termo "drama" *nos escritos intermediários de Wagner.* O termo ainda é usado dessa forma em anos posteriores, por exemplo, em uma carta a Valérie de Gaspérini datada de 29.III.1861: "A peculiaridade de minhas concepções artísticas sempre me leva de volta ao drama; para realizá-las, não me resta outro caminho

---

65 SB II, p. 536. O fato de que essa não é uma fórmula vazia é comprovado pela extensa atividade de Wagner como diretor cênico (ver Capítulo III), à qual essa declaração se refere, e não à regência orquestral. Muitas outras cartas provam que as considerações estéticas de Wagner sempre visavam apenas à obra de arte dramática realizada, por exemplo, para Franz Brendel, do início de janeiro de 1852 (SB IV, p. 266), para Robert Franz, de 28.X.1852 (SB V, p. 87) e para Hans v. Bülow, de agosto de 1854, que ele anexou à partitura de "O Ouro do Reno": "Tudo é calculado apenas para a performance: nunca se esqueça disso!!!" (SB VI, p. 206).

66 Em "Eine Mittheilung an meine Freunde" (Uma mensagem para meus amigos), ele explica mais uma vez que o sentimento é a autoridade estética decisiva à qual uma obra de arte deve apelar. O estudo de uma partitura, por outro lado, é uma atividade puramente intelectual e nunca pode substituir a "aparência sensual" de uma obra de arte ou ter um efeito comparável a ela (GS IV, p. 232 e seguintes).

67 Em sua extensa carta a Liszt, de 8 de junho de 1851, o termo "drama" é usado como sinônimo de "representação sensual de um drama" (SB IV, p. 34 e 38; a carta está incluída em GS V, p. 5 e seguintes) e em "Opera e Drama" é descrito como "a obra de arte dramática trazida diretamente aos olhos e apresentada de forma sensual" (GS IV, p. 1 e seguintes; KROPFINGER, p. 127 e seguintes).

68 SB IV, p. 371; Liszt havia regido a estreia de "Lohengrin" em 28 de agosto de 1850.

senão o do teatro moderno"[69]. Por uma questão de clareza terminológica, o termo "drama", escrito em itálico e colocado entre aspas, é usado abaixo no sentido de "obra de arte dramática em ato". Para Wagner, no entanto, o drama se concentra principalmente na mímica, e não no momento textual ou no design de cena[70].

Não apenas na teoria, mas também em sua prática artística, era a apresentação de uma de suas obras que decidia para Wagner o que era bem-sucedido e o que não era[71]. Ele considerava a estreia como a conclusão real de suas obras. Em uma carta ao príncipe herdeiro Albert da Saxônia, datada de 20 de fevereiro de 1858, Wagner justificou seu desejo de anistia com esta máxima estética: "... pois somente por meio de sua participação no primeiro estudo e sua observação do efeito nos ensaios, o trabalho do próprio autor é concluído nesses casos[72]". Ele também enfatizou para Cosima Wagner, em 3 de junho de 1874, que a encenação de uma obra era apenas a sua conclusão[73]. Deve-se examinar em detalhes até que ponto o conceito de música de Wagner em sua fase criativa intermediária era igualmente sensualista. Isso é pelo menos sugerido por várias de suas declarações. Quando enviou a Robert Franz o "Lohengrin" para estudar a partitura em 28 de maio de 1852, ele anexou uma carta na qual observou: "A inadequação de tal conhecimento por meio de meras obras escritas (pois mesmo um drama impresso ou uma ópera gravada é apenas uma obra escrita) é mais palpável e plausível para ninguém do que para mim[74]". Em uma carta a Liszt, datada de 8.V.1857, Wagner rebateu o ceticismo de Liszt em relação a "A Valquíria" III, 3 com o argumento de que ele havia passado por essa cena três vezes com outros músicos e, portanto, tinha certeza de seu efeito correto[75]. Cosima Wagner fez uma declaração no mesmo sentido em 6 de janeiro de 1872: "[...] em geral, toda música é feita para o intérprete"[76]. A notação em si, portanto, tinha um significado limitado para Wagner no que dizia respeito ao seu objetivo real, a execução da notação.

Em seu ensaio "A obra de arte do futuro", concluído em 4 de junho de 1849, Wagner expõe detalhadamente sua visão de uma "Gesamtkunstwerk" (obra de arte total) que um dia inevitavelmente se tornaria realidade por meio dos

---

69 SB XIII, p. 90.

70 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 77; consulte o Capítulo II, Seção 9. NT. Mímica aqui compreendido como o corpo em ação em cena.

71 Em uma carta para Eduard Devrient em setembro de 1855, Wagner expressou seu desejo de ver uma apresentação de Lohengrin pela primeira vez: "Também estou muito ansioso para ver essa obra ganhar vida, a fim de me convencer completamente de que não cometi nenhum erro" (SB VII, p. 280). Esse desejo só foi realizado em 1861, treze anos após a conclusão da partitura.

72 SB IX, p. 199.

73 CT I, p. 825.

74 SBV,p.86 em diante.

75 SB VIII, p. 319.

76 CT I, p. 478.

esforços conjuntos da humanidade[77]. É claro que isso se refere a uma obra de arte dramática, como Wagner esclarece um pouco mais tarde, quando nomeia várias artes individuais que contribuiriam para esse drama utópico[78], incluindo o gesto e o tom da voz do artista[79]. Esse drama do futuro seria - como de fato aconteceu muitas vezes na história do teatro - uma dívida com o modelo do drama antigo. Wagner legitima suas especulações referindo-se à antiguidade, ou seja, à unidade original da dança, do som e da poesia[80]. Quanto às artes visuais da pintura, escultura e arquitetura, ele reconhece que sua única função concebível é servir à obra de arte do futuro[81]. Wagner manteve sua extrema estima pelo teatro durante toda a sua vida[82]. Seus comentários sobre o desempenho no palco levam ao núcleo de seu pensamento e trabalho poético:

> "O poeta, no entanto, só se torna verdadeiramente humano por meio de sua transição para a carne e o sangue do artista.[83]"

Nesse ponto, fica claro que, apesar do caráter geral dessas declarações, Wagner está descrevendo seu próprio processo criativo[84]. Pois ele não está preocupado com o poeta que lida com a palavra falada, como ele afirma inequivocamente:

> "Então, quem será o artista do futuro?
> Sem dúvida, o poeta. [Observação: podemos considerar o poeta sonoro como incluído no poeta linguístico, seja pessoal ou cooperativo, o que se aplica igualmente aqui].
> Mas quem será o poeta?
> Sem dúvida, o intérprete"[85].

Essa passagem de texto é enfatizada pelos vários destaques de termos individuais e pelos parágrafos após cada frase do texto de toda a publicação

---

77 GS III, p. 60.
78 O conceito utópico, por si só, não justifica a afirmação de BORCHMEYER de que "a ideia de Wagner de 'Gesamtkunstwerk' [...] é uma mera construção ideológica (logo abandonada) - sem qualquer significado concreto para sua dramaturgia" (BORCHMEYER, p.70).
79 GS III, p. 64.
80 GS III, p. 71; em uma carta a Theodor Uhlig datada de 12.I.1850, ou seja, escrita durante a conclusão de "Opera und Drama", o "surgimento genético de nossa arte moderna rasgada da Gesamtkunstwerke grega" é mencionado nesse sentido (SB III, p. 209).
81 GS III, p. 123 e seguintes.
82 Em seu ensaio " Deutsche Kunst und deutsche Politik " (Arte alemã e política alemã), escrito entre outubro e dezembro de 1867 (CT I, p. 1126), Wagner também colocou o teatro no topo das artes (GS VIII, p. 66) e construiu uma classificação metafísica delas que corresponde à de "Das Kunstwerk der Zukunft " *(A obra de arte do futuro)*.
83 GS III, p. 156.
84 Isso foi discutido em mais detalhes em "Ópera e Drama" (veja abaixo).
85 GS III, p. 161; da mesma forma, em uma carta a Brendel do início de janeiro de 1852, afirma-se que a obra de arte do futuro só pode ser criada pela união de poetas, compositores e intérpretes (SB IV, p. 267).

de “A obra de arte do futuro”. Sua aparência externa o identifica como uma definição. O termo “poeta”, portanto, tem uma gama muito específica de significados na obra de Wagner. Assim, ele formula inequivocamente a preocupação estética central de sua escrita. Ele manteve esse princípio durante toda a sua vida.

Em “Über die Bestimmung der Oper” (1871), ele escreveu: “o dramaturgo deve ser investigado [...]; mas ele não está mais próximo do poeta de fato do que o próprio mímico”. Todos os poetas dramáticos importantes, como Shakespeare, Lope de Vega ou Molière, eram praticamente atores performáticos[86].

De acordo com BEKKER, “poeta” na obra de Wagner “sempre se refere apenas ao criador do enredo, ou seja, na verdade, o mímico criativo[87]”. O conceito do poeta como um “criador de ação”, ou seja, um artista comprometido não primariamente com a palavra, mas com a ação visível, o “drama”, como ele o desenvolve em “A obra de arte do futuro”, prova ser uma constante fundamental do pensamento estético de Wagner até a última fase de sua vida[88]. Portanto, não é o caso de Wagner ter ido “tão longe” com “Sobre Atores e Cantores” (1872) “a ponto de exigir que o poeta [...] se esqueça completamente de si mesmo e de sua obra em favor da visualização mímica da mesma”, como afirma BORCHMEYER[89]. Em vez disso, a afirmação de Nietzsche de que a maneira de Wagner escrever poesia seguiu uma direção muito específica desde o início é verdadeira: “ele se tornou um músico, ele se tornou um poeta, porque o tirano que havia nele, seu gênio de ator, o forçou a fazê-lo.[90]” Para Wagner, não havia outro poeta além do dramático, uma unilateralidade à qual Thomas Mann - apesar de toda a sua admiração por Wagner - se opôs. Ele observou que “a relação de Wagner com a linguagem” não era “a de nossos grandes poetas e escritores[91]”.

Imediatamente após concluir os esboços musicais de “A morte de Siegfried”, no verão de 1850, Wagner começou a escrever sua obra mais abrangente, “Ópera e drama”, que foi composta entre setembro de 1850 e janeiro de 1851[92]. Essa obra tem sido vista, com razão, como um trabalho de meditação sobre seus

---

86 GS IX, p. 140 e segs.; Wagner repetiu essa afirmação várias vezes em suas publicações e declarações (cf. GS XII, p. 232; CT I, p. 345).

87 BEKKER, p. 462; JUST, p. 82, também chega a uma conclusão semelhante. NT. Para as demais referências bibliográficas, a partir daqui consultar a obra original de Martin Knust.

88 Em “’Zukunftsmusik’” (1860) ou “Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen” (1879), a máxima de Wagner de que o poeta dramático deve mergulhar totalmente na prática teatral, de fato “fundir-se com o teatro” (GS VII, p. 89), também é claramente evidente.

89 BORCHMEYER, p. 61.

90 KGA VI, 3, p. 24.

91 Mann, p. 229.

92 Introdução SB III, p. 23; originalmente o tratado deveria ser intitulado “Das Wesen der Oper” (carta a Theodor Uhlig datada de 9 de junho de 1850 (SB III, p. 443)). Foi somente em 12 de junho de 1850, quando Wagner estava quase concluindo seu tratado, que ele escolheu o título final (carta a Theodor Uhlig (SB III, p. 477).

próprios esforços artísticos. Conforme explicado no Capítulo IV, os princípios postulados nesse trabalho com relação à ambientação da linguagem à música foram aplicados de forma mais consistente nos dramas que se seguiram, ou seja, em "O Ouro do Reno", "A Valquíria" e "Siegfried" I e II.

A seguir, os números de página de duas edições são fornecidos para citações: por um lado, a edição de KROPFINGER de "Ópera e Drama", porque é a única edição crítica e, por outro lado, GS III e IV, de acordo com as quais as citações são fornecidas, porque KROPFINGER fez ajustes ortográficos. Isso é lamentável porque significa, por exemplo, que o uso do termo "Accent" por Wagner, que é típico do período, coincide com o uso atual de "Akzent" (veja abaixo).

Wagner começa afirmando que a ópera como gênero chegou ao fim de seu desenvolvimento e que não há salvação para ela; ele proclama a "morte da ópera"[93]. Ele justifica seus próprios projetos músico-teatrais com o que é provavelmente sua declaração musical-teórica mais famosa, argumentando que, em um novo gênero musical-dramático a ser criado, as relações entre as artes envolvidas no ato da apresentação devem ser reorganizadas:

"[...] o erro no gênero artístico da ópera consistia nisso, que um meio de expressão (a música) foi feito o fim, mas o fim da expressão (o drama) foi feito o meio"[94].

Para Wagner, portanto, o "drama" é o propósito da música, que não deve ser entendido como um abstrato, mas, como mostrado, como a ação concreta visível no palco.

De acordo com Wagner, a música é uma "arte de expressão". Como tal, ela deve "sempre se referir apenas àquilo que pretende expressar: na ópera, esse é definitivamente o sentimento do orador e intérprete", ou seja, o cantor[95]. Aqui Wagner formula um princípio fundamental de sua estética musical antes do início do "Anel" e, ao mesmo tempo, revela sua abordagem de composição para seus textos dramáticos. O compositor teve que se esforçar para obter uma linguagem musical universal e supranacional. O conceito de universal é cada vez mais concretizado nesse texto no conceito de "puramente humano" l[96]. De acordo com a estética teatral de Wagner, no entanto, o puramente humano é expresso principalmente por meio da atuação dramática do ator (veja abaixo).

Quando Wagner afirma que Gluck "nunca distorceu o acento puramente declamatório do verso em favor dessa expressão musical"[97], fica claro que ele usa dois termos em um sentido diferente do que é comum hoje em dia.

---

93 GS III, S. 230; KROPFINGER, p. 18.

94 Texto sublinhado no original, texto em negrito recuado e em negrito (GS III, p. 231; KROPFINGER, p. 19); o fato de Wagner citar o "Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes" de Mosel com essa formulação já foi observado por SCHMITZ em 1909 (SCHMITZ, p. 92).

95 GS III, p. 244; KROPFINGER, p. 34.

96 GS III, p. 262; KROPFINGER, p. 52.

97 GS III, S. 287; KROPFINGER, p. 85.

Para ele, "declamação" sempre se refere à performance falada[98]. Só aparece muito ocasionalmente no sentido de "declamação musical". Nesse caso, ela é sempre acompanhada pelo atributo "musical" - Wilhelm Kienzl deve ter seguido essa diretriz wagneriana ao intitular sua dissertação (consulte a introdução b). - ou colocado entre aspas com intenção irônica[99].

Em Wagner, "accent" tem a ver com "Akcent" no sentido de "ênfase" apenas em casos excepcionais. Se ele se refere ao acento expositivo ou ao acento lógico de uma frase ou verso, isso é sempre enfatizado precisamente por um adjetivo correspondente ou pela adição de um sujeito ("Versaccent"; "Verstandes-Accent" (GS X, p. 157)). Sulzer já distinguia entre um "acento gramatical" e um "acento oratório", o primeiro denotando o acento lógico, expiratório, o último o "acento" no sentido de Wagner[100]. "Acento" é sempre usado por Wagner em seus escritos, cartas e em seu trabalho de direção (ver Capítulo III) no sentido de "tom de voz", "coloração do tom", "entonação", "melodia da fala", ou seja, aproximadamente da maneira como a linguística fala de um "acento" estrangeiro. Isso corresponde inteiramente ao uso do termo pelos teóricos do teatro do século XIX, por exemplo, Heinrich Theodor Rötscher[101]. Esse termo pode ser encontrado com o mesmo significado de "tom de voz" no "sotaque" ortográfico de Wagner, tanto no CT quanto em notas de seu círculo pessoal[102], como na necrologia de Wolzogen sobre Wagner, na qual ele comemora seu "Stimme Ton und Accent"[103]. No presente trabalho, é feita uma distinção terminológica entre "acento" no sentido de "tom de voz" etc. e "acento" no sentido de "ênfase".

Ele também usa o termo "melodia" de uma maneira peculiar.

Em Wagner, "melodia" raramente pode ser equiparada aos termos comumente usados "melodia", "melódico" ou "melos". Em Wagner, no entanto, o termo "melodia" é frequentemente usado em um sentido diferente e claramente definido, ou seja, como sinônimo de "voz cantada", "melodia vocal" ou "linha vocal". Esse é o caso normal em seus primeiros escritos[104], em "Opera e Drama"

---

98 É assim que devemos entender a observação em seu "Beethoven"-Schrift de que a melodia de "Freude, schöner Götterfunken" se encaixa no texto, mas: "Ele ignora quase completamente o que normalmente se entende por declamação correta, especialmente no sentido dramático". (GS IX, p. 122). Ele também usa o termo na grafia "deklamation" no sentido de "apresentação de texto mímico-gestual" em "'Zukunftsmusik'" (GS VII, p. 91 e segs.).

99 Por exemplo, em "Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen" (GS X, p. 156).

100 "Toda palavra polissilábica tem (...) quando é pronunciada sozinha, um acento cujo efeito é separar a mesma palavra daquelas que poderiam estar antes ou depois dela. .... Esse tipo é chamado de acento gramatical. ... O próximo tipo de acento é aquele que serve para indicar claramente o significado do discurso e determina a ênfase de certos conceitos; esse é chamado de acento oratório." (Sulzer I, 9 f., p. 76 f.).

101 Rötscher, p. 56 e 170.

102 Por exemplo, registros datados de 14.III.1873, 16.II.1877 ou 20.VII.1880 (CT I, p. 669 e 1031 f., bem como CT II, P. 573).

103 Wolzogen (1883), p. 12.

104 Por exemplo, em "Bellini" (GS XII, p. 20).

e em suas cartas[105]. Wagner usa o termo "melismo" como sinônimo desse uso do termo "melodia" no sentido de "melodia vocal", "melodicismo vocal"[106]. Infelizmente, o termo "melodia infinita", que também se tornou uma palavra de ordem fora da pesquisa sobre Wagner, não pode ser discutido em mais detalhes aqui. Atualmente, há discordância sobre a gama de significados desse termo. Não está claro se ele se refere ao componente vocal ou instrumental de suas obras, se descreve uma técnica de composição ou se faz parte da estética de Wagner[107].

Como a origem comum do "drama literário" e da música moderna, que Wagner compara ao piano em uma metáfora incômoda, ele identifica "o tom da fala humana viva, que é um e o mesmo que o tom do canto[108]". Assim, Wagner vê a linguagem falada como um fenômeno acústico que é apagado { aufgehoben} na canção. Música, gesto e "linguagem verbal" são artes relacionadas, tendo a última surgido das duas primeiras[109]. Wagner afirma que a linguagem verbal na poesia contemporânea é dirigida principalmente ao intelecto[110], enquanto a música é deixada para se comunicar com as emoções[111]. A palavra falada, entretanto, deve ser evitada a todo custo no teatro musical[112]. Essa combinação de fala e música, como Wagner sugere aqui, seria melodrama. No entanto, ele sentia uma profunda aversão a esse gênero[113].

A parte decisiva de "Ópera e Drama" é a terceira, " Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" (Poesia e arte sonora no drama do futuro). Como Wagner faz uso extensivo de linguagem metafórica nessa seção, às vezes é difícil acompanhar sua linha de pensamento. No início, Wagner rejeita o uso de metros antigos na poesia dramática alemã. Isso levou a um estilo de discurso monotonamente cantante na história do teatro alemão (cf. Capítulo I) - sem dizer nada sobre os esforços de Goethe e Schiller em Weimar. Além disso, a

---

105 Por exemplo, GS III, p. 251 e GS IV, p. 103; cartas a Ferdinand Heine datadas de 27.III.1841 (SB I, p. 466), Albert Wagner de 14.VI.1843 (SB II, p. 277), Franz Liszt de 8.IX.1850 e 4.III.1854 (SB III, p. 386 e VI, p. 88), Adolf Stahr de 31.V.1851 (SB IV, p. 59), Franz Brendel de 2.II.1853 (SB V, p. 173 f.), Mathilde Wesendonck de 23.V.1859 e 12.III.1862 (SB XI, p. 97 e XIV, p. 107), Cosima v. Bülow de 19.IX.1859 (SB XI, p. 239), Breitkopf und Härtel de 25.XII.1859 (SB XI, p. 422) e Friedrich Nietzsche de 12.VI.1872 (BS, p. 182).

106 Por exemplo, em "Eine Mittheilung an meine Freunde" (GS IV, pp. 324 e 326).

107 DAHLHAUS entende esse termo "principalmente em termos estéticos e apenas secundariamente em termos de técnica de composição" (DAHLHAUS (1990), p. 44; veja também op. cit., pp. 45 segs. e 119).

108 GS IV, p. 4 e seguintes; KROPFINGER,p. 130 e seguintes.

109 GS IV, p. 96 e seguintes; KROPFINGER, p. 232 e seguintes.

110 GS IV, p. 71; KROPFINGER, p. 207 e seguinte.

111 GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 342.

112 GS IV, p. 99 e seguinte; KROPFINGER, p. 240 e seguinte.

113 GS IV, p. 4; KROPFINGER, p. 130; cf. cap. I e II, seção 3. Em "Ópera e Drama" , Wagner afirma, sem dar razões, que a alternância entre palavra cantada e falada é simplesmente "incompreensível" e "ridícula" (GS IV, p. 101; cf. GS III, p. 160, nota de rodapé).

natureza prosódica da língua alemã não podia ser reproduzida corretamente em metros de versos antigos. Em vez de tais tentativas de estilização, Wagner defende "o sotaque natural da fala"[114], a partir do qual a idealização poética e musical[115], que, obviamente, é necessária, deve ser baseada. Nesse contexto, o "sotaque da fala" refere-se ao "acento", que deve ser levado em conta tanto rítmica quanto melodicamente ao se musicar a fala.

"[...] somente na música esse acento de sílabas [...] ganha significado, porque aqui ele tem que corresponder ao peso rítmico das partes boas e ruins do compasso, e tem que ganhar uma distinção significativa por meio da subida e descida do tom.[116]"

A linguagem cotidiana moderna conhece apenas o acento prosaico da fala[117]. O poeta dramático, por outro lado, está comprometido com uma expressão elevada e comprimida e cria em um estado comparável ao de um ator imerso em um papel:

"De acordo com a natureza do afeto a ser revelado, no qual o poeta sabe como se colocar com simpatia, ele determinará o número de acentos [acentos] de uma série de palavras [...]", baseando sua organização rítmica na duração da respiração[118].

Para apelar para as emoções do ouvinte, o poeta deve garantir que as "subidas e descidas do acento" em sua poesia variem constantemente[119]. Nesse ponto, isso se refere ao componente rítmico, a estrutura de ênfase. Wagner exige, portanto, que a consideração do ritmo da inflexão da fala de um poema seja de importância decisiva em sua criação. Isso se aplica ainda mais à poesia cantada do que à poesia falada, como ele explica com referência aos antigos "Líricos"[120], que se caracterizavam por um uso diverso e variado de métrica, o

---

114 GS IV, p. 106 ; KROPFINGER, p. 252.

115 "Temos [...] que obter da prosa de nossa linguagem comum a expressão elevada na qual a intenção poética deve se tornar conhecida pelo sentimento de uma forma toda poderosa." (GS IV, P. 117; KROPFINGER, P. 264). Wagner deixa claro que a linguagem cotidiana não deve ser utilizada no palco idealizado quando explica que a poesia dramática é principalmente condensação e simplificação, ou seja, estilização de um evento real. No entanto, uma relação distante entre o palco e a linguagem cotidiana permanece reconhecível: na fala cotidiana, assim como no drama, a fala excitada é caracterizada por um aumento no sotaque ou a fala sofrida por uma redução no sotaque (GS IV, p. 118 e segs.; KROPFINGER, p. 267 e segs.). As observações de Wagner são confirmadas pela ciência da fala atual (para uma visão geral da pesquisa, consulte ANDERS, p. 34 e seguintes).

116 GS IV, p. 107; KROPFINGER, p. 253.

117 GS IV, p. 117; KROPFINGER, p. 265. Essa afirmação provavelmente se baseia nas opiniões de Wagner sobre a linguagem falada na Grécia antiga, que era caracterizada por uma forma quase musical na vida cotidiana e na orquestra.

118 GS IV, p. 120; KROPFINGER, p. 268.

119 GS IV, p. 121 e seguintes; KROPFINGER, p. 269 e seguintes.

120 Isso poderia se referir aos líricos corais gregos; a riqueza e a variabilidade da métrica de Píndaro eram particularmente bem conhecidas nos séculos XVIII e XIX. Em nenhuma circunstância "lírico" é entendido aqui como um gênero literário, como supõe KÜHNEL (in: WAPNEWSKI (1986), p. 517).

que, por sua vez, decorre do fato de que os textos eram concebidos com base em modelos melódicos fixos, e não para a mera execução falada[121].

Ao musicar o texto, a ordem dos "acentos" e da acentuação no texto poético deve ser levada em conta, de modo que a escolha dos tons seja feita com relação à "relação de tons", a hierarquia na harmonia tonal, de modo que sejam equivalentes à ordem dos sons da fala[122]. As possibilidades harmônicas da música contemporânea, no entanto, estavam agora muito acima das do passado e abriram a possibilidade de o compositor fazer uso do cromatismo em uma extensão desconhecida em épocas anteriores ou na música popular. Naturalmente, essas novas possibilidades tiveram de ser utilizadas na composição[123]. Sob essas condições, foi possível criar um novo tipo de "melodia" [linha vocal], que Wagner descreveu como um tipo de "melodia que surge da intenção poética no verso da palavra", ou seja, como um produto da criação artística que emana do verso da palavra, não do lido ou escrito, mas do verso da palavra falada:

"[...] o contexto determinante da melodia, entretanto, está na expressão sensual da palavra-frase"[124]. Esse tipo de melodia derivada da palavra falada é cromática e puramente humana/universal, ou seja, absolutamente compreensível[125].

O compositor agora se depara com a tarefa desafiadora de musicalizar o "sotaque", ou seja, o tom de uma fala, em uma "tonalidade" apropriada a ele. No entanto, essa é apenas a última etapa da musicalização de um verso verbal; em nenhuma circunstância uma ordem harmônica deve ser estabelecida antes que a melodia seja encontrada, como é o caso da música absoluta:

"[...] então o poeta de tom agora adicionará à melodia condicionada pelo verso verbal a outra condição necessária [...], como uma harmonia retumbante, apenas como se fosse para torná-la reconhecível."

De fato, os esboços de "O Ouro do Reno" mostram que Wagner determinava primeiramente as sequências melódicas ao compor e, portanto, não baseava suas composições em um plano de tonalidade superior, como alguns estudiosos supõem[126]. Os esboços são tratados com mais detalhes na análise (consulte o Capítulo IV, Parte A, Seção 10.1.b).

Para Wagner, a "melodia do verso do cantor dramático" está localizada em uma área entre a linguagem falada, na qual ela está enraizada "de acordo com sua aparência sensória", e "o elemento peculiar da música"[127]. Dentro dessa área da melodia do verso, há, por sua vez, diferentes graus de idealização, cujos

---

121 GS IV, p. 124; KROPFINGER, p. 272.
122 GS IV, p. 141 e seguintes; KROPFINGER, p. 292 e seguintes.
123 GS IV, p. 148; KROPFINGER, p. 301.
124 GS IV, p. 151 .; KROPFINGER, p. 303.
125 Idem.
126 Tendo em vista a abordagem de Wagner, o método de DARCY de analisar os esboços de " O Ouro do Reno " é duvidoso, com base na premissa de que Wagner já havia delineado complexos harmônicos ao criar o projeto geral.
127 GS IV, p. 168 e seguintes; KROPFINGER, p. 326 e seguintes.

limites externos são a linguagem falada, por um lado, e a melodia quase instrumental, por outro:

Assim, "a linguagem dos intérpretes [...] pode se elevar da linguagem verbal já sonora da linguagem falada para a linguagem sonora real [...], como a flor da qual surge a melodia [voz cantada][128]".

No entanto, não se tratava de contrastar nitidamente esses diferentes estágios de idealização; em vez disso, eles tinham de dar uma imagem do "desenvolvimento orgânico"[129]. O conceito da "arte da melhor transição", que Wagner desenvolveu durante a composição de "Tristão", é antecipado aqui. BAUM resumiu isso na fórmula:

"Poderíamos caracterizar esse estilo de canto como um movimento pendular entre os dois polos da declamação pura e da melodiosidade hínica [sic!], e isso nas gradações mais finas, muitas vezes quase imperceptíveis, que se possa imaginar.[130]"

Se especificarmos essa fórmula, algumas características da música e da estética de Wagner emergem claramente.

1. Em primeiro lugar, a comparação com um movimento regular e bidimensional é distorcida. Nas obras escritas antes e depois de "Ópera e Drama", o *design* expressivo da música se move ao longo de um modelo dramático projetado para uma variedade constante. Em "Ópera e Drama", o próprio Wagner compara a melodia do verso à superfície do mar, que representa a "harmonia" das harmonias. Esse estado agregado fluido permite todas as formas concebíveis, a melodia se apresenta como uma "imagem espelhada ondulante"[131]. Em outros lugares, o caráter espectral e em constante mudança da expressão melódica do verso é enfatizado: A partir da "expressão mais completa da melodia do verso", ou seja, o mais alto grau de idealização, "a expressão colorida da melodia do verso pode descer novamente para a frase da palavra sonora"[132]. KIRSTEN e ADORNO resumiram o conceito de melodia de Wagner de forma mais adequada do que a comparação de BAUM com o movimento de um pêndulo, identificando o movimento de uma "onda" como uma característica estrutural da música de Wagner[133]. Wagner descreveu o fluxo contínuo das seções individuais umas nas outras como uma de suas preocupações centrais de composição (veja abaixo).

2. Com exceção de "Liebesverbot", Wagner não exigiu "declamação pura", entendida como a execução da linguagem falada, em nenhuma de suas obras

---

128 5 GS IV, p. 196; KROPFINGER, p. 355.

129 GS IV, p. 192; KROPFINGER, p. 351; é óbvia a posição estética de Wagner contra o uso de diferentes formas musicais operísticas, nas quais também se poderia reconhecer uma gradação hierárquica de expressão na sequência secco - accompagnato - aria, por exemplo.

130 BAUM, p. 470.

131 GS IV, p. 142; KROPFINGER, p. 293.

132 GS IV, p. 200; KROPFINGER, p. 360 f.

133 ADORNO, p. 38; KIRSTEN, p. 51.

musical-dramáticas. Em " Über die Bestimmung der Oper " *(Sobre o destino da ópera)*, ele faz explicitamente uma distinção fundamental entre a natureza da palavra falada e da palavra cantada. O seguinte se aplica: "O ponto limite da obra de arte todo-poderosa [...] deve ser reconhecido exatamente onde, nessa obra de arte, o canto se aproxima da palavra falada"; o teatro falado representa a esfera real, o canto uma esfera ideal[134]. Em "Ópera e Drama", Wagner também deixa claro que suas vozes cantadas devem se aproximar da fala, mas sem coincidir completamente com ela: mais uma vez, a orquestra é comparada ao mar, enquanto a melodia do intérprete é comparada a uma "Barca"[135]. Essa comparação é reveladora, pois, como Wagner deve ter percebido, Goethe já a havia feito no mesmo sentido com relação à sua "Proserpina"[136]. "Proserpina" é um melodrama. Até hoje, o discurso melodramático resulta em um aumento involuntário da expressão da voz falada. Deve-se sempre ter em mente que o canto e a fala eram muito mais próximos na época de Wagner do que são hoje (Capítulo I). Wagner provavelmente diferenciava o canto e a fala com muito mais precisão do que nós.

3. Não é necessariamente a "melodiosidade hínica" que é a antítese do que Wagner chamou de " frase tonal das palavras/ frase sonante das palavras [tönenden Wortphrase] ", mas sim "o indivíduo atuando consigo mesmo" no palco, que esgota completamente a expressão das palavras cantadas musicalmente[137]. A propósito, essas podem ser melodias bastante negativas, menos "hínicas", que se caracterizam em tais momentos, ou a inclusão de motivos musicais na parte vocal, como no caso da maldição de "Alberich" na Cena 4 de "O Ouro do Reno" (consulte o Capítulo IV, Seção 10.2.2.

4. Além do caráter espectral da configuração da fala de Wagner, a respectiva relação de uma passagem vocal com a parte orquestral deve ser levada em consideração. Em suma, como será explicado mais detalhadamente no capítulo IV, há dois extremos em termos de técnica composicional: a parte vocal é conduzida de forma independente e musicada de maneira muito semelhante à fala, ou é um componente sonoro e composicional da textura orquestral, em que sua função como transportador de texto [Texttransporteur] fica em segundo plano. Entre esses extremos, há um número infinito de graus em que a declamação musical pode participar da textura orquestral em termos de som e composição.

Com o desenvolvimento contemporâneo da música, a música orquestral foi enriquecida pela "capacidade de expressar o inexprimível", que ela tem em comum com o "gesto"[138].

---

134 GS IX, p. 152; cf. registro de 12.III.1869 (CT I, p. 70 e segs.)
135 GS IV, p. 171 e segs.; KROPFINGER, p. 327 e segs.
136 BORCHMEYER, p. 153.
137 GS IV, p. 200; KROPFINGER, p. 360.
138 GS IV, p. 174; KROPFINGER, p. 329.

Com suas opiniões sobre a natureza do gesto, Wagner está totalmente de acordo com os teóricos do teatro de sua época: "A linguagem do gesto se dirige diretamente aos sentidos. É por isso que ela tem o efeito mais rápido e mais forte sobre a mente, pois expressa todo o imediatismo do movimento emocional e é imediatamente sentida novamente. O que ela tem em força de impressão antes da palavra, também perde em espiritualidade e definição em comparação com ela.[139]"

Considerada por si só, a declaração de um gesto é concebivelmente indeterminada. Entretanto, o acompanhamento orquestral lhe dá clareza psicológica. A música orquestral e o gesto sempre foram sincronizados na dança[140]. A música da orquestra e os eventos gestuais mímicos no palco devem formar uma unidade correlativa na obra de arte do futuro[141]. De acordo com Wagner, ambos são pura arte emocional e enfatizam um ao outro. Em determinadas circunstâncias, eles podem até se tornar independentes do texto vocal: A música e os gestos podem revelar o lado emocional dos personagens no palco, mesmo que isso não aconteça no texto cantado[142]. Como ele mesmo admite, a coordenação dos gestos dramáticos e do acompanhamento orquestral era a preocupação mais importante de Wagner como diretor[143], e em "Ópera e Drama", Wagner também aborda esse requisito central para as apresentações de suas peças, ou seja, que os gestos devem estar sincronizados com a música:

"[...] com uma sincronização perfeita, essa interação deve ter um efeito envolvente e certamente determinante". Se essa exigência fosse desconsiderada, a música perderia seu significado e valor, por exemplo, se o intérprete permanecesse "em algum tipo de posição indiferente" em um ponto que exigisse uma ação mímica animada: "[...] será que a tempestade orquestral que irrompe de repente e desaparece violentamente não nos parecerá uma explosão da loucura do compositor?[144]"

Em sua opinião, a música de Wagner, com todas as suas inovações e efeitos poderosos, precisa absolutamente ser justificada pelo gesto. Vista isoladamente, ela seria mal interpretada como uma "explosão de loucura [Ausbruch der Verrücktheit]".

"Ópera e Drama" conclui com uma perspectiva. A "obra de arte todo-poderosa" oferecerá figuras e situações características e individuais.

"A intenção dramática, portanto, determina a figura, a expressão, a postura, o movimento e o figurino do ator até o último detalhe, a fim de fazê-lo aparecer

---

139 Rötscher, p. 233.
140 GS IV, p. 175 e segs.; KROPFINGER, p. 343 e segs.
141 "A música não pode pensar." (GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 342).
142 GS IV, p. 184; KROPFINGER, p. 343.
143 Registro datado de 1º de junho de 1878 (CT II, p. 90).
144 GSIV, p.220; divergindo de KROPFINGER, p.382, "do efeito mais arrebatador, certamente mais determinante".

a todo momento como uma individualidade [...] bem distinta de todos aqueles que ele encontra.[145]" Os eventos mímicos são variados, mesmo que sejam os processos psicológicos que devem se fundir constantemente uns com os outros. Visto dessa forma, o trabalho poético é, em sua maior parte, apenas a direção dos afetos: "[...] a determinação de tais transições [...] é o conteúdo da intenção poética no drama.[146]" Isso antecipa um termo da estética wagneriana, a "arte da transição", que é um dos termos mais frequentemente discutidos na pesquisa sobre Wagner. Ele aparece apenas uma vez na obra de Wagner. Em uma carta a Mathilde Wesendonck, datada de 29 de maio de 1859, escrita logo após a conclusão da partitura de "Tristão", Wagner traça um paralelo entre sua arte e sua natureza, que oscila entre "extremos de humor". Para seu desgosto, ele frequentemente encontrava na arte contemporânea, especialmente na música de Liszt, que os opostos de humor se degeneravam em um verdadeiro maneirismo. "Gostaria agora de chamar minha arte mais refinada e profunda de arte da transição, pois todo o meu tecido artístico consiste em tais transições [...]. Minha maior obra-prima na arte da transição mais fina e gradual é certamente a grande cena do segundo ato de *Tristão e Isolda*. O início dessa cena oferece a vida mais transbordante em seus efeitos mais violentos, - o final, o mais solene e íntimo anseio pela morte. Esses são os pilares: agora veja, criança, como eu conectei esses pilares, como eles conduzem de um para o outro! Esse é o segredo de minha forma musical [...]. Se você soubesse como esse sentimento orientador me deu invenções musicais - para o desenvolvimento rítmico, harmônico e melódico"[147]. A arte da melhor transição está, portanto, explicitamente relacionada apenas à orientação dos estados de espírito, em certo sentido, à direção psicológica. Podemos presumir que o libreto de Wagner é o primeiro a registrar as mudanças de humor na escrita. O design da música em todos os seus parâmetros individuais segue as curvas de tensão do roteiro das ações [Handlung].

O fator decisivo para Wagner ao escrever um libreto é, portanto, a mudança permanente, o deslizamento imperceptível de um estado de espírito para outro, de uma seção musical para outra. Por trás disso está o conceito básico de naturalidade de Wagner [Grundauffassung von Natürlichkeit]. Em 14.XI.1881, na época da orquestração de "Parsifal", Wagner observou: "'Que homem rígido é o de L., que só conhece linhas planas para se aproximar da natureza, enquanto a natureza não tem nenhuma, até que venha o artista, que tira as linhas onduladas da natureza.[148]" A ação na obra de arte dramático- musical deve se desenrolar de forma quase natural, orgânica.

A obra de arte do futuro, uma vez que tudo, a ação cênica, as palavras e a

---

145 GS IV, p. 177; KROPFINGER, p. 335.
146 GS IV, p. 180; KROPFINGER, p. 337.
147 GSXI,p.328 e segs.
148 CT II, p. 825.

música da orquestra estão igualmente sujeitas à intenção poética[149], terá um efeito tanto sobre os sentimentos do espectador - por meio das aparências sensorialmente presentes na imagem e no som - quanto sobre seu intelecto, uma vez que ligará combinatoriamente a respectiva passagem com o passado e o futuro na trama. O elo entre essas diferentes funções, no entanto, é a expressão [Ausdruck][150], que é o substrato sobre o qual "o drama real" emerge como autônomo e "organicamente existente e se tornando"[151]. A expressão, por sua vez, deve ser obtida a partir do cenário da fala.

"O centro vivificante da expressão dramática é a melodia do verso do intérprete"[152].

Nessas frases, Wagner descreve sua própria abordagem composicional de uma forma aparentemente generalizada, como será mostrado no Capítulo IV. Em julho e agosto de 1851, Wagner escreveu seu panfleto autobiográfico "Eine Mittheilung an meine Freunde"[153], no qual aplica os teoremas desenvolvidos em "Ópera e Drama" ao seu próprio trabalho. A confissão de Wagner de que, durante sua atividade criativa, ele era movido pelas emoções exigidas pela trama das ações, como havia observado em si mesmo durante a montagem de "Tannhäuser", é extraordinariamente reveladora. Assim como seu protagonista, ele era tomado por uma "excitação consumidora e exuberante que mantinha meu sangue e meus nervos em um estado febril"[154]. Esse traço foi característico de Wagner como compositor durante toda a sua vida.

Ele escreveu para Mathilde Wesendonck em 30 de junho de 1859, durante a montagem de "Tristão" III, que estava sempre passando pelos estados de espírito da respectiva passagem enquanto compunha, o que teve um efeito em seu processo de trabalho: "Eu só supero as passagens sofridas depois de muito tempo .... As partes frescas, vivas e ardentes, então, sempre prosseguem muito mais rapidamente: dessa forma, eu também vivencio tudo "com tristeza e alegria" na execução técnica e dependo inteiramente do tema.[155] "As descobertas grafológicas apoiam essa afirmação[156].

---

149 GS IV, p. 199; KROPFINGER, p. 359.

150 BEKKER reconhece o trabalho de Wagner como uma tentativa bem-sucedida de "acoplar dois materiais criativos essencialmente estranhos" - ou seja, teatro e música - "para um propósito comum". A base para este acoplamento é a expressão (BEKKER, p. 577 e seguintes).

151 GS IV, p. 203 e segs.; KROPFINGER, p. 364 e segs.

152 GS IV, p. 190; KROPFINGER, p. 349.

153 SB III, p. 468, nota rodapé n.1.

154 GS IV, p. 279.

155 SB XI, p. 104; em 18 de junho de 1869, quando estava ocupado compondo "Siegfried" III, 3 Wagner comentou em uma carta a Ludwig II: "Mas é um trabalho sério e muito ofensivo; em particular, as passagens pungentes e dolorosamente apaixonadas realmente me cansam". (KLRW II, P. 272). Ele sempre experimentou os estados de espírito exigidos pela respectiva situação dramática ao musicar a obra, como também disse a Cosima Wagner durante a composição do prelúdio de "Parsifal" III em 26.X.1878 (CT II, p. 210).

156 BARTELS I, p. 66 e segs.

Wagner compõe, portanto, a partir do efeito dramático necessário. Como um ator ou cantor, ele mergulha completamente no papel, em seu espectro emocional e na situação dramática específica quando cria a música. Em seu "Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler [Carta sobre atuação para um ator]" (1872), ele revela detalhes de seu processo criativo poético-musical:

"Assim, consegui, em virtude de minha intuição, colocar-me inteiramente na natureza do mímico, mas apenas para o estado em que ele cai durante a apresentação por meio de seu esvaziamento bem-sucedido", ou seja, o estado de "êxtase", que "deve explicar e justificar unicamente toda a vida e os esforços do ator"[157].

Wagner também era movido por essas emoções ao ouvir sua música, sob a perspectiva do respectivo personagem, como comentou na ocasião em que assistiu a uma apresentação de "Tristão e Isolda" em 7 de junho de 1880:

"R., muito emocionado, nos conta como se sentiu com cada personagem, com Marke, com Kurwenal, era como se ele fosse todo mundo.[158]" Claramente, ele era capaz de sentir total empatia por cada um de seus personagens. "R. me disse que certa vez simpatizou completamente com Alberich, que representava o anseio do feio pelo belo[159]".

Wagner reconhece claramente como já havia seguido as leis tradicionais da forma de modo inconsistente em "O Holandês voador" e apenas rudimentar nas duas obras subsequentes[160]. Ele pôde observar isso no desenvolvimento de sua configuração de linguagem. Já sobre "O Holandês", ele afirma:

"Onde quer que eu tivesse que expressar os sentimentos de personalidades dramáticas, [...] a fala em si [...] deveria ser interpretada de tal forma que não fosse a expressão melódica em si, mas o sentimento expresso que despertasse a simpatia do ouvinte. A melodia da voz cantada, portanto, tinha que surgir inteiramente por conta própria a partir do discurso; em si mesma, como pura melodia, não era permitido atrair a atenção de forma alguma, mas apenas na medida em que fosse a expressão mais sensória de um sentimento que acabara de ser claramente definido no discurso. Com essa concepção necessária do elemento melódico, eu agora me afastei completamente do procedimento composicional operístico usual, pois deliberadamente não mais me baseei na melodia usual [...] mas apenas permiti que ela surgisse do discurso emocionalmente apresentado." A harmonia recebeu a função de esclarecer a expressão, o afeto, enquanto ele gradualmente se afastou da melodia vocal tradicional e absoluta, que era ritmada de um ponto de vista puramente musical[161].

O processo de musicar a fala "a partir da fala emocionalmente proferida"

---

157 GS IX, p. 259.
158 CT II, p. 618.
159 Registro datado de 2 de março de 1878 (CT II, p. 52).
160 GS IV, p. 319 e segs.
161 GS IV, p. 325 e segs.

descrito nas observações acima mencionadas foi inicialmente usado apenas esporadicamente em " O Holandês " e em "Tannhäuser"[162];

"Em Lohengrin, observei esse procedimento, que é basicamente direcionado apenas para a melodia dramática [linha vocal], com a maior determinação"[163].

Expressis verbis, Wagner, portanto, deriva sua configuração verbal desde " O Holandês Voador" da fala elevada, que nada mais é do que declamação e recitação. Wagner é ainda mais claro em " Über Schauspieler und Sänger" (Sobre atores e cantores). No texto, ele afirma:

"por meio das indicações musicais de minha partitura, ele deu ao cantor as instruções mais corretas para um estilo dramático natural de atuação, que foi completamente perdido até mesmo para o ator que recita", e justifica a abrangência de suas partituras alegando ter prescrito meticulosamente uma performance dramática muito específica[164]. Assim, Wagner enfatiza a estreita conexão entre a performance teatral e a performance vocal que ele prevê em suas obras e também faz alusão, com essa declaração, a uma prática de fala executada no teatro, que ele eleva a modelo; não é difícil reconhecer os atores/cantores de sua juventude por trás disso. Por outro lado, isso significa que, em sua própria opinião, a música nas obras de Wagner é caracterizada pela performance de fala teatral de uma era que já havia passado em 1872.

Depois de concluir a partitura de "O Ouro do Reno" e durante o trabalho de composição de "A Valquíria", Wagner atribuiu uma função claramente definida à música em suas obras. Em uma carta a Berlioz, datada de 6 de setembro de 1855, ele escreveu que apenas "os esboços poéticos, para os quais minha música é apenas a ilustração", transmitiam uma compreensão de suas obras dramáticas[165]. Com o início do trabalho em "Tristão", Wagner fez um desvio composicional e estético limitado dessa funcionalização estritamente ilustrativa da música. O projeto, para o qual ele interrompeu sua montagem do "Anel", foi iniciado por Wagner com a intenção de realizar plenamente seu potencial musical. Cosima Wagner registrou várias declarações de seu marido de que ele pretendia "esgotar-se musicalmente com Tristão, como se eu tivesse escrito uma sinfonia"[166]. De fato, "Tristão" é a obra de Wagner com menos ação[167] e, portanto, destoa das partes das obras que a enquadram em termos de tempo, a saber, "Siegfried" II e "Meistersinger" I, que são muito agitadas em termos de ação cênica. Esse foco maior no componente musical das obras de Wagner é resultado de sua

---

162 Em uma carta a Uhlig, datada de 25 de março de 1852, ele escreveu sobre o " O Holandês Voador": "É impressionante como eu ainda estava consciente da declamação musical e da maneira operística de cantar [...] que ainda pressionava minha imaginação musical! (SR IV, P. 328).

163 GSIV, p.327.

164 GS IX, p. 212.

165 SB VII, p. 272.

166 Registro de 28.IX.1878 (CT II, p. 185; correspondentemente p. 803); registro de 29.IV.1878 (CT II, p. 89); cf. carta a Eduard Devrient datada de 20.XII.1858 (SB X, p. 190).

167 DAHLHAUS (1990), p. 46; DAHLHAUS (in: WAPNEWSKI (1986), p. 198).

recepção da estética musical de Arthur Schopenhauer, que não precisa ser descrita em detalhes aqui. O estudo dos escritos de Schopenhauer levou Wagner a se cansar de seu processo de composição no "Anel", "porque no Nibelungo ele havia sido forçado pelo drama a restringir muitas vezes a expressão musical"[168]. "Drama" deve ser entendido aqui, como explicado, no sentido de "ação de palco apenas visível". Esse cansaço é compreensível; afinal de contas, quando Wagner começou "Tristão", ele já estava compondo seu "Anel" há quase quatro anos sem interrupção, sem que se vislumbrasse o fim do trabalho.

Posteriormente, pode-se observar uma ligeira mudança de ênfase nas visões estético-musicais de Wagner, com ele afastando-se da pura ilustração de eventos cênicos visíveis em direção ao esclarecimento de processos internos e emocionais[169]. Wagner agora descreve seu próprio processo poético-musical de tal forma que o poeta precisa trabalhar antes do compositor e isso "sempre com base na ação dramática"[170]. A música - em uma inversão de sua fórmula de "ópera e drama" - agora é o fim, a ação dramática é o meio desse tipo de processo criativo. No entanto, mesmo com esse procedimento, a música permanece intimamente ligada à cena, porque, mesmo que os processos psicológicos sejam mais sutis do que os mímicos, a cena ainda fornece o impulso para o *design* da composição. Mesmo com essa realização, na qual Wagner se apresenta, para simplificar, como um puro "compositor", ele não queria ser entendido como um músico, mas como um artista dramático. Isso fica claro quando, em retrospecto, ele vê "Tannhäuser", que estava revisando após a montagem de "Tristão" na época em que escreveu "'Zukunftsmusik'", como uma obra em que o objetivo era "cativar o público, em primeiro lugar, com a ação dramática em si, de tal forma que ele não seja forçado a perdê-la de vista nem por um momento; pelo contrário, toda a decoração musical lhe parece, a princípio, ser meramente um meio de representar essa ação.[171]"

E é precisamente nesse requisito teatral-prático que Wagner reconhece o valor e o conteúdo de sua "'inovação', mas de modo algum em uma arbitrariedade absolutamente musical, que se acreditava poder imputar a mim como a tendência de uma 'música do futuro'"[172]. Assim, Wagner dá a entender certo ceticismo em relação à classificação contemporânea de sua música como "Nova Escola Alemã".

Wagner não se via primordialmente como compositor ou músico de profissão

---

168 Registro de 1.X.1878 (CT II, p. 188); já em 1873, Wagner descreveu a música para o "Anel" como "música que, como nenhuma outra, foi criada apenas com vistas a um grande todo dramático". Desde o início de sua concepção do "Anel", ele tinha em mente uma realização cênica muito específica - ou seja, no caso de Wagner, principalmente dramática (GS IX, pp. 312 e 314).
169 GS VII, p. 122.
170 GS VII, p. 129.
171 GS VII, p. 136.
172 Idem.

- como provam várias declarações em nos diários de Cosima[173] - mas como dramaturgo.

No decorrer de "Über die Bestimmung der Oper" (Sobre o destino da ópera), Wagner desenvolve sua teoria de improvisação fixa. Os músicos e intérpretes tinham de partir da improvisação para suas apresentações:

"O segredo está no imediatismo da performance, aqui através da expressão e do gesto, ali através do som vivo.[174]"

Para a interpretação, isso significa ser capaz de dar ao público a ilusão de que ele está vendo ou ouvindo algo que está surgindo naquele momento, cujo desenvolvimento posterior aparentemente ainda está em aberto. Uma obra dramática que leva em conta esse requisito estético, combinando música e representação, deve, portanto, ser vista como uma "improvisação mímico-musical fixada pela mais alta prudência artística", com a qual ele entende a obra de arte à qual suas observações se referem[175].

BORCHMEYER apontou que há conexões entre a concepção de improvisação de Wagner e a da literatura romântica alemã[176]. O termo "improvisação fixa" é usado em muitas publicações sobre Wagner sem que seja definido com precisão seu escopo[177]. Wagner de fato comentou sobre o caráter improvisatório de seu processo de composição[178], mas o significado aqui é outro. Ele está se referindo ao fato de que o objetivo final da poesia dramática ainda não foi alcançado na notação de uma ideia dramática. Como BEKKER reconheceu acertadamente, "a obra e a gravação são algo apenas um meio de fixar a expressão mímica musical, como instruções coreográficas e corégicas para a execução de uma improvisação cênica[179]". O poeta registra uma improvisação em seu trabalho escrito, que o mímico executante também deve deixar aparecer como uma improvisação. O objetivo é enganar ilusionisticamente o espectador[180].

Uma reavaliação estética da relação entre música e "drama" se manifesta em seu ensaio "Über die Benennung 'Musikdrama'", escrito no final de outubro de 1872[181]. Em "Ópera e Drama" , ainda era a melodia do verso do intérprete ou

---

173 Por exemplo, entradas de 31 de janeiro de 1870, 23 de junho de 1871 e VII.26, 1878 (CT I, pp. 193, 404 f. e CT II, pp. 146 e segs.).
174 GS IX, p. 148.
175 GSIX, p.149 e e segs.
176 BORCHMEYER, p. 57 e segs.
177 BORCHMEYER, p. 60.
178 Registro datado de 1º de setembro de 1871 (CT I, p. 432 e segs.).
179 BEKKER, p. 467.
180 Hey (1911), p. 37.
181 Registro de 27.X.1872 (CT I, p. 585); uma discussão entre Wagner e Nietzsche sobre o termo "drama musical", que Wagner rejeitou para seu trabalho, é mencionada pela primeira vez em CT em 11.VI.1870 (CT I, p. 243). Em "Beethoven", escrito de julho a setembro de 1870 (CT I, p. 1154), Wagner também lidou com "o problema da palavra-som, que por sua vez inclui o problema da conexão orgânica entre ação e música, som e gesto, percepção sensorial audível e visível" (BEKKER, p. 455), mas sem derivar disso uma mudança estética da mente.

os eventos cênicos que determinavam a música. Agora, após a retomada do trabalho musical no "Anel" em 1869, a relação dessa dependência em suas considerações estéticas é exatamente invertida. Agora é a música que está visivelmente incorporada aos eventos no palco.

A música em suas obras "abre-se [...] ao seu olhar por meio da equação cênica"[182]. Wagner rejeita o termo "drama musical" para suas obras. Em termos de terminologia e conteúdo, elas teriam de ser rotuladas como "atos musicais evidentes[183]". A única exceção seria "Tristão" II, que consiste basicamente apenas de música[184].

Essa visão contradiz a estética defendida em todos os seus outros escritos. Deve-se discutir mais detalhadamente até que ponto essa formulação em "Über die Benennung 'Musikdrama'" tinha apenas a intenção de ser apologética. Se Wagner defendia seriamente esse ponto de vista, teria sido apenas por um período de tempo relativamente curto, como os anos entre 1872 e 1876, época da montagem de "Götterdämmerung", porque em escritos posteriores, como "Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (1879), ele volta à sua posição anterior (veja abaixo). DAHLHAUS explica essa contradição como aparente, no sentido de que em "Ópera e Drama" Wagner escreve sobre música em um sentido empírico, composicional, mas em "Über die Benennung 'Musikdrama'" em um sentido "estético-metafísico[185]". Wagner expressou-se contraditoriamente para Cosima sobre essa questão: em 11 de fevereiro de 1872, nove meses antes de escrever "Über die Benennung 'Musikdrama'", ele declarou, por ocasião da leitura de "Ópera e Drama": "'Naquela época, eu ainda não ousava dizer que a música havia produzido o drama, embora soubesse disso em mim mesmo'"[186]. Em 14.IX.1873, por outro lado, Wagner novamente limitou essa visão a "Tristão": "Nas outras obras [minhas], os motivos [musicais] servem à trama [Handlung], aqui [em "Tristão"] pode-se dizer que a trama surge dos motivos"[187].

Pode-se presumir fortemente que essa criação do termo de Wagner é de natureza apologética e transitória, ou seja, que não deve servir como modelo explicativo para nenhuma de suas obras - e certamente não para sua obra como um todo.
A "Einleitung zur Vorlesung der Götterdämmerung" {Introdução à Palestra sobre 'Crepúsculo dos deuses'} foi escrita no início de janeiro de 1873[188]. Nela, Wagner descreve uma de suas mais importantes realizações no campo da arte dramática como tendo "elevado o próprio diálogo dramático ao material principal da performance musical"[189].

---

182 GS IX, p. 305.
183 GS IX, p. 306.
184 GS IX, p. 307.
185 DAHLHAUS (1990), p. 111 segs.
186 CT I, p. 490.
187 CT I, p. 728.
188 Registro datado de 10.I.1873 (CT I, p. 625).
189 GS IX, p. 308.

Na presente passagem, "diálogo" é usado em um duplo sentido: abertamente, esse termo é contrastado com o princípio monológico que domina o gênero da ópera na forma da ária[190]. Ocultamente, no entanto, Wagner sempre usa o "diálogo" dramático para se referir ao ponto de partida de seu próprio trabalho de composição na segunda metade de sua vida: o diálogo falado como encontrado no *Singspiel*, no drama com música e em outros gêneros[191]. Ele usou esse termo para Cosima um quarto de ano depois, em contraste com o recitativo, quando comentou sobre "Der Freischütz": "'Oh, se Weber tivesse composto todo o final a partir da canção da bebida, que cena maravilhosa teria sido! Essa é a minha verdadeira inovação, o fato de eu ter introduzido o diálogo na ópera, e não o recitativo![192]" Wagner baniu o recitativo de suas obras após "O Holandês Voador", tanto em termos de prática de performance (consulte o Capítulo III) quanto de composição (consulte o Capítulo IV).

Em seu ensaio "Das Publikum in Zeit und Raum" (O público no tempo e no espaço), concluído em outubro de 1878[193], Wagner reflete sobre o problema da prática histórica de performance cênica, e o exemplifica com as óperas de Mozart, para as quais os "meios de representação", pelos quais o ator/cantor deve ser entendido, estavam em falta[194]. Em sua opinião, uma prática de performance dramática que buscasse reconstruir consistentemente as condições originais como eram na época de Mozart seria paradoxal. Pois uma apresentação da "Flauta Mágica" teria que reconstruir as condições da primeira apresentação, que eram tudo, menos ideais[195]. Essas observações provam que Wagner havia se conscientizado da transitoriedade da estilística da apresentação dramática nessa época (consulte o Capítulo II, Seção 8.).

Três escritos relacionados foram escritos no decorrer de 1879, ou seja, durante o trabalho na partitura de "Parsifal" I[196]: "Über das Dichten und Komponiren", "Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen" e "Über die Anwendung der Musik auf das Drama". Esses são os últimos comentários detalhados de Wagner sobre a ambientação da música à música e à arte teatral. Nelas, ele ataca a "'declamação'" dos compositores de ópera alemães no início do século XIX, dos quais ele menciona Weber, Marschner e Winter[197]. Havia duas possibilidades de musicar a fala na ópera, ou "de acordo com o sotaque da

---

190 Registro datado de 12 de junho de 1873 (CT I, p. 627).
191 ADLER (1904), p. 173 e seguintes, também faz referência a essa passagem ao *Singspiel* dialogado.
192 Registro datado de 12 de junho de 1873 (CT I, p. 627).
193 CT II, p. 1251.
194 Para o termo "ator/cantor", consulte Capítulo II Seção 9.a).
195 GSX, p.97 e seguintes.
196 WWV, p. 545.
197 GS X, p. 156 f.; a configuração de fala de Spohr foi depreciada por Wagner em "Über eine Opernaufführung in Leipzig", concluído em 28.XII.1874: a "estranha incorreção na declamação" de Spohr, como o abaixamento estereotipado da melodia na sílaba final de uma palavra, lembrou Wagner da declamação musical incorreta de traduções ruins de óperas alemãs (GS X, p. 7).

língua e do entendimento"[198], o que significaria de fato como "prosa nua", ou ritmicamente regular e, portanto, sem levar em conta a melodia e a acentuação do verso falado[199]. Em alemão, a primeira variante é a única sensata, como Wagner demonstra com vários exemplos[200]. Assim como na linguagem falada, os parênteses devem ser distinguidos composicionalmente da cláusula principal por um tom de voz subitamente mais profundo e diferente[201]. A exigência de Wagner corresponde à prática de declamação no século XIX. Theodor Siebs também exigiu que as interpolações fossem faladas mais profundamente e mais rapidamente do que o movimento principal[202]. Em seguida, há um apelo aos compositores alemães que estavam se preparando para imitar Wagner.

No início da década de 70, Wagner percebeu que uma geração jovem de compositores estava começando a se orientar por sua obra. Ele nunca teve nenhum aluno de composição e se sentia fundamentalmente incompreendido por esses compositores, como testemunhou em 14 de abril de 1873: "'Agora todos os jovens estão adotando acentos {Akzente} excessivos [ou seja, "acentos"], que só podem ser entendidos por meio de ação, e transformando-os em um mingau cotidiano"[203]. Como Nietzsche observou corretamente em "Richard Wagner in Bayreuth", Wagner não estava nem um pouco interessado em estabelecer uma nova direção composicional: "Agora Wagner obviamente não se importa muito se os músicos de hoje compõem em estilo Wagneriano e se eles compõem de fato; na verdade, ele faz o que pode para destruir essa infeliz crença de que uma escola de compositores deve segui-lo novamente.[204]"

Era essencial ter em mente os eventos imaginários que imitavam o palco antes de musicar uma ópera.

Wagner aconselha os "compositores dramáticos de minha 'direção' [...] acima de tudo, a nunca adotarem um texto antes de verem nele um enredo, e esse enredo representado por personagens que, por alguma razão, interessam vivamente ao músico[205]."

Depois de uma descrição literalmente muito dramática da ideia composicional, Wagner descreve o trabalho do compositor nesse sentido como lidar com

---

198 O "sotaque da fala" refere-se ao "sotaque"; o "sotaque mental" refere-se ao sotaque lógico (veja acima).
199 GS X, p. 157.
200 GSX, S.156 e seguintes.
201 GS X, p. 158.
202 Siebs, p. 47 e 49.
203 CT I, p. 669.
204 KSA I, p. 497.
205 GS X, p. 172; Cosima Wagner registrou elogios aos dramaturgos franceses em 14.VIII.1872: de acordo com Wagner, eles "não veem figuras internas", mas pelo menos seus intérpretes concretos (CT I, p. 561). Wagner omite o fato de que muitas vezes ele também projetou e realizou seus personagens para cantores específicos (consulte o Capítulo II).

"verdadeiras figuras de sonho.[206]" Essa é, sem dúvida, uma descrição de seu próprio estilo musical. Em seus últimos escritos estéticos, Wagner retorna, portanto, a um ponto de vista teórico sobre questões de configuração de fala e gesto que é totalmente consistente com o de seus escritos de Zurique. Os compositores dramáticos devem sempre projetar sua música com referência aos processos cênicos, ou seja, ao "drama". As extravagâncias harmônicas devem sempre ter uma causa dramática. Wagner explicou essa exigência usando exemplos de suas próprias obras[207].

Nesse contexto, Wagner observou em 25 de julho de 1869 que, em contraste com a sinfonia, no "drama musical [...] tudo [...] é permitido [...] porque a ação explica tudo[208]."

Finalmente, Wagner interpretou seus escritos teóricos como tentativas, "para ajudar os outros [...] a chegar a um julgamento justo e ao mesmo tempo útil das formas musicais derivadas do drama por meio de meu próprio trabalho artístico[209]".

O "drama" continuou sendo o ponto focal da composição de Wagner durante toda a sua vida.

Vamos resumir os resultados dessa subseção: como observado no início, de acordo com Wagner, seria um exagero descrever seus pontos de vista como um sistema coerente. No entanto, nesta seção, analisamos suas afirmações sobre a definição de discurso para a música e a arte teatral, e surgiram certas constantes básicas de sua estética, teoremas fixos que explicam por que ele acreditava estar se repetindo sempre em seus escritos teóricos.

Wagner considerava redundantes os pontos de vista e as declarações apresentadas em seus escritos. Cosima Wagner observou que ele os percebia como uma constante "regurgitação" de suas opiniões há muito conhecidas. Assim, pouco depois de começar a escrever "Über die Bestimmung der Oper", que, de acordo com BEKKER, Wagner considerava um mero resumo de "Ópera e Drama", apesar das consideráveis divergências de conteúdo[210], ele disse: "que se deve sempre e para sempre mastigar a mesma ruminação![211]"

1. A música dramática está comprometida com o "drama", ou seja, com a ação dramática visível em um determinado momento. Esse princípio, formulado pela primeira vez em seus escritos de Zurique, foi repetido em quase todos os escritos posteriores que tratam desse assunto, exceto em "Über die Benennung 'Musikdrama'" (1872). Na criação de uma obra, os eventos cênicos imaginados sempre têm precedência sobre a música, fornecendo o impulso para as ideias musicais e o projeto composicional / *design* da composição [kompositorische Gestaltung].

---

206 GSX, p.172 e seguintes.
207 GSX, p.187 e seguintes.
208 CTI, p.131 e seguintes.
209 GS X, p. 185.
210 BEKKER, p. 471.
211 Registro datado de 6.III.1871 (CT I, p. 397).

2. De acordo com Wagner, a música em uma obra dramática tem a tarefa bem definida de esclarecer os eventos dramáticos para o público. A música funciona como uma arte de expressão. Ela surge da tentativa de exteriorizar os respectivos afetos do ator.

3. Em seus escritos iniciais e intermediários, Wagner se preocupou principalmente com a modelagem composicional da voz cantada. A renúncia de Wagner a uma estética de música instrumental absoluta, que ele realizou em " Uma peregrinação a Beethoven" (1840), foi seguida por uma renúncia a configurações de fala quase instrumentais. Como afirmou em retrospectiva no "Eine Mittheilung an meine Freunde", ele começou a se orientar composicionalmente para a performance artística da fala com o início do trabalho com "O Holandês Voador", especificamente, depois de "Über Schauspieler und Sänger", para a performance dramática de sua juventude. Embora Wagner tenha continuado a se desenvolver como compositor, ele não revogou nem relativizou esse princípio de configuração de fala em nenhum de seus escritos.

4. Do início ao fim de seu trabalho como teórico, seus escritos contêm repetidamente reflexões sobre o desempenho dramático correto. Obviamente, ele estava preocupado principalmente com a realização cênica de seu próprio trabalho. Embora tenha se mostrado um crítico competente em seus primeiros escritos, a partir dos escritos de Zurique, seu desejo de atuar como reformador do teatro alemão se torna evidente. Com o início do projeto de Bayreuth, essas aspirações se transformaram no desejo de promover uma completa regeneração da vida teatral alemã. Sua ambição de promover mudanças drásticas cresceu a ponto de ele se alienar da vida teatral alemã de sua época (cf. Capítulo II).

5. Tanto a escrita de poesia quanto a montagem de um drama musical devem ocorrer a partir da perspectiva do ator. Esse postulado pode ser encontrado repetidas vezes em suas discussões a partir dos escritos de Zurique. A verdade dramática é decisiva na produção e reprodução de uma obra dramática. A partir dos escritos de Zurique, essa noção de "verdade dramática" é combinada com conceitos como o "universal" ou o "puramente humano".

6. Em seus escritos, a música e a fala são descritas como relacionadas. Ao mesmo tempo, desde sua estadia em Zurique, tem sido enfatizado repetidamente que a voz falada como tal não é adequada para a "obra de arte universal". Essa é uma rejeição velada do gênero melodrama, que ele já havia descartado em suas primeiras óperas, e do diálogo falado no teatro musical.

7. Desde "O Holandês Voador", Wagner sentia uma insatisfação estética com a ópera de número tradicional. Sua superação desse esquema formal o levou a uma arte dramática quase realista da transição de estados de espírito com base em um enredo e na música que se baseia nele ou surge dele.

8. Tanto em seus primeiros quanto em seus últimos escritos, Wagner critica o uso da linguagem na tradição da ópera romântica alemã, com a exceção ocasional de "Euryanthe" de Weber. Ele nega a influência dessa tradição em suas configurações de fala desde "O Holandês Voador".

9. O processo criativo de Wagner, como ele o descreve em seus escritos, era assim: a fixação de um roteiro mímico *[mimischen Handlung]* - que, como podemos supor, começa com o libreto - é seguida, no início do processo criativo de composição, pela transferência para o personagem dramático imaginado. Conforme explicado no Capítulo II, Seção 11, isso era facilmente possível para Wagner *coram publico [diante do público]*, na leitura em voz alta ou no canto de peças dramáticas. A voz cantada é derivada do som, do ritmo e do tom da língua falada quando os versos do texto vocal são musicados, criando, assim, a "melodia sonora da palavra" que, de acordo com as explicações de Wagner em "Ópera e Drama", é o ponto de partida para a composição posterior.

10. Neste estudo, os escritos de Wagner demonstraram estar intimamente ligados à sua situação biográfica efetiva. Isso é especialmente verdadeiro no que diz respeito ao seu trabalho de composição, que precisa frequentemente ser contextualizado. Assim, DAHLHAUS/DEATHRIDGE postulou para a interpretação de seus escritos: "A chave para os escritos são as obras, e não o contrário.[212]" Sua estética é absolutamente específica. Ela não pode, de forma alguma, ser considerada universalmente válida, mas muitas vezes fornece mais informações sobre seu autor que aquilo que é ostensivamente tratado nos escritos.

Wagner, portanto, derivou explicitamente sua maneira de musicar a fala a partir da performance do teatro falado do início do século XIX. No entanto, sua própria percepção pode ter sido limitada a ele mesmo e, portanto, a visão geral da pesquisa a seguir examinará até que ponto os contemporâneos de Wagner realmente reconheceram esse processo em seu trabalho. O Capítulo III também examinará a questão de os postulados de Wagner para a interpretação de suas obras terem sido de fato seguidos por ele. A prática de ensaio de Wagner pode fornecer informações sobre a natureza e a extensão dos processos mímicos estabelecidos em sua música e a natureza semelhante à fala de suas linhas vocais. Por fim, ao analisar a música e examinar a gênese de suas obras músico-dramáticas, é possível avaliar até que ponto Wagner, como compositor, realmente trabalhou de acordo com os princípios estabelecidos em seus escritos, ou seja, até que ponto seus teoremas estéticos podem ser aplicados à sua própria obra (Capítulo IV).

212 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, p. 85; no mesmo sentido, WIESMANN observa: "A estética da tetralogia do Anel é diferente da de Tristão." (in: DAHLHAUS/VOSS, p. 212).

Dossiê Wagner e o Teatro

Dramaturgia sonora. Estudos sobre a composição orquestral teatral no "Anel do Nibelungo", de Wagner

Tobias Janz
Universidade de Bonn

Marcus Mota
Tradução

Resumo

Segue-se tradução de partes do livro *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungens"*, de Tobias Janz. A obra estuda em detalhe a dramaturgia musical de Richard Wagner no ciclo do *Anel*.

Palavras-chave: Richard Wagner, Orquestração, Dramaturgia musical.

Abstract

The following is a translation of parts of the book Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungens", *by Tobias Janz. The work studies in detail Richard Wagner's musical dramaturgy in the* Ring cycle.

Keywords: Richard Wagner, Orchestration, Musical dramaturgy.

[Nota de esclarecimento. Entre as recentes investigações em torno de Richard Wagner destaca-se o trabalho de Tobias Janz, professor de musicologia da Universidade de Bonn. Sua monumental tese sobre a orquestração e sonoridade do ciclo do *Anel* foi defendida em 2005, sendo publicada no ano seguinte (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006). Para este dossiê especial sobre Wagner e o teatro, selecionados alguns trechos da obra e os traduzimos.]

Sumário

Prefácio 7
Introdução 9
Considerações preliminares sobre a teoria musical 9
O estado da pesquisa 25
Conceito e estrutura da obra 48
Som e dramaturgia 50
Capítulo I: Sobre a arquitetura do som orquestral 55
Fenomenologia do “som do anel”: quatro aspectos 55
Espaço e textura 63
Homocromia e policromia 87
Efeitos estéticos sonoros do historicismo 99
Sons mistos e intervalos de cores 107
Capítulo II: Forma dramática 147
Olhando para trás 147
Configurações de agência e som no primeiro ato de *A Valquíria* 150
Curvas sonoras 156
A morfologia da cena da proclamação da morte 160
O monólogo de Wotan e a topologia do som 169
Capítulo III: Gestos 183
Um topos da literatura de Wagner 183
Gestos musicais como elementos estilísticos gerais 193
Técnica textural e gesto musical 195
Gesto e ritmo 200

Capítulo IV: Características dramáticas 211
Esferas de som 211
Colisões de esferas em *O Ouro do Reno* 219
Fisionomias musicais 230
Personagens em *Crepúsculo dos Deuses* 235
Capítulo V: Harmonia como som 243
Sobre sistemas holísticos e abertos de harmonia 243
Sobre a harmonia do *Anel* 251
Som harmônico e instrumental 253
Formas sonoras 262
Capítulo VI: Presença - distância - latência 279
"Diferentes camadas de presença" 279
O som distante na narrativa de Loke 283
Espaço real e imaginário: tempestades/Siegfried sob a tília 290
Música latente e perspectivas temporais na cena das Nornas 298
Capítulo VII: Traços da gênese da obra 307
Aporias da história e da gênese da obra 307
Composição no segundo estágio: Siegfried I + II 313
Transições para a "obra tardia": Siegfried III 318
Capítulo VIII: Aspectos da dramaturgia sonora de *Crepúsculo dos deuses* 329
Ambiguidades, máscaras, enganos - e a morfologia do *design* geral 329
Exposições: Contraste e deformação como princípios formais no prelúdio e no primeiro ato 334
Peripécia: o segundo ato 345
Retorno e transformação no terceiro ato 348
Literatura 351

Prefácio

O início de *O Crepúsculo dos Deuses* compreende apenas alguns compassos. No entanto, quando a cortina se abre para a cena das Nornas, algo inédito acontece na orquestra: como se fosse tomado por uma súbita tontura, o amplo som orquestral entra em colapso, uma massa escura de som ofusca as notas leves dos sopros e, como se fosse atraída por esse evento gravitacional, a harmonia se transforma em um daqueles acordes inconfundíveis que, ocasionalmente, em Wagner, parecem conter estranhamente o todo, mesmo quando isolados. Um gesto melódico pouco perceptível surge agora da recessão do som - apenas três notas acima. Eram trompas? Sua cor se revelou, mas ao mesmo tempo pareceu transformada, como se tivesse recebido um perfil individual, que pode ter sido devido à sua própria granulação nesse ponto ou à sua iluminação pelo som orquestral circundante. Agora o som se ilumina novamente, os trombones e as cordas se separam em contornos mais claros,

em primeiro plano um trompete solo no registro do trombone alto, um conjunto de clarinetes, e a ação começa...

Experiências auditivas como essa - seja durante a apresentação de ópera em Berlim, Bayreuth ou em qualquer outro lugar, seja ouvindo um CD ou DVD com fones de ouvido ou até mesmo no rádio do carro - foram a inspiração para este trabalho. No início, eu simplesmente queria entender como esses trechos foram elaborados. Eu não estava muito interessado no que precede ou se correlaciona com eles em termos de acústica instrumental e espacial, mas sim na técnica de composição por trás desse controle diferenciado do som.

Em seguida, no entanto, também surgiu a questão musicológica mais relevante de uma música e de uma dramaturgia de ópera em que esses eventos sonoros estão evidentemente entre os principais portadores de significado. Sob essa perspectiva, como funciona o conjunto musical-teatral e como ele pode ser descrito adequadamente? A reflexão é particularmente necessária aqui porque, como geralmente acontece com a música, há uma falta de pontes linguísticas e conceituais entre uma experiência estética que não se diferencia verbalmente e o que pode ser dito claramente sobre os fenômenos. A esse respeito, grande parte do trabalho aqui pode ser lido como uma busca por uma linguagem que queira se tornar clara sobre esse algo que é responsável por grande parte do fascínio e da beleza específica de *O Anel de Nibelungo,* de Richard Wagner. O autor pode ser responsabilizado pelo fato de que, em alguns pontos, isso não é bem-sucedido, mas, até certo ponto, também faz parte da natureza das coisas. Portanto, talvez seja mais provável que o leitor goste de ler o livro se ele o tomar como um estímulo para pensar mais além e ouvir de forma diferente ou nova. Afinal, se uma publicação abrangente com análises, interpretações e descrições da principal obra de Wagner pode ser justificado depois de 130 anos da morte dele, é que se baseia na convicção de que a vitalidade de uma peça musical sempre está na interação com a interpretação musical, da produção, da experiência estética, mas também da reflexão, e que a continuidade do discurso sobre uma obra pode, em última análise, ser considerada um sinal de sua vitalidade ainda presente.

Com exceção de algumas correções mais estilísticas do que substantivas, o texto corresponde a uma dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Humboldt, em Berlim, em janeiro de 2005, como parte do procedimento de doutorado. Sem as inúmeras sugestões, comentários críticos, correções e outras ajudas de professores, colegas e amigos, o projeto não poderia ter sido realizado em sua forma atual, embora, é claro, o autor seja o único responsável por todos os erros, imprecisões e estranhezas remanescentes.

[...]

Berlin, Março, 2006

Tobias Janz

Prefácio

"Wagner quase descobriu a magia que pode ser exercida mesmo com a música que foi dissolvida e tornada elementar, por assim dizer. Sua consciência disso vai até o estranho [...] O elementar é suficiente - som, movimento, cor, em suma, a sensualidade [Sinnlichkeit] da música.[1]" - Nessas palavras de *O caso Wagner,* em que o tom polêmico dá lugar, por um tempo, a um tom de admiração quase atônito, Friedrich Nietzsche expressa um segredo aberto que sempre fascinou os estudiosos de Wagner, bem como provocou críticas e polêmicas, mas que continua a ser um problema central para o estudo analítico-musical das composições de Wagner. Se a materialidade sensorial [sinnlich] da música penetra na estrutura da composição e muitas vezes - como disse Nietzsche - "é suficiente", o significado composto ainda pode ser adequadamente descrito com os instrumentos analíticos convencionais, com o repertório tradicional de conceitos da teoria musical, que é essencialmente baseado na abstração do elementar e do material[2]? O que é forma musical quando o som e a cor do som se tornam elementos constitutivos da composição? Como "som, movimento e cor" se relacionam com a função, o motivo e o desenvolvimento? Este estudo do ciclo do *Anel* de Wagner tenta abordar essas questões a partir de uma nova perspectiva, colocando a categoria "som" - inicialmente entendida como um termo geral para a presença sensorial da música - no centro da análise musical. A questão usual da análise musical, a questão da forma musical e a importância dos elementos formais para o significado das obras de arte musicais, não é abandonada - a análise musical não é substituída aqui pela física acústica ou pela psicologia da audição - mas sim abordada a partir de uma perspectiva diferente, a partir de uma perspectiva fenomenológica, a qual deve levar em conta tanto a dimensão sensorial-qualitativa da música quanto entender seus aspectos estruturais e funcionais.

Considerações preliminares em teoria musical

As questões levantadas abordam uma série de problemas que não estão apenas entre as questões mais sensíveis da teoria musical, mas também dizem respeito a questões fundamentais de reflexão e discurso sobre a música em geral, como a relação entre a forma acústica e a forma escrita da música, a relação entre obra, performance e recepção, ou a relação entre fenômenos musicais e a forma escrita.

Nem as considerações preliminares apresentadas agora, nem o trabalho como um todo tentarão oferecer soluções para problemas fundamentais desse

---

1 Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner, Kritische Studienausgabe (KSA), ed. por G. Colli e M. Montinari, Munique/Berlim/Nova York 1999, vol. 6, p. 30 e segs.

2 NT. O conceito "Sinnlichkeit" e seu derivado adjetival "sinnlich" relacionam-se ao que é do corpo, à fisicidade, às sensações. Daí a tradução como "sensual" e/ou "sensório" ou ainda "sensorial".

tipo, até porque não se trata tanto de questões a serem esclarecidas, mas de problemas que, devido à sua abertura fundamental, proporcionam incessante alimento para a reflexão.

As considerações teórico-musicais a seguir, portanto, apenas delineiam o horizonte do problema do tópico, inicialmente partindo de considerações bastante gerais e, em seguida, concentrando-se cada vez mais no problema da música.

O foco é então cada vez mais especificado em relação ao problema delineado no início.

...

Em uma longa tradição da teoria musical ocidental, o som [Klang] e, em particular, a instrumentação são entendidos como meios/mídias [Medien] por meio das quais a música composta - entendida como algo não determinado por essas mídias, como forma, estrutura, contexto de significado - é realizada, transmitida ou até mesmo "mediada", sendo que as mídias e sua materialidade têm apenas um significado secundário, uma função meramente ornamental ou ilustrativa. A história da composição desde aproximadamente 1800 pode, no entanto, em contraste com a independência da composição e do meio sugerida por esse uso da linguagem, também ser analisada sob a perspectiva de um desenvolvimento artístico progressivo do meio sonoro. O desenvolvimento artístico progressivo não significa que a dimensão material da música não tinha significado anteriormente ou não era um objeto de criação artística, se pensarmos na história da fabricação de instrumentos ou na história da interpretação. O que pretende é uma reflexão poetológica intensificada sobre as condições e possibilidades das respectivas mídias e sua integração consciente no campo da composição. Por um lado, isso diz respeito à diferenciação e ao desenvolvimento da técnica de instrumentação e da "poetização de timbres" no campo mais restrito da composição, acompanhados pelas modificações correspondentes da técnica de composição[3], mas também desenvolvimentos na fabricação de instrumentos, padronização do instrumentário e da orquestração, outros desenvolvimentos na técnica de tocar e a compensação de limitações na gama musical, por exemplo, por meio da introdução da mecânica de válvulas para instrumentos de sopro. O objetivo era manter o som instrumental o mais livre possível de obstáculos à composição e à prática da performance.

Além da diferenciação progressiva da mídia de produção sonora, o século XIX também viu a crescente relevância de projetar as condições acústicas do espaço de apresentação de acordo com critérios estético-sonoros. A experiência de que o som não só tem um efeito espacial em si mesmo, ou seja, gera um espaço sonoro, mas que sua manifestação é essencialmente determinada pela

3 Jürgen Maehder, "Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik", em: AURORA, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 38 (1978), p. 9-31.

forma, tamanho e natureza do espaço que ele preenche, além da mídia de sua produção, fez com que o aspecto arquitetônico dessa relação também ficasse cada vez mais sujeito ao controle consciente[4]. Mesmo que os desenvolvimentos no design de espaços de apresentação no século XIX, como a ampliação das salas de concerto ou a diferenciação em espaços de apresentação separados para diferentes gêneros - música de câmara, concerto, ópera - isso não foi, de forma alguma, motivado puramente pela música em si, mas teve um contexto principalmente sócio-histórico; no entanto, é possível observar o *feedback* e as interações entre as áreas de história social, história da performance e história da composição. A música, especialmente aquela para grandes conjuntos, é cada vez mais concebida explicitamente para o espaço de sua execução, e suas propriedades acústicas são incluídas na concepção artística ou, ao contrário, as propriedades geradoras de espaço da própria música, sua espacialidade imanente, são submetidas a um controle diferenciado do *design*[5].

Não há necessidade de nos lembrar que Richard Wagner participou em todos estes desenvolvimentos de diferentes maneiras e que o seu trabalho composicional, até à estrutura detalhada da música, baseia-se fortemente neles. Tanto em termos artísticos quanto práticos e em seus escritos teóricos, Wagner se preocupava com os problemas da performance, a construção de instrumentos e a arquitetura dos espaços de atuação, e no festival cênico *O Anel do Nibelungo*, em particular, essas diferentes tendências - a tendência de materializar a música no desenvolvimento do som orquestral, a crescente relevância das questões de construção de instrumentos e instrumentação para composição, bem como os problemas de otimização do espaço de performance - para uma forma de arte plurimídia integral [integralen plurimedialen Kunstform].

[...]

Capítulo III. Gestos [Gesten]

> Para Wagner, a música sempre foi um gesto[Gebärde] sonoro; o gesto e a vivacidade cênica são, para ele, emanações elementares dos processos de movimento musical.
>
> Paul Bekker

---

4 Cf. Dorothea Baumann, Musik und Raum.. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Raumes für die musikalische Aufführungspraxis, Habilitationsschrift Zürich 2003.
A música é uma prática de performance e composição muito anterior, por exemplo, na música polifônica veneziana. O que é novo são os esforços cada vez mais intensos para otimizar o design da arquitetura espacial de acordo com critérios musicais.

5 Ao mesmo tempo, o século XIX viu o início da acústica moderna com a pesquisa de Fourier, Helmholtz e outros.

Quando Wagner reconheceu uma das origens da música na dança em sua teoria elementar da música[6], ele colocou no centro uma dimensão que ocupava uma posição bastante periférica na corrente principal da teoria musical ocidental. Em uma tradição teórica na qual a harmonia, as proporções matemáticas e, mais tarde, os modelos de linguagem e lógica davam o tom, a conexão causal entre a forma musical e o movimento físico era reconhecida quase que exclusivamente quando a música estava de fato funcionalmente conectada com a dança e, portanto, com o movimento físico, como era particularmente o caso na poética musical barroca. O movimento musical real, por outro lado, era encontrado na esfera quase imaterial da melodia, associada, na melhor das hipóteses, à fisicidade da voz, enquanto o movimento físico-motor podia ser associado ao domínio do ritmo. Nesse contexto, a categoria de gesto/sinal [Gebärde] musical ou, em uso mais recente, gesto[Geste] musical, que o próprio Wagner concedeu um lugar central em sua poética[7], é frequentemente suspeita de ser um fenômeno musical que contradiz os princípios da forma inerente à música e é pré-musical ou extramusicalmente determinado, enquanto que, como conceito teórico, parece estar manchado com o estigma da imprecisão em comparação com termos como "motivo" ou "tema". No entanto, a discussão sobre o gesto musical ou o gestual nas obras de Wagner se solidificou desde o início como um topos na literatura wagneriana, que quase todos os exegetas de Wagner com autoridade, de Nietzsche a Paul Bekker, Adorno e Carl Dahlhaus, assumiram, às vezes de forma pejorativa, às vezes com uma acentuação positiva, em que a avaliação do fenômeno geralmente estava em primeiro plano, mas pouco de novo foi acrescentado na descrição e análise do fenômeno desde Nietzsche. Foi apenas recentemente, independentemente de Wagner, que novas perspectivas parecem ter se aberto no contexto da pesquisa teórica de signos na expressão artística, por um lado, e nas discussões sobre o corpo e o desempenho na teoria da mídia, por outro[8].

---

6 1 Cf. Das Kunstwerk der Zukunft, SuD, vol. 3, p. 81.

7 Gesto"[Gebärd] é um dos conceitos teóricos fundamentais da ópera e do teatro, que não será explicado aqui. Depois que Wagner descreveu a música como o elo de ligação entre a "arte da dança" e a "arte da poesia" em *Obra de Arte do futuro,* com o "gesto" representando a categoria comum à dança e à música, o "gesto" na ópera e no drama é um dos aspectos que compõem a "capacidade linguística da orquestra" e dão à música sua especificidade. Wagner estabelece uma analogia entre o gesto da dança e o ritmo como o gesto da música ainda mais claramente do que na obra de arte do futuro. Cf. *Ópera e drama.* Parte 2, p. 92 e segs. NT. Na tradução, há uma nuance: Gebärd, relaciona-se a "sinal", uma convenção; já [Geste] se vincula a movimento perceptível, não verbal, pessoalizável. Assim, de um significado mais amplo e abstrato[Gebärd] , temos uma ampliação da corporeidade [Geste].

8 Cf. Manfred Bierwisch, "Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen" (1979), em: V. Karbusicky (ed.), *Sinn und Bedeutung in der Musik,* Darmstadt 1990, pp. 161-178; Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington 2000, especialmente o capítulo 5 "Gesturing", pp. 133-165; Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics*, and Tropes, Indiana 2004.

No debate sobre o significado do gesto musical para a obra de Wagner, quatro aspectos fundamentais do tópico podem ser identificados, o que também deve fornecer uma estrutura geral para uma teoria do gesto musical: (1) o problema do gesto musical como um fenômeno expressivo, (2) a conexão entre o gesto musical e a dimensão físico-cinética da performance musical, (3) a questão do significado do gestual para a forma musical e, finalmente, em obras de arte plurimediais, (4) o aspecto do gesto musical e do gesto cênico como um contexto intermediário.

Para Nietzsche, que iniciou o tópico como a maioria dos temas centrais da crítica de Wagner, a categoria de "movimento", juntamente com o som e a cor, é um dos materiais elementares aos quais Wagner reduz a música e com os quais ele opera como mágico, mas não como músico de fato[9]. A polêmica de Nietzsche já contém palavras-chave essenciais para o debate posterior: a suspeita de que o gesto musical como um processo puro de movimento é algo pré-musical, elementar, com o qual a magia teatral pode ser criada, mas que não preenche os requisitos de um design sofisticado de forma musical no nível da época. Isso está ligado à ênfase em Wagner, o ator, em oposição ao músico, cuja vontade de atuar toma o lugar do profissionalismo musical.

Paul Bekker, que se propôs a escrever sua monografia sobre Wagner de um ponto de vista objetivo, além da apologia e da polêmica[10], adotou as palavras-chave encontradas em Nietzsche nesse sentido. Desde o início, Bekker não retrata Wagner como um compositor que escreve principalmente óperas ou dramas musicais, mas como um artista expressivo para o qual as artes individuais e suas normas, em última análise, não têm validade como artes isoladas, mas são negadas em uma vontade abrangente de expressão. O fato de que a música para Wagner era "desde o início um gesto sonoro" é algo que Bekker consegue colocar como ideia central no capítulo de abertura "A Arte da Expressão"[11]. Esse fundamento gestual da música, portanto, aplica-se tanto quanto, inversamente, em uma variação da formulação de Wagner dos "atos evidentes da música", os "gestos cênicos para ele [Wagner] eram emanações elementares dos processos de movimento musical".

Bekker define "gesto" como um fenômeno expressivo independente que não é nem puramente musical nem um fenômeno intermediário envolvendo a correlação de eventos intermediários separados, mas sim uma categoria quase sinestésica. Assim, Bekker chega às formulações aparentemente

---

9 Friedrich Nietzsche, *O caso Wagner,* KSA, vol. 6, p. 30 e segs.

10 Cf. Andreas Eichhorn, Paul Bekker - Facetten eines kritischen Geistes (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, vol. 29), Hildesheim/Zurique/Nova York 2002, p. 554 e segs. O objetivo de Bekker era, a partir de uma perspectiva fenomenológica, "mostrar e visualizar o fenômeno como ele é, sem a menor polêmica - apenas sempre a uma distância objetificadora". Carta de Bekker a P. Wolffheim (29 de fevereiro de 1923), citada em Eichhorn, p. 556, nota 102.

11 Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Stuttgart et al. 1924, p. 7.

paradoxais de um "gesto sonoro" ou de um movimento musical que continua no movimento cênico por meio de sua radiância. Se essas formulações forem tomadas literalmente e não como metáforas, elas abrem perspectivas para a compreensão da música que, até agora, foram pouco consideradas na pesquisa musical histórica e na análise do trabalho e que também não foram sistematicamente desenvolvidas por Bekker. Perceber eventos musicais como gestos sonoros não significaria simplesmente associar movimentos musicais a processos de movimento corporal, mas sim experimentar sinestesicamente o som fisicamente de tal forma que a forma musical apareça igualmente como uma sonificação de estados corporais e, inversamente, a experiência física do som como a incorporação da forma musical[12]. A intuição de Wagner sobre a origem da música na dança pode, portanto, ser lida como uma expressão dessa qualidade física da música. A forma musical, portanto, não seguiria uma ordem arquitetônica ou uma sequência sintaticamente lógica, mas uma lógica de movimento físico.

O conceito de Manfred Bierwisch de uma "forma gestual" da música, citado acima, vai em uma direção semelhante, embora a partir de uma perspectiva semiótica. Como todas as abordagens teórico-simbólicas para explicar a música, Bierwisch pressupõe que a música - que não é uma trivialidade - é um contexto de signos. Bierwisch entende o conceito de forma gestual como o "significado dos signos musicais" em analogia à forma lógica como o significado dos signos linguísticos[13]. Isso estabelece inicialmente uma diferença fundamental entre a música e a linguagem: enquanto a forma lógica dos signos linguísticos serve para fazer afirmações sobre fatos, a forma gestual da música serve para mostrar algo que não é proposicional, ou seja, puramente conceitual, mas que é visualizado sensorialmente no signo musical[14]. Para Bierwisch, o que pode ser visualizado no gesto como um signo musical é "a totalidade dos estados e processos emocionais, afetivos e motivacionais"[15]. Isso é possível graças a uma analogia estrutural entre as formas sensórias concretas da música e os chamados "padrões emocionais", que Bierwisch entende como formas fisiológicas de expressão de emoções e afetos, cujos sintomas externos são mostrados na fisionomia do rosto, nas habilidades motoras do corpo ou na maneira como a voz é conduzida. "Um gesto é, por assim dizer, o significado emocional de um complexo de estados ou processos fisiológicos ou, mais precisamente, o aspecto estruturalmente identificável de tal complexo.[16]" A diferença entre dizer e mostrar,

---

12 Naomi Cumming parte de um conceito de "gesto musical", que, por um lado, abrange apenas uma subárea da fisicidade - o movimento curto e expressivo - e, por outro, está inextricavelmente ligado à performance musical. Cf. *The Sonic Self,* p. 133-138.

13 Manfred Bierwisch, "Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen", p 161.

14 Ibid, p. 174.

15 P. 161.

16 P. 164.

entre denotação e exemplificação também é decisiva aqui. Quando a música forma estruturas análogas a padrões emocionais, ela não se refere nem descreve as emoções, os afetos e as motivações em questão, como sugere o antigo topos da música como a "linguagem dos sentimentos", mas sim representa a própria estrutura delas em seu meio. Nesse sentido, também é supérfluo perguntar de quem é a emoção que está sendo expressa; assim como com um ator não se trata do que ele realmente sente, mas do que ocorre na fisionomia de seu rosto e no ritmo de seus movimentos, a música pode exemplificar estados emocionais na presença sensória de suas formas[17]. A função estética de tais estados exemplificados não é, então, seu reconhecimento distanciado como a estrutura deste ou daquele afeto, mas sim, especialmente na música como a arte mais diretamente fisicamente experimentável, a de ser afetado, de uma co-experiência fisicamente experimentada do respectivo gesto.

17 Pensamentos semelhantes podem ser encontrados em Simone Mahrenholz, Musik und Erkenntnis, Stuttgart et al. 1998, seguindo a teoria do símbolo de Nelson Goodman.

Dossiê Wagner e o Teatro

Review: A Family Ring at the 2023 Bayreuth Festival[1]

Joshua Borths
Resident Scholar, Virginia Opera
E-mail: joshua.borths@vaopera.org

Abstract

After the disastrous reception of Valentin Schwarz's 2022 production of *Der Ring des Nibelungen* at the Bayreuth Festival, many audiences and critics were hostile to the dramaturgical ideas of Schwarz and his team of mostly millennial artists. However, one year later, it is worth reexamining this production to how it presents a new dramatic lens for "The *Ring*." In this review of the 2023 revival presented July 26-31, Schwarz's production will be considered as representative of a new lens of Ring dramaturgy: the "family *Ring*." This lens will be explored as a counterpoint to "mythic" and "systemic" *Ring* cycles, and specific choices concerning the gold itself and the work's central characters will be described. This editorial review is designed to open and explore the dramaturgical ideas that make this production so radical and discuss them outside of the mainstream critical assessments that are ultimately designed to praise or pan.

Keywords: *Der Ring des Nibelungen*, Bayreuth, Valentin Schwarz.

Abstract

Após a recepção desastrosa da produção de 2022 de Valentin Schwarz do Der Ring des Nibelungen *no Festival de Bayreuth, muitos públicos e críticos foram hostis às ideias dramatúrgicas de Schwarz e sua equipe de artistas, em sua maioria* millennials*. Entretanto, um ano depois, vale a pena reexaminar essa produção para ver como ela apresenta uma nova lente dramática para "O Anel". Nesta análise do renascimento de 2023, apresentado de 26 a 31 de julho, a produção de Schwarz será considerada como representante de uma nova ótica da dramaturgia do* Anel*: o "Anel familiar". Essa ótica será explorada como um contraponto aos ciclos "míticos" e "sistêmicos" do* Anel*, e serão descritas escolhas específicas relativas ao ouro em si e aos personagens centrais da obra. Esta análise editorial foi concebida para abrir e explorar as ideias dramatúrgicas que tornam essa produção tão radical e discuti-las fora das avaliações críticas convencionais que, em última análise, são concebidas para elogiar ou criticar.*

Palavras-chave: Der Ring des Nibelungen*, Bayreuth, Valentin Schwarz.*

Present Controversy

When Valentin Schwarz's new production of Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* premiered in 2022 at the Bayreuth Festival, it was met with open hostility. Audiences not only booed the production but were belligerent towards Schwarz's dramaturgy and theatrical vision. The situation was not helped by the fact that COVID was still interrupting live performance and cast members—even the conductor—were shifting right up to the first downbeat.

While I was not at these contentious *Ring* performances, I was able to attend the first cycle presented in revival from July 26-31, 2023. This remounting has provided a wonderful opportunity to reassess Schwarz's controversial production, analyze the dramaturgical conceit, and consider how these ideas hold up the mirror to the 21st century. Additionally, Schwarz's production marks the first major *Ring* directed by a millennial, thereby bringing a new generation's perspective to this monumental work. With a millennial at the helm, we get a glimpse into possible new avenues for Wagnerism.

For me, this production was a revelation. While not every conceit was successful, I found this *Ring* to not just be provocative but also radical and new. This is a *Ring* that creates a new dramaturgical lens for the piece, developing an original perspective on this timely cycle.

This review is not written to comment on the talents of the singing actors and musicians involved. Many mainstream reviews have done a fine job commenting on these elements of the Bayreuth *Ring*. However, relatively little space has been allotted for description and discussion of the production, as seen through this a new dramaturgical lens. Beyond pans or praise, little serious discussion has allowed interested parties to familiarize themselves with Schwarz's dramaturgical choices and how they fit across the full cycle. Additionally, few writers have given a possible framework or explanation through which to engage with the staging and design. While only a few dramaturgical ideas will be discussed due to the length and complexity of *Der Ring des Nibelungen*, I hope this review helps readers understand the foundation of this new dramaturgical perspective, presented by one of the most important houses in Germany.

While some may claim that any production requiring such detailed explanation is inherently unsuccessful, I assert that Wagner's *Ring* is one of

the few masterpieces of the inherited repertoire where explanation and extra-musical commentary is at the heart of the performance practice. *Der Ring des Nibelungen* is not only music and theatre but also a work of philosophy. Discussion amongst audience members and critics has always been integral to the work itself and the experience of Bayreuth as a whole.

Traditional Lenses

Since 1876 when "The *Ring*" premiered at the Bayreuth Festspielhaus, productions of "The *Ring*" have fallen into two basic categories: the mythic and the systemic. While these approaches represent more of a Ven diagram than a dichotomy, these two fundamental lenses encapsulate most interpretations of the cycle.

A "mythic" *Ring* is the most traditional style of production, and over time, this basic approach has come to include more visually abstract renderings of the four music dramas. These productions aim to create aesthetic distance and psychological universality by presenting the story through the visual language we ascribe to myth: literal rings and spears, gods and goddesses, monsters and men. Although not every "mythic" *Ring* looks the same, production teams that bring painterly focus and visual richness to the work are proactively creating aesthetic distance between audience and action while ultimately taking the music and drama at face value. Beautiful art has been created this way, and I am by no means dismissive of this kind of production. After all, Weiland Wagner's stark, psychological production of the *Ring* in the 1950s could be seen through this "mythic" framework.

Most other productions can be considered "systemic" Rings. Following the publication of George Bernard Shaw's *The Perfect Wagnerite* in 1898, *Der Ring des Nibelungen* has been seen as an allegory for economic and political systems which serve as warnings for our modern world. In these productions, the ring itself is interpreted as money, technology, weaponry, etc. and the characters of the cycle represent class or economic structures. Patrice Chéreau's phenomenal Bayreuth production from 1976 epitomizes this dramaturgical framework. With its visual and dramatic movement through select artistic eras of Western culture, this production focuses on the metaphorical and allegorical meaning of the work. Francesca Zambello's "American *Ring*," first produced at Washington National Opera and completed by San Francisco Opera, is another great example. With its depiction of the gods as Gilded Age elites, the dwarves as the working class, and the humans as product of urban blight, these Rings focus on depicting external systems and illuminating systemic problems through music and drama. Feminist, ecological, and political *Rings* can all be seen as variations on the same, fundamental "systemic *Ring*."

As fruitful as these lenses have been, Valentin Schwarz and his majority-millennial colleagues are not particularly interested in them. Instead, Schwarz

seems to be invested in family sagas, dynastic succession, and generational degradation. Everything here is presented on a truthful, human level. In Schwarz's estimation, as evidenced through his staging and visual imagination, every family is a "*Ring* Cycle," and the micro-problems of modernity are what fuel our collective downfall. In this "family *Ring*," characters do not represent parts of a system or stand in for ideas, and we are meant to see individuals not abstractions.

With these frameworks briefly outlined, we can see that most productions of "The Ring Cycle" feature a simple story with a complicated narrative surrounding it, but Schwartz's *Ring* is the exact opposite: a complicated story with simple narratives created by the characters to justify or obscure dramatic action. In this way, Schwarz's *Ring* is not about depicting a myth. It is concerned with the depiction of mythmaking. Like the stories we tell in our families, just because a story claims to be true does not make it so. This reversal represents a fundamentally different perspective on Wagner's work, as demonstrated by the allegory below.

A *Ring* Family Parable

Let's say, hypothetically, I have a son. He's finishing college soon and is serious with his current girlfriend. As they approach engagement, I sit my son down and give him a family heirloom, my grandmother's ring. "Your great-grandfather bought this from a jeweler in Italy at the end of the War." I tear up as I recount the familiar story. "As soon as the fighting ceased, the first thing he wanted to do was propose to your great-grandmother. So, he bought this engagement ring from a little shop and carried it in his pocket as he returned home. It was worn by your grandmother the rest of her life, then it was worn your mother, and now I give it to you." At this point, my son is crying as I hand him the ring, entrusting it to his care. This is the myth of my family's ring as it has been told for generations.

However, when my son presents the ring—the heirloom—to his fiancée, she rejects it. She goes on to rightfully point out how rings have been used to subjugate and oppress women, reducing them to economic and political pawns throughout history. This valuable discussion uses the ring as a symbol for societal injustice. And now that the symbol has been interpreted through this systemic lens, a different, valuable perspective is layered onto the romanticized myth of my grandfather. There is truth to these two perspectives. However, do either of these lenses tell us what happened? What is the story of my grandmother's ring?

What if my grandfather had forgotten to buy a ring immediately following the War, and he instead bought it at a pawn shop in New York City? What's more, what if the original diamond was swapped out by a jeweler when it was taken in for appraisal? And what if thirty years later, the ring fell down the sink while

my mother was cleaning dishes, and she was not able to recover it? Besides, since she found a near perfect replica of the ring online a few weeks later, she never had to reveal what truly happened to the original. With this history in mind, which of the three perspective is most true, and which says more about the individual who possessed the ring and tell the story of my grandparents?

All three are valuable, but the first two descriptions, do not challenge the myth. While the meaning may be complicated, the myth of my grandmother's ring remains intact. But with the facts laid bare, however, we realize that the story—the myth—is simpler than the narrative of the precious metal itself. By seeing the reality of the ring and comparing it to the lore surrounding it, we are given insight not only into the failings of individual human beings, but also the values of the family who created the myth in the first place.

Valentin Schwarz' 2022 production at Bayreuth is the dramatic equivalent of this third iteration, relying on keen observation of contemporary life and depicting how we construct myths to justify, cover-up, and simplify our actions. In Schwarz's *Ring*, all storytelling is suspect, and all individuals are flawed. There is no myth here. There is only mythmaking.

New Setting and New Rings

Schwarz's production takes place in one, expansive contemporary estate. Ripped right out of Silicon Valley, each scene across the four music dramas takes place in this human-sized setting with intriguing resonances occurring as scenic elements are reused throughout. This mansion is Wotan's home, Valhalla, and it has just undergone significant renovations at the start of the cycle.

Wotan is a wealthy, high-powered oligarch, and it is made abundantly clear that he has made his wealth through nefarious means while obsessively maintaining dynastic control. His twin brother, Alberich, has no family legacy, so the power of the "gods in Valhalla" is secure as *Das Rheingold* begins.

It is worth noting there that only cosmetic changes are made to the family structure to update characters for a modern setting. Cleverly, Loge becomes the scheming family lawyer, Hunding is a groundskeeper, and Gunther and Gutrune are Valhalla's new tenants after the "gods" withdraw from the house. With kitschy taste and "new money" attitudes, they take over the mansion following the events of *Die Walküre* and *Siegfried* only to make everything worse.

While this setting these relationships are largely expected from modern *Ring* adaptations, this new *Ring* dramaturgy is made clear in *Das Rheingold* when the ring itself is given a radically new semantic meaning:

As the low e-flat rings out through the Festspielhaus, the audience is given tantalizing glimpses of projected, rippling water. But this is not the water of landscapes and rivers, and soon, high-definition projections of two twins in utero appear against a massive, black scrim. The water of the opening is the

water of life, and immediately, themes of innocence, family legacy, and childhood are conjured in the mind of the viewer.

When the scrim rises for the start of the first scene, a pool filled with water takes up the entirety of the stage, and three nannies lackadaisically watch a group of kids playing nearby. One boy, however, is separated from the group playing with a super soaker and wearing a yellow shirt and baseball hat. This child is the Rhein gold.

Throughout the entire production, "der Ring" is translated to mean "the child." While this creates a significant gap between the libretto and the stage action, the emotional and philosophical impact of "ring equals child" cannot be overstated. When Alberich, steals the gold at the end of the first scene of *Rheingold*, he abducts the child by wrapping a pool towel around his head and threatening him with a gun. The moral and emotional ramifications of "renouncing love" are shattering, and with Alberich stealing a legacy of his own, the supremacy of Wotan's dynasty is now an open question which sets the story into action.

"Ring equals child" continues to play out across the cycle in innovative ways, circumventing commonly noted flaws in Wagner's libretto. For example, for all the talk about the power of the ring, it never actually *does* anything. Other than Alberich's oppressive regime in Nibelheim at the start of the cycle, the ring simply exists. However, if "the ring" means "children," the ring is no longer passive. While a child can't yet do much on his or her own, whoever takes care of children controls the future of the family. This meaning is immediately and viscerally clear. Wotan's dynasty and power as "head god" is threatened by Alberich's heir, and all his careful planning and self-aggrandizing threatens to crash down around him at every turn. This is still Wagner's *Ring* but rendered on a human level. As the kindly German man sitting next to me throughout the performance noted, "It's us up there."

Throughout the rest of *Das Rheingold*, the "child as ring" is given more nuance, which is fitting for a symbol of such import. When Alberich reveals his power to Wotan and Loge in Nibelheim, the child's super soaker is exchanged for an automatic rifle, and the libretto's description of a fire-breathing dragon comes horrifically to life, conjuring images of mass casualty events in America and beyond. But when Wotan finally is in possession of the "ring" in scene four, he gives the child a Rubik's Cube-like puzzle to play with in a room upstage, illustrating an intriguing point in "The *Ring*" that is often unexplored: The ring can be used for good or for ill. After all, the leitmotif related to the object is both major and minor. Children are not inherently evil, but those who influence them can be.

This child—the ring—subsequently grows up throughout the rest of the cycle eventually becoming an adolescent in *Siegfried*, keeping vigil over Fafner's hospice bed, and he is eventually revealed as Hagen in the final opera.

In *Götterdämmerung*, "ring equals child" takes its final, pivotal turn. After *Siegfried*, the costume, wig, and make-up designs of Siegfried and Brünnhilde signal a time jump. Years later, Siegfried and Brünnhilde now have a child of

their own—they possess "the ring" just as the Wagner's libretto claims. This development consequently solves several dramaturgical issues for modern audiences seeing the cycle. Brünnhilde's choice to stay with the ring and not accompany Siegfried into the world is finally justified, and her anger at Siegfried's betrayal—and her drastic about-face to conspire with Hagen and Gunther to bring about Siegfried's death—is validated.

With multiple children and various iterations of the ring shifting and growing across the music dramas, we can see how the story of "the ring" itself is complicated while the narratives about "the ring" are simple. The ring keeps changing, but the family myth remains. Like in all families where inheritance and legacy become an overpowering obsession, the audience witnesses how people are reduced when the wealth and future of the family is at stake, interestingly never questioning if the family honor is worth saving in the first place.

Valkyries and Heroes

After Wotan's withdraw from events starting at the end of *Die Walküre*, the relationship between Siegfried and Brünnhilde becomes the core concern of "The Ring." However, this relationship is complicated. In act three of *Siegfried*, their extended duet contains little conventional romance. And while the opening of *Götterdämmerung* is more standard operatic fare, Siegfried soon works against Brünnhilde and steals "the ring" from her. There "happily ever after" is shockingly brief. This strange narrative arc is often glossed over, and as early as *The Perfect Wagnerite*, these discrepancies have been noted as dramaturgical problems in "The *Ring*."

Schwarz's dramaturgy, however, does not dismiss these idiosyncrasies or gloss them over. He embraces them and finds meaning in these strange pivots. Through bold insights into contemporary society, Schwarz creates rounded, complicated characters that are shockingly fallible and real. After all, a person does not become a hero simply because he or she has been called one, and as we grapple with the legacy of "heroes" across Western society, positive myths of history rarely align with the full truth of a life.

In this modern, realistic setting, the Valkyrie maidens, the warrior women tasked with escorting heroes to Valhalla, are transformed into a gaggle of social media influencers obsessed with eternal beauty and collecting the "heroes." These Valkyries are superficial women who take selfies, relish their "likes" on social media, and continually invest in cosmetic surgery. From a contemporary perspective, this conceit forces audience members to look around and see all the "Valkyries" in our present moment: women who work to be eternally relevant, gathering men to celebrate them in physical and virtual spaces.

What's more, as Brünnhilde matures throughout *Die Walküre,* the difference between her and her sisters becomes stark, a distinction that is rarely signaled in the visual design of *Ring* productions. At the top of act three, real life comes

crashing into the world of the gods as Brünnhilde and Sieglinde interrupt the vapid world of the Valkyries. Visually, dramatically, musically, and thematically, Brünnhilde is no longer one of them. She has grown up, concerned with the future of Sieglinde, a battered woman. She is no longer interested in simply collecting heroes for Wotan's ego and the prestige of Valhalla and the family dynasty.

Sieglinde, curiously, is already pregnant when *Die Walküre* begins, and after an uncomfortable encounter with Wotan during act two, it is implied that Wotan is the father of Siegfried. Therefore, the line of the Wälsung is still maintained from the myth, and Siegfried is still the child of incest as the libretto claims, but it muddies the throughline of Sieglinde and Siegmund.

However, with Sieglinde pregnant, it makes Siegmund's acceptance of her even more poignant, and their connection is brough beautifully to life when their childhood bedroom gorgeously descends during their duet as past and present meld together. The "spring" of the libretto is not the literal depiction of nature. Instead, it is a metaphor for their shared, idyllic past. Their love becomes the ultimate escape of their present turmoil.

In *Siegfried*, Siegfried and Mime live in Sieglinde and Hunding's old house, which has fallen into comical disarray during the intervening years. And while the audience has seen the events of *Die Walküre*, Siegfried hasn't. Therefore, he takes Mime's story of his parentage at face value creating a false, romanticized myth. In this important moment, Schwarz remembers one of the great rules of theatre: just because a character says something does not make it true. Characters can lie. They can get things wrong. Why must Wagner's characters be any different? Besides, family lineage is often shrouded in mystery, and complicating Siegfried's past only adds to the meaning to this production. Siegfried is not the hoped-for hero ordained through clear, linear parentage and pre-determined actions. Instead, we see the myth come into being, and Siegfried acts accordingly. Schwarz's dramatic choices indicate that we make choices based on our perceptions and not necessarily upon truth.

Siegfried, therefore, becomes a more complicated character as he begins working under false pretenses. He lives in the ruins of his history, but he has no knowledge of it. He blithely moves forward and never looks back, bursting into Fafner's hospice room, unaware of the ramifications of the giant's death. He raids the liquor cabinet with no concern for propriety. In fact, I couldn't help but laugh since the staging of act three of *Siegfried* reads like many contemporaneous "think pieces" analyzing the generational differences between baby boomers and millennials. The generational transference depicted onstage leading up to the shattering of the spear is hauntingly reminiscent of younger generations taking up the mantle from an older generation who accelerated wealth inequality, climate change, and more. The young have been set up for failure by the old, but the young are not innocent in the matter either. With no knowledge of history, Siegfried is not able to reform his family or build a better life for his future children. He only accelerates their decline.

Siegfried and Brünnhilde's relationship is in jeopardy at the start of *Götterdämmerung*, and by the end of their duet, Brünnhilde has chosen to stay behind with their child—the ring—while Siegfried runs off to unknown and unnamed heroic quests. The collapse of their relationship is all too real in modern society. No real relationship based on myths and idealized love can last. And what's more, after the abduction of their child, Brünnhilde's decision to bring about Siegfried's death is justified. The myth surrounding Siegfried does not match the reality of what we see, and the production acknowledges the reality in Wagner's music dramas that Siegfried never does anything heroic. Siegfried is no hero, and this production engages in this uncomfortable truth that has always been lurking in Wagner's *Ring*. With these dramatic solutions in place, Siegfried and Brünnhilde are on a collision course, unable to bridge the past and present to make a brighter future. The twilight of the gods is assured.

The Twilight of the Gods

With such a radical reinterpretation of "the ring" itself, it is noteworthy when a literal ring does appear onstage. In Schwarz's cycle, this happens only once. At the end of *Die Walküre*, after tragically causing the death of his son, Siegmund, and punishing his favorite daughter, Brünnhilde, Wotan is in emotional freefall. At this point, Fricka enters with a romantic dinner for two as she smugly begins to gloss over the bitterness between them, but Wotan will have none of it. He removes his wedding ring, and hands it to Fricka. Their marriage is broken. The family is undone. Wotan will become "The Wanderer," and the twilight of his once stable dynasty has begun.

This in an intriguing beginning to the destruction. While critics and audience members have registered their disappointment when the immolation scene finally takes place at the end of *Götterdämmerung* since there is no fire or cataclysm. There is only the stark acknowledgement of what has already occurred in slow motion since the beginning of the cycle. The musical score becomes the requiem for the ruined ambitions of a fatally flawed family.

Compared to "mythic" and "systemic" rings, this iteration of final sequence is relatively static. In the ruined pool of Valhalla (the same we saw at the beginning of *Das Rheingold*), the child—the ring—escapes, freeing herself from the cycles of Wotan's world. She leaves her mother, Brünnhilde, curled up with the body of Siegfried waiting for the end. While Brünnhilde does douses herself with gasoline amongst the trash and ruins of Valhalla, there is no fire or crumbling scenery. The dramatic devolution of every character in the cycle, the slow destruction of Valhalla, and the decay of the modern world has already taken place, and the final scene simply recognizes what has already occurred. In this dramaturgy, families do not end in one overwhelming blaze of glory. Decline and destruction happens slowly across the generations.

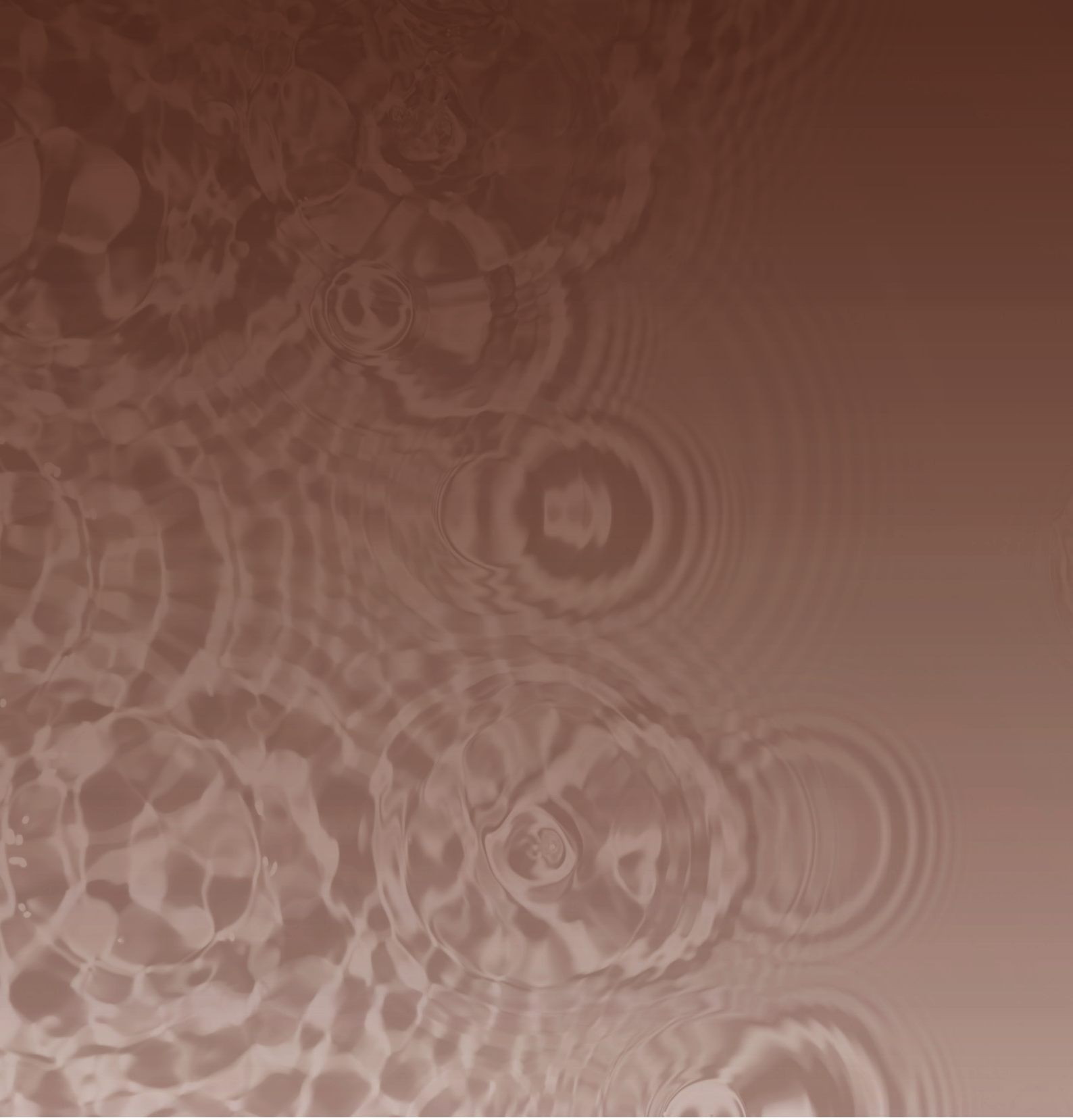
Götterdämmerung, therefore, is not an event but a process. The entire cycle depicts the disintegration of the vapid, corrupt, and meaningless world of Wotan, and the final music depicts the emotional toil of this recognition. And when the projections from *Das Rheingold* again show the twins again in utero, we see how far the drama has come from its innocent beginning. The twilight of the gods has taken place the way it always has throughout human history, one day and one choice at a time.

Conclusion

Schwarz's 2023 production of *Der Ring des Nibelungen* is a bold rethinking of Wagner's original dramaturgy. Through this "family Ring," Schwarz creates real people onstage who are not the product of myths. They are mythmakers in a production interested in the generational transference and trauma that takes place across the cycle. After all, these ideas are what take up most of the dramatic action in the work. By looking at "The *Ring*" on this human level, Schwarz demolishes the aesthetic distance that normally comforts Ring audiences, and he instead forces us to engage in the ugliness, decay, and rot of our current moment.

By changing the semantic meaning of "the ring" throughout the cycle, Schwarz builds a production that boldly rethinks the morality and trajectory of its characters. Siegfried is not a hero because his actions do justify such praise. Brünnhilde too is a part of the destruction because she was also complicate in the family dynasty, unable to break free of her biases. By creating gaps between the stage action and libretto, Schwarz only points out the inconsistencies that have always been present in the piece, and he uses these liminal spaces to warn audiences of myths that can lead us to destruction.

This "human-sized *Ring*" is paradoxically momentous and intimate, and by looking at the production through this new "family" lens, I hope others will reconsider Schwarz's work, recognizing that there are still avenues for artists to explore. We are not finished with "The *Ring*," and a new generation of artmakers is just getting started.



Huguianas

Huguianas

Pós- Graduação[1]

Hugo Rodas
Universidade de Brasília

Resumo

Reflexões de Hugo Rodas a partir de sua experiência de trabalhar como professor em pós-graduação na Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Pesquisa, Teatro.

Abstract

Reflections by Hugo Rodas on his experience of working as a postgraduate lecturer at the University of Brasilia, Brazil.

Keywords: Hugo Rodas, Research, Theater.[1]

---

1 NE. Desde o início da *Revista Dramaturgias*, Hugo Rodas foi convidado a escrever, tendo sua própria coluna, a partir de 2016. Os textos eram enviados por email, para que eu corrigisse. Mantive aqui o texto em caixa alta, para o leitor visualizar como eram enviados. Este texto de 2015 é parte de um artigo que solicitei para um número da Revista Vis, que estava editando. EM 30/04/2015 escrevi: "Hugo, eu estou editando uma revista para a pos. Você tem algum texto escrito? lembra que você deu uma palestra num evento da suzete? Você tem isso? Outra coisa : quer escrever sobre o Abujamra? O que voce quiser eu publico. bjs. "O contexto era da recente morte de Antônio Abujamra, em 28/04/2015. A palestra referida foi para o Encontro Internacional de Artes e Teconologia, organizado pela colega Suzete Venturelli. Levei Hugo a se apresentar duas vezes no evento. Eis o vídeo de sua apresentação de 2013: https://youtu.be/MT76rdNUxR8?si=L-qeX7WX0ENl-Hw4 . Por essa época, em razão de sua aposentadoria compulsória, Hugo estava em um projeto ligado à pós-graduação para continuar ligado à Universidade de Brasília. E ministramos duas disciplinas juntas: a que Hugo se refere, é de Processos criativos, na qual os pesquisadores-artistas observavam a direção de Hugo Rodas a partir de Sete Contra Tebas (Blog https://projetosetecontratebas.blogspot.com/2013/04/). Na mesma época, após sua aposentadoria compulsória, Hugo começa a trabalhar em um curso de fundamentos para a cena que mais tarde culminará na formação da companhia ATA, seu último grupo.

O fato de trabalhar na pos-graduação, dentro do Laboratório de Dramaturgia Imaginária, junto ao Marcus Mota, tem me oferecido experiências fundamentais para o não estacionamento de meu trabalho. Foram duas vertentes que me alimentaram o tempo enteiro.

Os trabalhos desenvolvidos juntos, tais como: "O Muro", "Rei David" e nossa última experiência, "Sete Contra Tebas" um trabalho no qual o resultado teria de ser mostrado no fim do semestre, mas no qual o importante era a "observação de um processo criativo", e não a encenação final, uma provocação de marcus que levei a sério e me obriguei como jogo a desenvolve a honestidade de me policiar para não pensar nele fora dos encontros com as pessoas envolvidas no curso, um exercício incrível para minha fecunda obssessão.

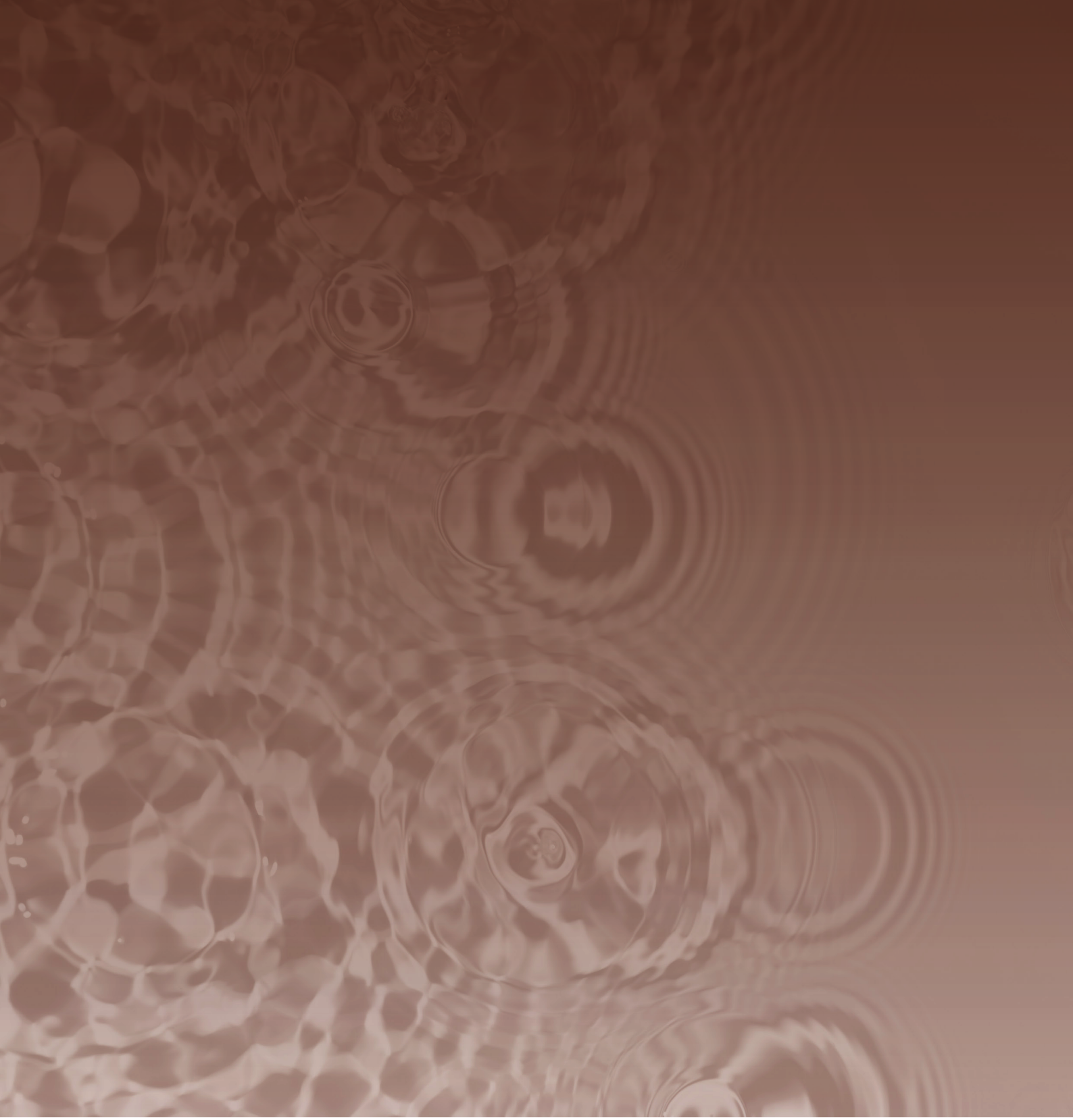
Por outro lado, o "ATA" Associção Teatral a Macaca, uma orquestra que conta histórias, ideia condutora que apareceu quando logo, depois de três anos de intermináveis diagonais, corporais e sonoras, apareceram os instrumentos e com eles a necesidade de saber usá-los, o que nos obrigou a um novo treinamento e, como consequência a outras novas e intermináveis diagonais. Hoje estamos com "ensaio geral", trabalho contemplado com o Prêmio Myriam Muniz e com o qual já faz um ano estamos nos palcos da cidade e do Brasil.

O mais interesante desta experiência foi a nossa dramatugia e como ela foi colocada dentro do imaginário. Queria se falar de amor em todos sues aspectos. Tendo como base uma mesma partitura, passamos de uma seleção sobre textos de Shakespeare, a uma segunda etapa onde eu pedi para cada um escrever um texto que substituísse aquele que tinham escolhido e, logo, uma terceira etapa na qual escolhemos textos de escritores sulamericanos que expressaram aquilo que tínhamos escrito. Surgiram Drummond, Galeano, Hilda Hilst, Fernando Caio Abreu, e mantivemos três exceções: Chaplin, o texto final do frande ditador, a única história autoral de Isumy Akado, e o Cantar dos Cantares.

Obrigado a este projeto que me permitiu ter o tempo necessário para realmente melhorar nosso trabalho como investigadores e não apenas nossa afirmação como realizadores.

Obrigado.

04/10/2015



Textos e versões

Textos e versões

O Sétimo Selo[1]

Roteiro fílmico de Ingmar Bergman

Carlos Alberto Fonseca
Tradução.
Universidade de São Paulo.

Personagens

CAVALEIRO
MORTE
JONS
JOF
MIA
JONAS SKAT
PINTOR
MULHER
MONGE
4 SOLDADOS
MIKAEL
RAVAL
JOVEM
MOÇA MORTA
GAROTA

---

1 Traduzido a partir de "The seventh seal, a film by Ingmar Bergman" translated from the swedish by Lars Malmstrom and David Kushner. London, Lorrimer Publishing, 1968, disponível em https://ia803107.us.archive.org/29/items/TheSeventhSealAFilm/The%20seventh%20seal%20%20a%20film.pdf.

A noite trouxe pouco alívio do calor, e na aurora uma lufada quente de vento sopra pelo mar sem cor. O CAVALEIRO, Antonius Block, está caído sobre ramos de algas espalhados sobre a areia fina. Seus olhos estão bem abertos e vermelhos de falta de sono.

Perto dali seu escudeiro JONS está roncando ruidosamente. Dormiu onde desmaiou, na borda da floresta entre as árvores sacudidas pelo vento. Sua boca aberta está aberta para o sol que nasce, um som que não é da terra sai de sua garganta.

Com a lufada repentina de vento os cavalos relincham, movimentando suas pernas retesadas na direção do mar. São magros e estão machucados como seus donos.

O CAVALEIRO se levantou e se abaixa na água da maré, onde lava o rosto queimado de sol e os lábios ressecados. JONS rola no chão para ver a floresta e a escuridão. Resmunga dormindo e vigorosamente coça os cabelos. Uma ferida desenhada diagonalmente no alto da cabeça, branca como raio contra o escuro.

O CAVALEIRO volta para a praia e cai de joelhos. Com os olhos fechados e as sobrancelhas erguidas diz suas orações matinais. Suas mãos estão unidas e seus lábios formam as palavras silenciosamente. Sua face está triste e amarga. Abre os olhos e olha diretamente para o sol que surge do mar como um peixe que flutua morrendo. O céu está cinzento e imóvel, uma redoma de chumbo. Uma nuvem se pendura muda e escura sobre o horizonte no oeste. Bem no alto, pouco visível, uma gaivota flutua com asas sem movimento. Seu grito é fatídico e sem descanso. O grande cavalo cinzento do CAVALEIRO ergue a cabeça e relincha. Antonius Block se vira.

Atrás dele está um homem de preto. Rosto muito pálido, as mãos escondidas nas largas mangas da capa que está vestindo.

CAVALEIRO
Quem é você?

MORTE
Eu sou a Morte.

CAVALEIRO
Veio por minha causa?

MORTE
Estive caminhando ao seu lado durante muito tempo.

CAVALEIRO
Isso eu sei.

MORTE
Você está preparado?

CAVALEIRO
Meu corpo está amedrontado, mas eu não.

MORTE
Bom, não tem vergonha nenhuma nisso.

O CAVALEIRO se levantou. Está tremendo. A MORTE abre o manto para colocá-lo nos ombros do CAVALEIRO.

CAVALEIRO
Espere um pouco.

MORTE
É o que todos dizem. Mas não garanto que você escape.

CAVALEIRO
Você joga xadrez, não joga?

Uma luz de interesse brilha nos olhos da MORTE.

MORTE
Como você sabe disso?

CAVALEIRO
Eu vi em pinturas e ouvi canções baladas.

MORTE
Sim, de fato, jogo muito bem xadrez.

CAVALEIRO
Mas você não deve ser melhor que eu.

O CAVALEIRO remexe na grande mochila preta que trás às costas e tira dali um pequeno tabuleiro de xadrez. Coloca-o cuidadosamente no chão e começa a posicionar as peças.

MORTE
Por que você quer jogar xadrez comigo?

CAVALEIRO
Tenho minhas razões.

MORTE
Esse é o seu privilégio.

CAVALEIRO
A condição é que eu possa viver enquanto jogo com você. Se eu ganhar, você me libera. De acordo?

O CAVALEIRO mostra seus dois punhos à MORTE, que sorri repentinamente para ele. A MORTE aponta uma das mãos do CAVALEIRO; ela tem um peão preto.

CAVALEIRO
Você com as pretas.

MORTE
Muito apropriado. Não acha?

O CAVALEIRO e a MORTE se inclinam sobre o tabuleiro. Após um momento de hesitação, Antonius Block abre com seu peão do rei. A MORTE move, também usando seu peão do rei.

A brisa da manhã morreu. O movimento incessante do mar cessou, a água está silenciosa. O sol se projeta de uma névoa e vai ficando esbranquiçado. As gaivotas flutuam sob a nuvem escura, gelada no espaço. O dia já está escorchantemente quente.

O escudeiro JONS é despertado por um chute no traseiro. Abrindo os olhos, grunhe como um porco e boceja à grande. Fica em pé, encilha seu cavalo e pega a pesada mochila.

O CAVALEIRO cavalga lentamente para longe do mar, para dentro da floresta próxima à praia e na direção da estrada. Finge não ouvir as preces matutinas de seu escudeiro. JONS logo o ultrapassa.

JONS
(canta) Nas pernas de uma puta dar uma metida / É tudo o que eu quero fazer nesta vida.

Ele para e olha para seu patrão, mas o CAVALEIRO não ouviu a canção de JONS, ou finge que não ouviu. Para dar mais vazão à sua irritação, JONS canta ainda mais alto.

JONS
(canta) Lá encimão Deus Todopoderoso / fez o que fez nesse mundão horroroso; / Mas o Diabo, seu irmão do escambau, / topa com ele em todo canto e degrau.

JONS finalmente consegue a atenção do CAVALEIRO. Para de cantar. O CAVALEIRO, seu cavalo, o cavalo de JONS e o próprio JONS sabem todas as canções de cor. A longa e poeirenta jornada desde a Terra Santa não os deixou nem um pouco limpos. Cavalgam através de uma fornalha musguenta que se estica até o horizonte. Para além dele, o mar está tremeluzindo ao brilho branco do sol.

JONS
Em Fjaerd todos estavam falando de maldições do demo e outras coisas horríveis. Dois cavalos tinham se comido um ao outro durante a noite e, no cemitério da igreja, os túmulos se abriram e havia defuntos espalhados por toda parte. Ontem à tarde havia quatro sóis no meio do céu.

O CAVALEIRO não responde. Perto dali, um cão sarnento está latindo para seu dono, que está dormindo sentado sob as brasas do sol. Uma nuvem negra de moscas se amontoa ao redor de sua cabeça e seus ombros. O cão miserável late sem parar, os ossos marcando sua barriga, o rabo batendo o tempo todo.

JONS apeia e se aproxima do homem adormecido. Dirige-se a ele polidamente. Ao ver que ele não manifesta nenhuma resposta, caminha até o homem para o despertar com uma sacudida. Curva-se sobre o ombro do homem, mas logo retira sua mão. O homem cai para trás no chão quente, a cara voltada para JONS. É um cadáver, olhando arregalado para JONS, olhos vazios e dentes brancos.

JONS monta novamente e alcança seu patrão. Bebe um gole de água de seu cantil e o passa para o cavaleiro.

CAVALEIRO
E aí, ele mostrou a você o caminho?

JONS
Não exatamente.

CAVALEIRO
O que ele disse?

JONS
Nada.

CAVALEIRO
Ele era mudo?

JONS
Não, Senhor, isso eu não sei dizer. Na verdade, ele não era muito falante.

CAVALEIRO
Oh?

JONS
Ele era falante, tudo bem. O problema é que o que ele tinha a dizer era muito deprimente. *(canta)* Numa hora, tô vivo e tô podendo, / na seguinte, os vermes me comendo. / O destino é um terrível bandido, / E você, cara, logo vai estar é fudido.

CAVALEIRO
Você precisa mesmo cantar essas coisas?

JONS
Não.

O CAVALEIRO dá a seu escudeiro um pedaço de pão, o que o deixa quieto por algum tempo. O sol os queima cruelmente, e gotas de suor caem de suas faces. Há uma nuvem de poeira no caminho dos rastros dos cavalos. Eles pastam numa moita e num mato baixinho. Na sombra de algumas árvores grandes há um carroção abandonado em ruínas coberto por uma lona esfarrapada. Um cavalo relincha ali perto e é respondido pelo cavalo do CAVALEIRO. Os dois viajantes não param para descansar sob a sombra das árvores, e continuam cavalgando até desaparecerem na curva da estrada.

Em seu sono, JOF o saltimbanco ouve o relincho de seu cavalo e a resposta dada a distância. Tenta continuar dormindo, mas está sufocante dentro do carroção. Os raios do sol que se infiltram pela lona lançam manchas de luz no rosto de MIA, a mulher de JOF, e de MIKAEL, seu filhinho de um ano de idade, que estão dormindo profunda e suavemente. Perto deles, JONAS SKAT, um velho, ronca turbulentamente.

JOF pula fora do carroção. Ainda há uma mancha de sombra embaixo das grandes árvores. Toma um gole de água, gorgoleja, cospe e fala com seu cavalo velho e ossudo.

JOF
Bom dia. Já tomou seu café da manhã? Eu não como mato nem grama, que azar. Você consegue me ensinar? Nós estamos duros. As pessoas aqui não estão muito interessadas em saltimbancos.

Pegou as bolas e começou lentamente a jogar com elas. De repente a cabeça fica imóvel e ele cacareja feito uma galinha. Ele para e se senta com um olhar de absoluto espanto no rosto pálido. O vento faz as árvores se agitarem levemente. As folhas se agitam e produzem um suave murmúrio. As flores no mato se inclinam graciosamente e em algum lugar um pássaro solta a voz num longo trinado.

O rosto de JOF se quebra num sorriso e seus olhos se enchem de lágrimas. Com uma expressão atordoada ele se deita de costas enquanto o mato se inclina suavemente, e abelhas e borboletas volteiam sua cabeça. O pássaro não visto continua a cantar.

De repente a brisa para de soprar, o pássaro para de cantar, o sorriso de JOF se desfaz, as flores e o mato murcham no calor. O cavalo velho ainda caminha pastando e batendo o rabo para espantar as moscas.

JOF volta à vida. Entra apressado no carroção e sacode MIA para ela acordar.

JOF
Mia, acorde. Se levante, mulher! Acabei de ver uma coisa. Preciso lhe contar o que foi!

MIA
(levanta-se, aterrada) O que foi? O que aconteceu?

JOF
Tive uma visão. Não, não foi uma visão. Era real, foi absolutamente real.

MIA
Oh, então você teve uma visão outra vez!

A voz de MIA está carregada de uma ironia suave. JOF sacode a cabeça e a agarra pelos ombros.

JOF
Mas eu vi mesmo

MIA
E quem foi que você viu?

JOF
A Virgem Maria.

MIA fica comovida com o fervor do marido. Abaixa o tom de sua voz.

MIA
Você a viu de verdade?

JOF
Ela estava tão perto de mim que eu poderia tocá-la. Tinha uma coroa dourada na cabeça e usava um vestido azul com flores de ouro. Estava descalça e tinha pequeninas mãos morenas com as quais segurava o Menino Jesus enquanto o ensinava a andar. E então ela me viu observando-a e sorriu para mim. Meus olhos se encheram de lágrimas e quando os enxuguei ela desapareceu. E tudo se tornou muito quieto no céu e na terra. Você entende?

MIA
Nossa! Que imaginação você tem...

JOF
Você não acredita em mim! Mas foi real, estou te dizendo, não o tipo de realidade que você vê todo dia, mas um tipo diferente.

MIA
Talvez fosse o tipo de realidade que você nos contou quando viu o Diabo pintando de vermelho as rodas do nosso carroção, usando o rabo dele como pincel.

JOF
(embaraçado) Por que você fica escarafunchando isso?

MIA
E depois você descobriu que tinha tinta vermelha embaixo das unhas.

JOF
Bom, talvez naquela vez eu tivesse pintado. *(ansiosamente)* Eu fiz aquilo para você acreditar nas minhas outras visões. As verdadeiras. Aquelas que eu não inventei.

MIA
(severamente) Você tem que manter suas visões sob controle. De outro modo as pessoas vão pensar que você é meio louco, coisa que você não é. Pelo menos não ainda – pelo que eu saiba. Mas vamos pensar nessa possibilidade, não estou muito certa disso.

JOF
(zangado) Eu não pedi para ter visões. Não posso impedir que vozes me digam coisas, que a Virgem Maria apareça para mim e que anjos e demônios gostem de minha companhia.

SKAT
(levanta-se) Não te disseram um dia de uma vez por todas que de manhã eu preciso dormir! Eu lhe pedi polidamente, implorei a você, mas nada funcionou. Agora estou lhe dizendo que cale a boca!

Seus olhos estão injetados de raiva. Ele se vira e continua roncando no mesmo lugar. MIA e JOF decidem que seria mais sábio deixarem o carroção. Fora, sentam-se num engradado. MIA tem MIKAEL no colo. Ele está nu e se contorce vigorosamente. JOF se senta perto da esposa. Cabisbaixo, ainda parece deslumbrado e espantado. Um vento seco e quente sopra vindo do mar.

MIA
Ah se chovesse um pouco... Tudo está se reduzindo a cinzas. Não vamos ter nada para comer neste inverno.

JOF
(bocejando) A gente se vira.

Ele diz isso sorrindo, com um ar casual. Ele se estira e ri de contentamento.

MIA
Quero que Mikael tenha uma vida melhor que a nossa.

JOF
Mikael vai crescer para ser um grande acrobata – ou um saltimbanco que consiga fazer o único truque impossível.

MIA
E que truque é esse?

JOF
Fazer uma das bolas ficar absolutamente parada no ar.

MIA
Mas isso é impossível.

JOF
Impossível para nós – mas não para ele.

MIA
Você está sonhando de novo.

Ela boceja. O sol a deixou um pouco entorpecida e ela se deita na grama. JOF faz a mesma coisa e coloca um braço ao redor dos ombros da esposa.

JOF
Eu compus uma canção. Durante a noite passada, enquanto não conseguia dormir. Quer ouvir?

MIA
Canta. Fiquei muito curiosa.

JOF
Preciso me sentar primeiro.

Ele se senta com as pernas cruzadas, faz um gesto dramático com os braços e canta em voz alta.

JOF
(canta) Num lírio branco uma pomba pousou / contra o céu do verão. / Linda canção de Cristo cantou/ grande festa no céu desde então.

Ele interrompe seu canto para ser cumprimentado pela esposa.

JOF
Mia! Está acordada?

MIA
É uma canção linda.

JOF
Não a terminei ainda.

MIA
Eu a ouvi, mas acho que vou dormir um pouquinho. Você pode cantar o resto para mim depois.

JOF
Tudo o que você faz é dormir.

JOF está um pouco ofendido e olha para o filho, MIKAEL, mas ele está dormindo profundamente na grama alta. JONAS SKAT chega, vindo do carroção. Ele boceja, está muito cansado e de mau humor. Nas mãos tem uma máscara da morte grosseiramente feita.

SKAT
Isso aqui é alguma máscara para um ator? Se os padres não nos tivessem pago, eu diria não, obrigado.

JOF
Você vai representar a Morte?

SKAT
Imagine só, assustar gente decente com essas piadinhas sem sentido.

JOF
Quando vamos ter que representar essa peça?

SKAT
No dia da festa de todos os santos em Elsinore. Vamos representar nos degraus da igreja, acredite ou não.

JOF
Não seria melhor representar alguma coisa mais buliçosa? As pessoas gostam mais, e, além disso, é mais divertido.

SKAT
Idiota. Tem um rumor circulando por aí de que existe uma peste terrível nessas terras, e agora os padres estão profetizando morte repentina e todo tipo de agonias espirituais.

MIA está desperta e repousa satisfeita de costas, chupando um talo de capim e olhando sorridente para o marido.

JOF
E que papel vou representar?

SKAT
Você parece um louco desgraçado, então você vai representar a Alma do Homem.

JOF
É um papel muito ruim, com certeza.

SKAT
Quem toma as decisões aqui? Quem é o diretor desta companhia afinal de contas?

SKAT, rindo mostrando os dentes, segura a máscara na frente do rosto e recita dramaticamente.

SKAT
Tenha isso em mente, seu louco. Sua vida está por um fio. Seu tempo está curto. *(com voz natural)* Será que as mulheres vão gostar de mim com essa roupa? Vou ser um sucesso? Não! Sinto como se já estivesse morto.

Ele entra no carroção furiosamente. JOF se senta, inclinando-se para trás. MIA se deita atrás dele na grama.

MIA
Jof!

JOF
O que foi?

MIA
Fique quieto. Não se mova.

JOF
O que quer dizer?

MIA
Não diga nada.

JOF
Estou calado como um túmulo.

MIA
Shh! Eu te amo.

Ondas de calor envolvem a igreja de pedra cinza numa estranha névoa branca. O CAVALEIRO apeia e entra. Após amarrar os cavalos, JONS o segue lentamente. Quando chega no pórtico da igreja para, surpreso. À direita da entrada há um largo afresco na parede, ainda inacabado. Trepado numa escada precária está um PINTOR usando uma boina vermelha e roupas manchadas de tinta. Tem um pincel na boca, enquanto com um outro na mão esboça uma face humana pequena e assustada em meio a um oceano de rostos assustados.

JONS
O que será que isso representa?

PINTOR
A Dança da Morte.

JONS
E aquilo ali é a Morte?

PINTOR
Sim, ela dança com todo o mundo.

JONS
Por que está pintando essa bobagem

PINTOR
Eu pensei que serviria para lembrar todas as pessoas que elas devem morrer.

JONS
Bem, com certeza isso não vai fazer ninguém mais feliz.

PINTOR
Por que a gente sempre tem que fazer as pessoas felizes? Não seria má ideia assustá-las um pouco de vez em quando.

JONS
Desse jeito elas vão fechar os olhos e se negar a ver sua pintura

PINTOR
Oh, elas vão olhar. Um crânio reluzente é mais interessante que uma mulher nua.

JONS
Se você realmente meter medo nelas...

PINTOR
Elas vão pensar...

JONS
E se elas pensarem...

PINTOR
Elas vão ficar ainda mais assustadas.

JONS
E depois vão correr para os braços dos padres.

PINTOR
Isso já não é da minha conta.

JONS
Você está só pintando sua Dança da Morte.

PINTOR
Eu só estou pintando as coisas como elas são. Cada um faça o que quiser.

JONS
Pense só como algumas pessoas vão amaldiçoar você.

PINTOR
Pode ser. Mas vou pintar alguma coisa divertida para elas olharem. Tenho que me fazer a vida – pelo menos antes que a peste me leve.

JONS
A peste. Parece uma coisa horrível.

PINTOR
Você veria as bolhas na garganta de um homem doente. Você veria como seu corpo se encarquilha de modo que suas pernas parecem cordas com nós – como o homem que pintei ali atrás.

O PINTOR aponta com o pincel. JONS vê uma pequena forma humana alongada na grama, olhos fundos em frenesi de horror e dor.

JONS
Isso parece terrível.

PINTOR
Certamente é. Ele tenta estourar a bolha, ele morde as mãos, abre as veias com as unhas e seus gritos podem ser ouvidos em todo canto. Isso assusta você?

JONS
Assustar? Eu? Você não me conhece. O que são esses horrores que pintou aí?

PINTOR
O notável é que as pobres criaturas pensam que a pestilência é uma punição do Senhor. Multidões de pessoas que se chamam a si próprias de Escravos dos Pecados formigam aí pelo país, flagelando-se e aos outros, tudo para a glória de Deus.

JONS
Eles realmente se açoitam?

PINTOR
Sim, é uma visão terrível. Eu rastejei até uma vala e me escondi e os vi passando.

JONS
Você tem conhaque aí? Bebi água o dia todo e isso me deixou com mais sede que um camelo no deserto.

PINTOR
Eu pensei que tivesse assustado você.

JONS se senta com o PINTOR, que pega uma garrafa de conhaque.

O CAVALEIRO está ajoelhado diante de um pequeno altar. Está escuro e quieto ao seu redor. O ar está fresco e bafiento. Figuras de santos olham de cima para baixo com olhos pétreos. A face de Cristo está virada para cima, sua boca aberta como se num grito de angústia. Na viga do teto há uma representação de um diabo horripilante observando um miserável ser humano. O CAVALEIRO ouve um som vindo do confessionário e se aproxima dele. A face da MORTE surge atrás da grade por um instante, mas o CAVALEIRO não a vê.

CAVALEIRO
Quero lhe falar tão abertamente quanto puder, mas meu coração está vazio.

A MORTE não responde.

CAVALEIRO
O vazio é um espelho virado para minha própria face. Eu me vejo nele, e estou cheio de medo e nojo.

A MORTE não responde.

CAVALEIRO
Por meio da indiferença para com meus companheiros, eu me isolei da companhia deles. Agora vivo num mundo de fantasmas. Estou aprisionado em meus sonhos e minhas fantasias.

MORTE
E entretanto não quer morrer.

CAVALEIRO
Sim, eu quero.

MORTE
O que está esperando?

CAVALEIRO
Quero conhecimento.

MORTE
Quer garantias?

CAVALEIRO
Dê o nome que quiser. É tão cruelmente inconcebível apreender Deus com os sentidos? Por que ele se esconde numa névoa de promessas de meias palavras e milagres não vistos?

A MORTE não responde.

CAVALEIRO
Como podemos ter fé naqueles que acreditam quando não podemos ter fé em nós mesmos? O que vai acontecer com aqueles de nós que querem acreditar mas não são capazes? E o que vai ser daqueles que nem querem nem são capazes de acreditar

O CAVALEIRO para e espera uma resposta, mas ninguém lhe fala ou responde. Só existe o mais completo silêncio.

CAVALEIRO
Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vive desse jeito penoso e humilhante mesmo se o amaldiçoo e quero arrancá-lo de meu coração? Por que, a despeito de tudo, ele é uma realidade desconcertante de que não consigo me livrar? Você está me ouvindo?

MORTE
Sim, estou ouvindo.

CAVALEIRO
Eu quero conhecimento, não fé, nem suposições, mas conhecimento. Eu quero Deus para vê-lo estender sua mão para mim, revelar-se e falar para mim.

MORTE
Mas ele continua silencioso.

CAVALEIRO
Grito por ele no escuro mas não há ninguém lá.

MORTE
Talvez não haja ninguém mesmo.

CAVALEIRO
Então a vida é um horror ultrajante. Ninguém pode viver na face da Morte, sabendo que tudo é apenas um nada.

MORTE
Muita gente nunca reflete sobre a Morte ou a futilidade da vida.

CAVALEIRO
Mas um dia vão ter que se haver naquele último momento da vida e olhar através da escuridão.

MORTE
Quando esse dia chegar...

CAVALEIRO
Em nosso medo, construímos uma imagem, e a essa imagem chamamos Deus.

MORTE
Você está preocupado...

CAVALEIRO
A Morte me visitou hoje de manhã. Estamos jogando xadrez juntos. Essa trégua me dá a chance de resolver um assunto urgente.

MORTE
Que assunto é esse?

CAVALEIRO
Minha vida tem sido uma perseguição inútil, uma perambulação, uma montanha de conversas sem sentido. Não sinto amargura ou autocensura por causa de as vidas de muitas pessoas serem parecidas com esta. Mas vou usar minha trégua para uma ação significativa.

MORTE
É por isso que está jogando xadrez com a Morte?

CAVALEIRO
Ela é um oponente hábil, mas até agora não perdi para ninguém.

MORTE
Como você vai vencer a Morte no seu jogo?

CAVALEIRO
Vou usar uma combinação do bispo com o peão que ela ainda não descobriu. No próximo movimento vou atacar um de seus flancos.

MORTE
Vou me lembrar disso.

A MORTE mostra sua face na grade do confessionário por um momento e desaparece instantaneamente.

CAVALEIRO
Você me enganou e trapaceou! Mas vamos nos encontrar de novo, e vou descobrir um jeito.

MORTE
(invisível) Vamos nos ver na hospedaria, e lá continuaremos a jogar.

O CAVALEIRO
Ergue a mão e olha para ela à luz do sol que entra por uma janela diminuta.

CAVALEIRO
Esta é minha mão. Posso movê-la, sentir o sangue pulsando através dela. O sol ainda está alto no céu e eu, Antonius Block, estou jogando xadrez com a MORTE.

Fecha a mão em punho e o ergue para o templo.

Enquanto isso, JONS e o PINTOR ficaram bêbados e conversam animadamente.

JONS
Eu e meu patrão andamos por esse mundão e acabamos de voltar para casa. Você compreende isso, pintorzinho?

PINTOR
A Cruzada.

JONS
(bêbado) Precisamente. Durante dez anos estivemos na Terra Santa e as serpentes nos picaram, as moscas nos sugaram, animais selvagens nos comeram, mulheres nos passaram pulgas, as pulgas nos devoraram, as febres nos roeram, tudo pela glória de Deus. Nossa Cruzada foi uma loucura tão grande, que só um verdadeiro idealista poderia ter pensado nela. Mas o que você disse sobre a peste foi horrível.

PINTOR
É pior que isso.

JONS
Ai de mim. Não importa pra onde a gente olhe, tem sempre o traseiro dela atrás da gente. Essa é a verdade.

PINTOR
O traseiro atrás da gente, o traseiro atrás da gente, a mais profunda verdade.

JONS pinta uma pequena figura que supõe representá-lo.

JONS
Este é o escudeiro Jons. Ele mostra os dentes para a Morte, caçoa do Patrão e lança olhares para as moças. Seu mundo é uma jonsolândia, crível só para ele, ridícula para todos incluindo ele mesmo, sem significação para o Céu e sem interesse para o Inferno.

O CAVALEIRO caminha, chama seu escudeiro e vai para a luz do sol. JONS maneja a situação para se colocar no chão fora do andaime.

Do lado de fora da igreja, quatro soldados e um monge em tratativas de colocar uma mulher num cepo. A face infantil dela está pálida, sua cabeça foi raspada, os nós de seus dedos estão sangrentos e quebrados. Seus olhos estão esbugalhados, embora pareça estar completamente consciente.

JONS e o CAVALEIRO param e observam em silêncio. Os soldados estão trabalhando rápida e habilmente, mas parecem amedrontados e desanimados. O monge resmunga lendo um livrinho. Um dos soldados pega um balde de madeira e com a mão começa a espalhar uma pasta sangrenta na parede da igreja e ao redor da mulher. JONS tapa o nariz.

JONS
Essa sua sopa tem um fedor do inferno. Serve para quê?

SOLDADO
Ela teve intercurso carnal com o Maléfico. *(mais baixo)* Fudeu com o Diabo!

Ele sussurra isso com horror no rosto e continua a jogar aquela massa peganhenta na parede.

JONS
E agora foi pro cepo.

SOLDADO
Ela vai ser queimada amanhã de manhã na frente da paróquia. Mas devemos manter o Diabo afastado do resto de nós.

JONS
(tapando o nariz) E você faz o que com essa coisa fedorenta?

SOLDADO
É o melhor remédio: sangue misturado com a bile de um cachorro preto gigante. O Diabo não suporta o cheiro.

JONS
Nem eu.

JONS caminha na direção dos cavalos. O CAVALEIRO fica por alguns momentos olhando para a moça. É ainda uma criança. Lentamente ela volta os olhos para ele.

CAVALEIRO
Você viu o Diabo?

O MONGE para de ler e levanta a cabeça.

MONGE
Você não pode falar com ela.

CAVALEIRO
Pode ser assim tão perigoso?

MONGE
Eu não sei, mas todos acreditam que ela causou a pestilência que está infectando as pessoas.

CAVALEIRO
Sei, entendo.

Ele abana a cabeça resignadamente e vai embora. A jovem começa a se lamentar como se estivesse num pesadelo horrível. O som de seus gritos segue os dois cavaleiros por uma considerável distância na estrada.

O sol está alto no céu, como uma bola vermelha de fogo. O cantil está vazio e JONS procura algum poço onde pudesse enchê-lo.

Aproximam-se de um grupo de cabanas na orla da floresta. JONS amarra os cavalos, ajeita a pele no ombro e caminha ao longo da trilha na direção da cabana mais próxima. Como sempre, seus movimentos são ligeiros e quase sem ruídos. A porta da cabana está aberta. Para do lado de fora, e, não vendo surgir ninguém, entra. Está escuro lá dentro e seu pé toca um objeto macio. Olha para baixo. Ao lado da lareira caiada, uma mulher está deitada com a face voltada para o chão.

Ao som de passos que se aproximam, JONS rapidamente se esconde atrás da porta. Um homem vem descendo uma escada do andar superior. É gordo e baixote. Seus olhos são pretos e sua cara é pálida e gorducha. Suas roupas são bem cortadas, mas sujas e rasgadas. Carrega um saco de pano. Olhando ao redor, vai para o cômodo interior, inclina-se sobre a cama, enfia alguma coisa no saco, desliza ao longo das paredes, olhando sobre os móveis, encontra algo mais que também enfia no saco.

Lentamente retorna ao cômodo exterior, inclina-se sobre a mulher morta e cuidadosamente tira um anel do dedo dela. Naquele momento uma jovem entra pela porta. Ela para e olha para o estranho.

RAVAL
Por que parece tão surpresa? Eu roubo dos mortos. Nesses dias é um trabalho bem lucrativo.

A GAROTA faz um movimento de querer fugir.

RAVAL
Está pensando em correr para a vila e contar. Isso não serviria para nada. Cada um de nós tem de salvar sua própria pele. É simples assim.

GAROTA
Não toque em mim.

RAVAL
Não tente gritar. Não tem ninguém por perto pra te ouvir, nem Deus nem gente.

Lentamente ele fecha a porta atrás da GAROTA. O cômodo abafado está agora em escuridão quase completa. Mas JONS torna-se claramente visível.

JONS
Eu reconheço você, embora faça muito tempo que a gente se viu. Seu nome é Raval, do Colégio Teológico de Roskilde. É o Dr. Mirabilis, Coelestis et Diabilis.

RAVAL sorri desconfortável e olha ao redor.

JONS
Não estou certo?

A GAROTA fica imóvel.

JONS
Você foi aquele que, dez anos atrás, convenceu meu patrão da necessidade de se juntar a uma cruzada de alto nível para a Terra Santa.

RAVAL olha ao redor.

JONS
Você parece desconfortável. Está com dor de estômago?

RAVAL sorri ansiosamente.

JONS
Quando vejo você, de repente compreendo o significado desses dez anos, que antes me pareciam um grande desperdício. Nossa vida era tão boa e estávamos tão satisfeitos conosco. O Senhor queria nos punir por nossa complacência. Eis porque ele enviou você para vomitar seu veneno sagrado e envenenar o CAVALEIRO.

RAVAL
Eu agi de boa fé.

JONS
Mas agora você está melhor, não é? Porque agora você se transformou num ladrão. Uma ocupação mais adequada e lucrativa para canalhas, não é?

Com um rápido movimento ele toma a faca da mão de RAVAL, dá-lhe um chute que o faz cair ao chão e está a pique de o matar. De repente a GAROTA grita. JONS para e faz um gesto de generosidade com a mão.

JONS
De todo modo, não tenho sede de sangue.

Ele se inclina sobre RAVAL.

RAVAL
Não bata em mim.

JONS
Não tenho a mínima intenção de tocar em você, Doutor. Mas se lembre disso: na próxima vez que nos encontrarmos, vou marcar seu rosto do modo como fazem com ladrões. *(levanta-se)* O que eu queria mesmo era encher meu cantil.

GAROTA
Nós temos um poço bem fundo com água fresca. Venha, vou lhe mostrar.

Caminham para fora da casa. RAVAL continua deitado por um momento, depois se levanta lentamente e olha ao redor. Não vendo ninguém, pega seu saco e vai embora. JONS mata sua sede e enche o cantil. A GAROTA o ajuda.

JONS
Meu nome é Jons. Sou um jovem agradável e falante que nunca teve nada a não ser pensamentos gentis e só praticou ações belas e nobres. Sou o mais gentil de todos para as jovens. Com elas, não existe limite para minha gentileza.

Ele a abraça e tenta beijá-la, mas ela se afasta. Quase imediatamente ele perde o interesse, guinda o cantil ao ombro e beija a GAROTA na face.

JONS
Adeus, minha garota. Eu poderia muito bem ter estuprado você, mas, aqui entre você e eu, estou cansado desse tipo de amor. Fica um pouco seco no final.

Ele ri gentilmente e caminha se afastando dela. A uma curta distância, ele se vira, a GAROTA ainda está lá.

JONS
Agora que pensei nisso, vou precisar de uma dona de casa. Você sabe fazer uma boa comida? *(a GAROTA acena com a cabeça que não)* Até onde sei, ainda estou casado, mas tenho grande esperança de que minha mulher esteja morta. É por isso que preciso de uma dona de casa. *(a GAROTA não responde mas se levanta)* Vai pro Diabo! Se vai comigo, então se mexa e não fique aí parada. Eu salvei sua vida, então você me deve uma.

Ela começa a caminhar na direção dele, cabeça inclinada. Ele não espera por ela e se dirige para o CAVALEIRO, que pacientemente espera seu escudeiro.

A HOSPEDARIA Atra-Palhação fica na região oriental da província. A peste ainda não chegou a essa área em seu avanço pela costa,

Os atores estacionaram seu carroção sob uma árvore no quintal da hospedaria. Vestidos em costumes coloridos, eles representam uma farsa.

Os espectadores assistem à performance, comentando-a ruidosamente. Há comerciantes de caras gordas, vermelhas de cerveja, aprendizes e diaristas, camponeses e ordenhadoras. Um bando inteiro de crianças macaqueia nas árvores ao redor do carroção.

O CAVALEIRO e seu escudeiro sentaram-se na sombra de uma parede. Bebem cerveja e cochilam no calor do meio-dia. A GAROTA da vila abandonada dorme ao lado de JONS. SKAT bate os tambores, JOF sopra a flauta, MIA executa uma dança alegre e vivaz. Suam sob o ardente sol branco. Quando terminam, SKAT vem para a frente e se inclina.

SKAT
Nobres senhoras e senhores, agradeço-lhes seu interesse. Por favor, fiquem de pé ainda por algum tempo, ou se sentem no chão, porque vamos começar a representar uma tragédia sobre uma esposa infiel, seu marido ciumento e o bonito amante – que serei eu, claro.

MIA e JOF trocaram rapidamente de roupas e estão novamente no palco. Inclinam-se para o público.

SKAT
Eis o marido. Eis a esposa. Se olharem direitinho, vão ver algo deveras esplêndido. Como eu disse, eu represento o amante, e ainda não entrei em cena. É por isso que estou indo me esconder atrás da cortina até o momento oportuno. *(enxuga o suor da testa)* Tá um calor do cão aqui. Acho que vem por aí uma tempestade.

Coloca um pé na frente de JOF, como se fosse lhe passar a perna, levanta a saia de MIA, faz cara de quem viu ali todas as maravilhas do mundo e some atrás das cortinas vivamente remendadas.

SKAT é muito formoso, agora que ele pode se ver no reflexo de uma bacia

de lata. Seu cabelo é elegantemente cacheado, suas sobrancelhas são lindamente bastas, brincos reluzentes solicitam atenção igual à de seus dentes, e suas bochechas são de todo rosadas.

Senta-se na traseira do carroção, balançando as pernas e assobiando para si mesmo.

Nesse meio tempo, JOF e MIA representam sua tragédia; ela não é, entretanto, recebida com grande aclamação. SKAT de repente descobre que alguém o está observando enquanto se mira satisfeito no fundo da bacia. Uma mulher está ali, majestosa em altura e volume.

SKAT franze as sobrancelhas, brinca com sua pequena adaga e fortuitamente lança uma olhadela gaiata, mas furiosa, para a bela visitante. Ela de repente descobre que um de seus sapatos está escapando de seu pé. Abaixa-se para ajeitá-lo e, ao fazê-lo, permite que seus generosos seios se libertem de sua prisão – não mais do que a honra e a castidade o permitem, mas o suficiente para que o ator com seu olhar experiente imediatamente veja que ali existem grandes recompensas.

Agora ela se aproxima um pouco mais, ajoelha-se e abre uma trouxa que contém muitos bocados apetitosos e uma garrafa de vinho tinto. JONAS SKAT tenta não cair do carroção com seu entusiasmo. Parado nos degraus do carroção, apóia-se numa árvore próxima, cruza as pernas e se inclina.

A mulher lentamente morde uma coxa de galinha pingando de óleo. Nesse momento o ator é atingido por um raio fulminante de apetites lascivos.

Quando vê esse olhar, SKAT toma uma decisão instantânea, salta para fora do carroção e se ajoelha diante da donzela ruborizada.

Ela fica fraca e pálida com essa proximidade, olha para ele com um olhar vítreo e respira pesado. SKAT não se nega em se apressar para beijar suas mãos pequenas e rechonchudas. O sol brilha intenso e passarinhos fazem barulho nos arbustos.

Agora ela é forçada a se sentar; suas pernas parecem incapazes de a suportar por mais tempo. Perdida, ela tira outra coxa de galinha da trouxa de comida e a segura diante de SKAT com uma expressão convidativa e triunfante, como se sua donzelice estivesse sendo oferecida como prêmio.

SKAT hesita momentaneamente, mas ele ainda é o estrategista. Ele deixa a coxa de galinha cair na grama, e murmura algo na orelha rósea da mulher.

Suas palavras parecem agradar a ela, que coloca os braços ao redor do pescoço do ator e o puxa para ela com tal firmeza que ambos perdem o equilíbrio e caem na grama macia. Os passarinhos levantam voo com pipilos assustados.

JOF continua sob o sol quente com uma lanterna bruxuleante na mão. MIA finge estar adormecida num banco que foi empurrado para a frente no palco.

JOF

Noite e luar mais misturados agorinha... / Aqui dorme minha esposa tão fraquinha...

VOZ DO PÚBLICO
Ela está roncando?

JOF
Posso lhe dizer que isto é uma tragédia, e nas tragédias não se ronca.

VOZ DO PÚBLICO
Eu acho que ela bem podia roncar.

Esta opinião produz hilaridade na plateia. JOF fica levemente confuso e sai da personagem, mas MIA mexe a cabeça e começa a roncar.

JOF
Noite e luar misturados agorinha... Ali ronca, isso é, dorme minha esposa tão fraquinha. / Ciumento sou, como nunca fui antes, / esta porta me esconde dos homens restantes. / Fiel ela é, sim, / ao amante, não a mim. /Ele logo vem roubando silencioso / nela despertando um gosto licencioso. / Agora vou matá-lo com um furo no peito / por querer fazer seu ninho justo no meu leito. / Agora lá está ele um fantasma ao luar / Gambitos esticados, esqueleto a brilhar. / Calado como um rato aqui vou me esconder / Mas não digam a ele que ele vai morrer.

JOF se esconde. MIA imediatamente para de roncar e fica em pé, olhando para a esquerda.

MIA
Veja, ali vem ele, a lua no portão / meu amante, delícia de meu coração.

Ela fica em silêncio e olha cuidadosamente à sua frente. O clima no quintal defronte a hospedaria ficou bem mais fresco, apesar do calor.

Agora acontece uma rápida mudança. As pessoas que estavam rindo e comentando ficam silenciosas. Suas faces parecem empalidecer sob suas peles queimadas de sol, as crianças interrompem suas brincadeiras e se mostram assustadas e de olhos amedrontados.

JOF para na frente da cortina. Sua face pintada exibe uma expressão de horror. MIA se levantou com MIKAEL nos braços. Algumas das mulheres caíram de joelhos, outras escondem os rostos, muitas começam a murmurar preces meio esquecidas.

Todos voltaram seus rostos para a Estrada branca. Agora se ouve uma canção estridente. Ela é frenética, quase um grito. Um Cristo crucificado flutua acima do topo da colina.

Os carregadores da cruz logo são vistos. São monges dominicanos, capuzes cobrindo suas faces. Mais e mais deles se seguem, carregando liteiras com caixões pesados ou erguendo relíquias sagradas, mãos juntas espasmodicamente.

A poeira volteia seus mantos negros, os turíbulos balançam e emitem ruídos metálicos, espalham fumaça com cheiro de ervas rançosas.

Após o grupo de monges vem outra procissão. É uma coluna de homens, meninos, velhos, mulheres, moças, crianças. Todos possuem látegos com pedaços de metal em suas mãos que eles golpeiam contra si mesmos e uns contra os outros, gritando extaticamente. Contorcem-se de dor, seus olhos se esbugalham, seus lábios estão trincados e espumando. Foram apanhados pela loucura. Mordem suas próprias mãos e seus braços, batem uns nos outros violentamente, com pancadas quase ritmadas. Por todo o grupo ressoa uma canção estridente que sai de suas gargantas ardentes. Muitos desmaiam e caem, erguem-se novamente, apoiam-se uns nos outros e se ajudam para intensificar os golpes com os látegos.

Agora a procissão faz uma parada no cruzamento das estradas diante da hospedaria. Os monges caem de joelhos, escondendo seus rostos com mãos espalmadas, braços espremidos um contra o outro. Sua canção não para nunca. A figura de Cristo na cruz de madeira é erguida acima das cabeças da multidão. Não é Cristo triunfante, mas o Jesus sofredor com as chagas, o sangue, os cravos martelados e a face em dor convulsiva. O Filho de Deus, pregado na Madeira da cruz, sofrendo escárnio e vergonha.

Os penitentes mergulharam na poeira da estrada. Eles se prostram onde estão como carneiros degolados. Seus gritos se erguem com a canção dos monges, com nuvens maciças de incenso na direção do fogo branco do sol.

Uma praça descampada. Um MONGE, que estava de joelhos, se levanta e mostra seu rosto, queimado de sol. Seus olhos brilham, sua voz é fraca com um tom impotente.

MONGE

Deus nos sentenciou à punição. Vamos todos perecer na negra morte. Você, que está aí feito um carneirinho mansinho, sentado aí nessa sua complacência empanzinada, você sabe que esta pode ser sua última hora? A morte está bem atrás de você. Posso ver a coroa dela reluzindo ao sol. Sua foice cintila quando levantada acima de suas cabeças. Quem de vocês ela vai atacar primeiro? Você aí, olhando feito uma cabra assustada, sua boca vai ser retorcida até o último suspiro antes do anoitecer? E você, mulher, que viceja de vida e autossatisfação, vai empalidecer e extinguir antes de amanhecer o dia? Você aí atrás, com seu nariz inchado e esse largo sorriso estúpido, você tem mais algum ano para sujar a terra com o lixo que é? Vocês sabem, seus loucos insensíveis, que vão morrer hoje ou amanhã, ou depois de amanhã, por que todos vocês foram condenados? Estão ouvindo o que estou dizendo? Foram condenados, entenderam, condenados!

O MONGE fica calado, olhando ao redor com uma face amarga e um olhar frio, desdenhoso. Agora, ele cerra as mãos, cavalga o chão e vira o rosto para cima.

MONGE
O Senhor tenha piedade de nós em nossa humilhação! Não vire o rosto para nós com repugnância e desprezo, mas seja misericordioso pela graça de seu filho, Jesus Cristo.

Faz o sinal da cruz sobre a multidão e depois começa uma nova canção numa voz forte. Ele se levanta e se junta à canção. Como se dirigidos por uma força sobre-humana, os penitentes começam a se mover lentamente, ainda gemendo e se lamentando.

A procissão continua. Novos membros se juntaram ao final da coluna; alguns que se mostram incapazes de continuar ficam estendidos na poeira da estrada. JONS o escudeiro bebe sua cerveja.

JONS
Essa maldita falação sobre o juízo final. Isso é alguma espécie de alimento para as mentes das pessoas modernas? Elas realmente vão levar isso a sério?

O CAVALEIRO sorri cansado.

JONS
Sim, agora você sorri para mim, meu senhor. Mas me permita dizer que já li, ouvi ou experimentei muitas dessas fábulas que as pessoas contam umas para as outras.

CAVALEIRO
(boceja) Sim, sim.

JONS
Mesmo as histórias de fantasmas sobre Deus Pai, os anjos, Jesus Cristo e o Espírito Santo – todas eu aceitei sem muita emoção.

Olha para a GAROTA enquanto ela se agacha para calçar as sandálias e dá um tapinha na cabeça dela. O CAVALEIRO bebe sua cerveja silenciosamente.

JONS
(com contentamento) Meu pequeno estômago é meu mundo, minha cabeça minha eternidade, e minhas mãos dois magníficos sóis. Minhas pernas dois malditos pêndulos, meus pés sujos dois esplêndidos pontos de partida para minha filosofia. Tudo vale tanto quanto um arroto, a única diferença é que o arroto satisfaz mais e melhor.

O caneco de cerveja está vazio. Piscando, JONS fica em pé. A GAROTA o segue como uma sombra.

No quintal encontram um homem gordo com a cara fuliginosa e expressão pesada. Ele para JONS com um remo.

JONS
O que é que está guinchando aí?

PLOG
Eu sou Plog, o ferreiro, e você é o escudeiro Jons.

JONS
É possível.

PLOG
Você viu minha mulher?

JONS
Não, não vi. Mas se tivesse visto e ela fosse como você, ia esquecer dela bem depressinha.

PLOG
Bom, nesse caso você não a viu por aí.

JONS
Vai ver ela se mandou.

PLOG
Você sabe alguma coisa?

JONS
Eu sei alguma coisa, mas não sobre sua mulher. Vai ali na hospedaria. Quem sabe te ajudem lá.

O ferreiro suspira tristemente e vai para dentro.

A hospedaria é muito pequena e está cheia de gente comendo e bebendo para esquecer seu recentemente adquirido temor da eternidade. Na lareira acesa um porco está sendo assado girando num espeto de ferro. O sol brilha do lado de fora de uma pequena janela, seus raios perfuram a escuridão da sala, que cheira a fumaça e suor.

MERCADOR
Sim, é verdade! A peste está se alastrando no lado oeste. As pessoas estão morrendo como moscas. Geralmente os negócios vão bem nessa época do ano, mas, maldição, todo o meu estoque ainda está na loja.

MULHER
Falam do dia do julgamento final. E todas essas maldições são terríveis. Vermes, mãos apodrecidas e outras monstruosidades começaram a aparecer numa velha, e lá em baixo na aldeia uma outra mulher deu à luz um bebê com cabeça de cabrito.

VELHO
O dia do julgamento final. Imagine.

FAZENDEIRO
Já faz um ano que não chove. Vamos perder nossas colheitas.

MERCADOR
E as pessoas estão agindo feito loucas, é o que eu digo. Correm pelos campos e levam a peste com elas por onde andam.

VELHO
O dia do julgamento final. Pensem nisso, pensem nisso!

FAZENDEIRO
Se é como dizem, suponho que uma pessoa deveria ficar e cuidar de sua casa e tentar curtir a vida o mais que pudesse.

MULHER
Mas há outras coisas também, coisas de que não se pode falar assim abertamente. *(bem baixo)* Coisas que não se pode nomear – mas os padres dizem que a mulher a carrega no meio das pernas e é por isso que ela tem de se limpar.

VELHO
Dia do julgamento final. E os Cavaleiros do Apocalipse já estão ali na curva da estrada da aldeia. Eu imagino que devem chegar de noitinha, depois do por do sol.

MULHER
Tem muita gente que se purificou com fogo e morreu com o fogo, mas os padres dizem que é melhor morrer puro que viver no inferno.

MERCADOR
Isso é o fim, sim, é o fim. Ninguém diz isso em voz alta, mas todos nós sabemos que é o fim. E pessoas estão ficando loucas de medo.

FAZENDEIRO
Então você também está com medo.

MERCADOR
Claro que estou com medo.

VELHO
O julgamento final começa esta noite, e os anjos vão descer e os túmulos vão se abrir. Vai ser terrível ver tudo isso.

Todos murmuram em voz alta e se sentam um perto do outro.

PLOG, o ferreiro, dá encontrões abrindo seu caminho para um lugar perto de JOF, que ainda está vestido com seu terno. Em frente a ele está RAVAL, inclinado levemente para a frente, o rosto suando muito. RAVAL rola um bracelete sobre a mesa.

RAVAL
Você quer este bracelete? Pode comprar bem barato.

JOF
Não posso me dar esse luxo.

RAVAL
É prata legítima.

JOF
È bonito. Mas com certeza é muito caro para mim.

PLOG
Desculpe-me, mas alguém aí viu minha mulher?

JOF
Ela desapareceu?

PLOG
Dizem que ela fugiu, foi embora.

JOF
Ela abandonou você?

PLOG
Com um ator.

JOF
Um ator! Se ela tem tão mau gosto, então acho que você devia mesmo deixar ela ir embora.

PLOG
Tem razão. Meu primeiro pensamento, claro, foi matar aquela mulher.

JOF
Oh. Mas matar é uma coisa horrível de fazer.

PLOG
E também vou matar o ator.

JOF
O ator?

PLOG
Claro, o cara com quem ela se envolveu.

JOF
O que ele fez para merecer isso?

PLOG
Você é tonto ou o quê?

JOF
O ator! Agora entendi. Há muitos deles, de modo que se ele não fez nada em particular você deveria mesmo matar o cara tão somente porque ele é um ator.

PLOG
Veja só, minha mulher sempre se interessou por essas coisas de teatro.

JOF
E isso acabou sendo o azar dela.

PLOG
O dela, mas não o meu, porque uma pessoa que nasceu sem sorte dificilmente poderá sofrer mais algum azar. Não é verdade?

Agora RAVAL entra na discussão. Está solenemente bêbado e sua voz está trêmula e rouca.

RAVAL
Ouçam, vocês! Ficam aí sentados mentindo para o ferreiro.

JOF
Eu! Um mentiroso!

RAVAL
Você é um ator também e foi provavelmente seu parceiro que fugiu com a velha mulher de Plog.

PLOG
Você é ator também?

JOF
Ator! Eu! Jamais gostaria de ser chamado assim!

RAVAL
A gente devia matar você, seria lógico.

JOF
(rindo) Vocês são mesmo engraçados.

RAVAL
Que estranho – você ficou pálido. Tem algum problema aí na sua consciência?

JOF
Você é engraçado. Não acha que ele é engraçado? (para Plog) Oh, você não.

RAVAL
Talvez a gente te faça uma marca com uma faca, como fazem os canalhas da sua marca.

PLOG bate as mãos na mesa e os pratos pulam. Ele se levanta.

PLOG
(gritando) O que você fez com minha mulher?

O cômodo fica silencioso. JOF olha em volta, mas não há saída, não há jeito de escapar. Coloca as mãos na mesa. De repente uma faca brilha no ar e mergulha na mesa entre seus dedos.

JOF fecha as mãos e levanta a cabeça. Olha, surpreso, como se a fé se tivesse tornado aparente para ele.

JOF
Você quer me ferir? Por quê? Eu provoquei alguém, ou fiz alguma coisa errada? Vou embora agora mesmo e não volto nunca mais.

JOF olha para cada rosto, mas ninguém parece disposto a ajudar ou sair em sua defesa.

RAVAL
Levanta pra te ouvirem. Fala alto.

Tremendo, JOF se ergue. Abre a boca para falar alguma coisa, mas nenhuma palavra sai dela.

RAVAL
Levanta a cabeça pra gente ver que bom ator que você é.

JOF sobe à mesa e ergue a cabeça. Uma mão o puxa para a frente e ele cai no chão. PLOG se levanta, pega-o e o põe de pé.

PLOG
(grita) O que foi que você fez com minha mulher?

PLOG bate nele furiosamente e JOF desliza pela mesa. RAVAL se inclina sobre ele.

RAVAL
Não fique aí resmungando. Levanta e dança.

JOF
Eu não quero. Não consigo.

RAVAL
Mostra aí como você imita um urso.

JOF
Não sei fazer um urso.

RAVAL
Vamos ver se sabe ou não sabe.

RAVAL espeta JOF levemente com a ponta da faca. JOF se levanta com suor frio nas faces e na testa, assustado com a morte. Começa a pular pelas mesas, balançando os braços e pernas e fazendo caretas grotescas. Alguns riem, mas a maioria das pessoas fica em silêncio. JOF tosse como se seus pulmões fossem explodir. Cai de joelhos, e alguém despeja cerveja sobre ele.

RAVAL
De pé de novo! Seja um urso bonzinho.

JOF
Eu não fiz mal nenhum. Não tenho mais forças para fazer um urso...

Nesse momento a porta se abre e JONS entra. JOF vê sua oportunidade e foge. RAVAL tenta segui-lo, mas de repente para. JONS e RAVAL olham um para o outro.

JONS
Você se lembra do que eu ia fazer com você se a gente se encontrasse de novo?

RAVAL dá um passo para trás sem falar.

JONS
Eu sou um homem que mantém sua palavra.

JONS levanta sua faca e corta RAVAL da testa até a bochecha. RAVAL recua até a parede.

O dia quente se tornou noite. Cantos e gritos podem ser ouvidos vindo da hospedaria. Num buraco perto da floresta ainda há luz. Escondidos na grama e nas moitas, rouxinóis cantam e suas vozes ecoam na quietude.

O carroção dos atores está parado numa pequena ravina, e não longe dali o cavalo pasta na grama seca. MIA sentou-se diante do carroção com o filho nos braços. Brincam juntos e riem felizes.

Agora, um macio raio de luz atinge o topo das Colinas, um ultimo reflexo das nuvens vermelhas sobre o mar.

Não longe do carroção, o CAVALEIRO se senta debruçado sobre seu tabuleiro de xadrez. Levanta a cabeça.

A luz da tarde se move pelas pesadas rodas do carroção, pela mulher e pela criança. O CAVALEIRO se levanta.

MIA o vê e sorri. Pega o menino e o ergue para o colo, para divertir o CAVALEIRO.

CAVALEIRO
Qual o nome dele?

MIA
Mikael.

CAVALEIRO
Qual a idade dele?

MIA
Oh, logo vai fazer dois anos.

CAVALEIRO
É grande para a idade dele.

MIA
Você acha? Sim, é bem grandinho.

Ela coloca o menino no chão e sorri a meio enquanto ele segura sua saia vermelha. Quando ela se senta novamente, o CAVALEIRO chega mais perto.

CAVALEIRO
Você representou um tipo de espetáculo na hora do almoço.

MIA
Você achou ruim?

CAVALEIRO
Você está mais bonita agora sem o rosto pintado e esse vestido é mais gracioso.

MIA
Você vê, Jonas Skat foi embora e nos deixou, e estamos em sérias dificuldades.

CAVALEIRO
Ele é seu marido?

MIA
(ela ri) Jonas! O outro homem é meu marido. Seu nome é Jof.

CAVALEIRO
Oh, aquele um lá.

MIA
E agora estamos só ele e eu. Temos que voltar a fazer pantomimas e isso dá mais trabalho do que merece.

CAVALEIRO
Vocês fazem pantomimas também?

MIA
Claro que fazemos. E Jof é um palhaço muito habilidoso.

CAVALEIRO
E Mikael vai ser um acrobata?

MIA
Jof quer que ele seja.

CAVALEIRO
Mas você não quer.

MIA
Eu não sei. *(sorrindo)* Talvez ele se torne um cavaleiro.

CAVALEIRO
Eu lhe asseguro, não há prazer nenhum nisso.

MIA
Você não parece mesmo feliz.

CAVALEIRO
Não, não sou.

MIA
Está cansado?

CAVALEIRO
Sim.

MIA
Por quê?

CAVALEIRO
Tenho companhia idiota.

MIA
Está falando de seu escudeiro?

CAVALEIRO
Não, não ele.

MIA
De quem está falando então?

CAVALEIRO
De mim mesmo.

MIA
Entendo.

CAVALEIRO
Entende, mesmo?

MIA
Sim, eu entendo muito bem. Tenho perguntado muitas vezes por que as pessoas se torturam sempre que podem. Não é o que fazem?

Ela balança a cabeça energicamente dizendo não e o CAVALEIRO sorri gravemente. Agora os gritos e o barulho da hospedaria se tornam mais altos. Figuras de preto correm pelo mato. Alguém cai, se levanta e corre. É JOF. MIA abre os braços e o recebe. Ele coloca as mãos no rosto, chorando como uma criança e seu corpo treme. Cai de joelhos. MIA o mantém perto de seu corpo e o sufoca com perguntas pequenas e ansiosas. O que você fez? Como está? O que foi isso? Dói? Dói muito? O que posso fazer? Foram muito cruéis com você? Ela corre para pegar uma caneca, mergulha numa grande vasilha com água e cuidadosamente lava o rosto sujo e ensanguentado do marido.

Momentaneamente emerge um rosto cheio de tristeza. O sangue brota de um corte na testa e no nariz, e um dente foi perdido. Mas JOF parece não estar ferido.

JOF
Uh, dói.

MIA
Por que você tinha de ir lá? E é claro que bebeu.

A ansiedade de MIA foi substituída por uma raiva suave. Ela o mima um pouco mais que o necessário.

JOF
Uh! Eu não bebi nada.

MIA
Então suponho que esteve discutindo sobre os anjos e os diabinhos que vivem com você. As pessoas não gostam de quem tem ideias e fantasias demais.

JOF
Eu juro que não disse uma palavra sobre anjos.

MIA
Claro, você devia estar ocupado cantando e dançando. Você não consegue deixar de ser ator. As pessoas se irritam com isso, você sabe muito bem.

JOF não responde mas procura o bracelete. Segura-o na frente de MIA com uma expressão injuriada.

MIA
Você não podia fazer isso.

JOF
(zangado) Mas fiz, e pronto.

O bracelete brilha levemente no crepúsculo. MIA o coloca no pulso. Olham para ele em silêncio, e seus rostos ficam serenos. Olham um para o outro, tocam as mãos um do outro. JOF coloca a cabeça no ombro de MIA e sorri.

JOF
Oh, como bateram em mim.

MIA
Por que não bateu neles de volta?

JOF
Só fiquei assustado e com raiva. Não tive nenhuma chance de revidar. Fico muito irritado, você sabe. Rugi como um leão.

MIA
Eles ficaram assustados?

JOF
Não, apenas riram de mim.

Seu filho MIKAEL engatinha até eles. JOF se deita no chão, puxa o filho para perto de si e o coloca em suas costas. MIA se ajoelha e se inclina com mãos no chão e bem humoradamente relincha e funga para MIKAEL.

MIA
Percebeu como ele está cheiroso?

JOF
E com as carnes bem durinhas. Magnífico. O corpo de um verdadeiro acrobata.

Ele ergue MIKAEL e o segura pelas pernas. MIA olha e de repente se lembra da presence do CAVALEIRO.

MIA
Sim, este é meu marido, Jof.

JOF
Boa tarde.

CAVALEIRO
Boa tarde.

JOF fica um pouco embaraçado e se levanta. Os três se olham silenciosamente.

CAVALEIRO
Eu acabei de dizer à sua mulher que vocês têm um filho esplêndido. Ele vai trazer muita alegria para vocês.

JOF
Sim ele é muito bom.

Ficam novamente em silêncio.

JOF
Não temos nada para oferecer ao CAVALEIRO, Mia?

CAVALEIRO
Obrigado, não quero nada.

MIA
(como boa dona de casa) Eu colhi uma cesta de morangos silvestres na hora do almoço. E temos um pouco de leite de vaca fresco.

JOF
Que estamos autorizados a beber. Então, se aceitar partilhar conosco essa humilde refeição, ficaremos muito honrados.

MIA
Por favor, sente-se, vou trazer a comida.

Eles se sentam. MIA desaparece com MIKAEL.

CAVALEIRO
Para onde vai depois daqui?

JOF
Para a feira dos santos em Elsinore.

CAVALEIRO
Eu não o aconselharia a ir para lá.

JOF
Por quê, se posso lhe perguntar?

CAVALEIRO
A peste se espalhou naquela direção, seguindo a costa sul. Dizem que as pessoas estão morrendo às dezenas de milhares.

JOF
Verdade! Bom, às vezes a vida é um pouco difícil.

CAVALEIRO
Posso sugerir...

JOF olha para ele, surpreso.

CAVALEIRO
... que você me siga pela floresta esta noite e fique em minha casa se quiser. Ou ir em frente pela costa leste. Provavelmente vai estar mais seguro lá.

MIA voltou com uma tigela com morangos silvestres e leite, coloca-a entre eles e dá uma colher para cada um.

JOF
Eu lhes desejo bom apetite.

CAVALEIRO
Eu lhes agradeço sinceramente.

MIA
Estes são morangos silvestres da floresta. Nunca vi tão grandes. Cresceram lá pelos lados da colina. Sinta como são perfumados!

Ela aponta com a colher e sorri. O CAVALEIRO balança a cabeça, como se estivesse ponderando sobre um pensamento profundo. JOF come com vontade.

JOF
Sua sugestão é boa, mas vou pensar nela mais tarde.

MIA
Seria sábio e prudente ter companhia para atravessar a floresta. Dizem que lá existem gigantes e fantasmas e bandidos. É o que ouvi dizerem.

JOF
(resolutamente) Sim, eu diria que não é uma má ideia, mas preciso pensar um pouco. Agora que Skat foi embora, sou o responsável pela trupe. Além disso, me tornei o diretor da companhia.

MIA
(com mímica) Além disso, me tornei o diretor da companhia.

JONS chega caminhando lentamente colina a baixo, seguido de perto pela GAROTA. MIA aponta com a colher.

MIA
Vocês querem morangos?

JOF
Esse homem salvou minha vida. Sente-se, meu amigo, fiquemos juntos.

MIA
(apertando-se) Oh, que bom estarmos assim.

CAVALEIRO
Por algum tempo apenas.

MIA
Quase sempre. Um dia é como o outro. Não há nada de estranho nisso. O verão, é claro, é melhor que o inverno, porque no verão não temos que sentir frio. Mas a primavera é o melhor de tudo.

JOF
Eu escrevi um poema sobre a primavera. Talvez vocês gostassem de ouvir. Vou pegar minha lira.

Corre para o carroção.

MIA
Não agora, Jof. Nossos convidados não vão se divertir com suas canções.

JONS
(polidamente) Por falar nisso, eu também escrevo canções. Por exemplo, sei uma canção muito engraçada sobre um peixe folgazão que acho que vocês ainda não ouviram.

O CAVALEIRO olha para ele.

JONS. E também não vão ouvir agora. Há pessoas que não apreciam minha arte e não quero decepcionar ninguém. Sou uma alma sensível.

JOF chega com sua lira, senta-se num caixote pequeno e dedilha o instrumento, murmurando baixinho, procurando sua melodia. JONS boceja e se deita.

CAVALEIRO
Há pessoas que se perturbam com tão pouco.

MIA
É sempre melhor quando um é dois. Você tem alguém para você?

CAVALEIRO
Sim, eu acho que tenho alguém.

MIA
E o que ela está fazendo agora?

CAVALEIRO
Não sei.

MIA
Você parece tão solene. Ela era sua amada?

CAVALEIRO
Éramos recém casados e vivíamos bem juntos. Nos divertimos um bocado. Escrevi canções para os olhos dela, para seu nariz, para suas belas orelhinhas. Caçávamos juntos e à noite dançávamos. A casa vivia cheia de vida...

MIA
Você quer mais morangos?

CAVALEIRO
(balança a cabeça) A fé é um tormento, sabia? É como amar alguém que está longe na escuridão e nunca aparece, por mais alto que chamemos.

MIA
Não compreendo o que quer dizer.

CAVALEIRO
Tudo o que eu disse parece sem sentido e irreal quando me sento aqui com você e seu marido. Como tudo de repente parece tão sem importância.

Pega a tigela de leite e bebe sofregamente. Depois recoloca a tigela no lugar e olha para cima, sorrindo.

MIA
Você não parece mais tão solene.

CAVALEIRO
Vou me lembrar deste momento. O silêncio, o crepúsculo, as tigelas de morangos e leite, os rostos de vocês na meia-luz. Mikael dormindo, Jof com sua lira. Vou tentar me lembrar do que falamos. Vou carregar esta lembrança entre minhas mãos tão cuidadosamente como se fosse uma tigela cheia até a borda de leite fresco.

Vira o rosto para lugar nenhum e olha para o mar e o céu cinzento sem cor.

CAVALEIRO
E o céu será um símbolo adequado – será suficiente para mim.

Ele se levanta, cumprimenta os outros com a cabeça e caminha na direção da floresta. JOF continua a tocar sua lira. MIA se estica na grama.

O CAVALEIRO pega seu jogo de xadrez e o leva para a praia, que está quieta e deserta. O mar está calmo.

MORTE
Estava esperando você.

CAVALEIRO
Me perdoe. Fui interrompido por alguns momentos. Porque lhe revelei minha tática, estou na retranca. É sua vez.

MORTE
Por que essa cara de satisfeito?

CAVALEIRO
É segredo.

MORTE
Naturalmente. Agora eu como seu peão.

CAVALEIRO
Fez exatamente o que eu queria.

MORTE
Você me pegou?

CAVALEIRO
Naturalmente. Você caiu na armadilha. Cheque!

MORTE
Está rindo de quê?

CAVALEIRO
Não se preocupe com minha risada; em vez disso, salve seu rei.

MORTE
Você é um bocado arrogante.

CAVALEIRO
Nosso jogo me diverte.

MORTE
É sua vez. Depressa. Estou com um pouco de pressa.

CAVALEIRO
Entendo que você tem muita coisa para fazer, mas não pode desistir de nosso jogo. Vai durar muito tempo.

A MORTE parece que vai responder mas se interrompe e cai sobre o tabuleiro. O CAVALEIRO sorri.

MORTE
Você vai acompanhar o saltimbanco e sua mulher através da floresta? Aqueles cujos nomes são Jof e Mia, que têm um filho pequeno?

CAVALEIRO
Por que pergunta?

MORTE
Oh, por nada, por nada.

O CAVALEIRO de repente para de sorrir. A MORTE olha para ele sarcasticamente.

Imediatamente após o por do sol, a pequena companhia se reúne no quintal da hospedaria. Ali estão o CAVALEIRO, JONS e a GAROTA, JOF e MIA no carroção. O filho deles, MIKAEL, já está dormindo. JONAS SKAT ainda não apareceu.

JONS entra na hospedaria para pegar provisões para a noite e para um último gole de cerveja. A hospedaria agora está vazia e quieta, mas há alguns fazendeiros e algumas moças ceando numa mesa no canto. Perto de uma das pequenas janelas está sentado um camarada muito curvado, sozinho, com

uma garrafa de conhaque nas mãos. Tem uma expressão muito triste. Num determinado momento é atacado por um gigantesco soluço. È PLOG, o ferreiro, que se senta e choraminga.

JONS
Deus do céu, mas esse aí não é Plog, o ferreiro?

PLOG
Boa noite.

JONS
Está aí sentado sozinho se lamuriando?

PLOG
Sim, sim, olhe só para o ferreiro, resmungando como um coelho.

JONS
Se eu estivesse no seu lugar, até preferiria me livrar de uma mulher desse jeito tão fácil.

JONS dá um tapinha nas costas do ferreiro, mata sua sede com cerveja, e se senta ao seu lado.

PLOG
Você é casado?

JONS
Eu! Mais de cem vezes. Não dou conta de quantas esposas já tive. Mas é sempre assim quando se é um viajante perambulante.

PLOG
Posso lhe assegurar que uma esposa é pior do que ter uma centena, ou então tive mais azar do que um miserável nesse mundo desgraçado, o que é impossível.

JONS
Sim, é o inferno com as mulheres e é o inferno sem elas. Então, seja como for que se veja isso, ainda é melhor matar todas elas enquanto for divertido.

PLOG
Mulheres incomodam, o choro estridente das crianças e as fraldas molhadas e sujas, unas compridas e palavras afiadas, xingamentos e empurrões, e uma tia do diabo por sogra. E depois, quando se quer dormir depois de um longo dia, lá vem uma cançãozinha nova – lágrimas, queixas, lamúrias em voz tão alta pra acordar até os mortos.

JONS sacode a cabeça com satisfação. Bebeu um porre e fala com a voz de uma velha.

JONS
Por que você não me deu um beijo de boa noite?

PLOG
(do mesmo modo) Por que não cantou uma musiquinha pra mim?

JONS
Por que não me ama como quando nos conhecemos?

PLOG
Por que olha pra minha calcinha nova?

JONS
Você só se vira de costas e ronca.

PLOG
Oh que inferno!

JONS
Oh que inferno. E agora ela foi embora. Alegria!

PLOG
(furioso) Vou fechar o focinho delas com pregos, vou achatar seus peitos com um martelo, vou esmigalhar suas cabeças bem devagarinho com uma marreta.

PLOG começa a chorar muito alto e todo seu corpo treme num enorme ataque de tristeza. JONS olha para ele com interesse.

JONS
Olha só como ele está uivando agora.

PLOG
Talvez eu a ame.

JONS
Então é isso, talvez você a ame, seu pobre pernil de presunto mal defumado! Vou lhe dizer o que o amor é. Só uma outra palavra para lascívia, mais lascívia, mais lascívia e mais um monte de enganos, falsidade, mentiras e todo tipo de loucuras da espécie.

PLOG
Sim, mas machuca, de todo jeito.

JONS
Claro. O amor é a mais negra de todas as pragas, e se alguém pudesse morrer dela, ainda assim haveria prazer no amor. Mas a gente sempre se cura dela.

PLOG
Não, não, não eu.

JONS
Não, você também. Só existe um casal de desgraçados que morre de amor a cada vez. O amor é tão contagioso como catarro no nariz. Ele devora sua força, sua independência, sua moral, se você tiver alguma. Se tudo é imperfeito nesse mundo imperfeito, o amor é a coisa mais perfeita em sua perfeita imperfeição.

PLOG
Você está feliz, você e suas palavras gordurosas, e, além disso, acredita em suas próprias bobagens.

JONS
Acreditar! Quem disse que acredito nisso? Mas eu gosto de dar bons conselhos. Se me pedir um conselho, leva dois pelo preço de um, porque eu sou realmente um cara educado.

JONS se levanta da mesa e bate no rosto com as mãos. PLOG faz cara de muito infeliz e aperta o cinto.

PLOG
Ouça, Jons. Posso ir com você pela floresta? Estou sozinho e não quero voltar para casa porque todos vão rir de mim.

JONS
Só se você não choramingar o tempo todo, porque se for assim vou deixar você para trás.

PLOG se levanta e abraça JONS. Levemente bêbados, os dois novos amigos caminham até a porta.

Já do lado de fora, JOF imediatamente os vê, fica irritado e grita um aviso para JONS.

JOF
Jons! Cuidado. Esse aí só quer brigar todo o tempo. É meio maluco.

JONS
Sim, eu sei, mas agora está só choramingando.

PLOG chega perto de JOF, que fica branco de medo. PLOG oferece sua mão.

PLOG
Realmente sinto muito se te magoo, mas essa é a droga do meu temperamento, sabe? Aperta minha mão, cara.

JOF cautelosamente oferece uma mão medrosa e a sente apertada muito fortemente. Enquanto JOF tenta retirar seus dedos, PLOG é apanhado por uma enorme boa vontade e abre os braços.

PLOG
Dê cá um abraço, irmãozinho.

JOF
Obrigado, obrigado, mais tarde, talvez. Agora estamos mesmo com muita pressa.

JOF sobe no carroção rapidamente, acomodando-se no banco e fustiga o cavalo.

A pequena companhia agora está em seu caminho rumo à floresta e à noite.

Está escuro na floresta.

Primeiro chega o CAVALEIRO em seu cavalo grande. Depois JOF e MIA seguem, sentados perto um do outro no carroção dos saltimbancos. MIA segura o filho nos braços.

JONS os segue a pé com seu cavalo pesadamente carregado. O ferreiro vai ao seu lado. A GAROTA está sentada no alto da carga nas costas do cavalo, curvada como se estivesse dormindo.

Os rastros, os passos pesados dos cavalos no chão macio do caminho, a respiração humana – mas tudo está quieto.

Então a lua navega para for a das nuvens. A floresta de repente se torna viva com a irrealidade da noite. A luz deslumbrante cai sobre a folhagem densa das árvores, um mundo trêmulo e móvel de luz e sombra.

Os andarilhos param. Seus olhos estão sombrios de ansiedade e presságios. Suas faces estão pálidas e irreais na luz flutuante. Tudo está muito quieto.

PLOG
Agora a lua saiu de trás das nuvens.

JONS
Assim está melhor. Agora podemos ver melhor a estrada.

MIA
Não gosto da lua esta noite.

JOF
As árvores estão tão paradas.

JONS
É porque não há vento.

PLOG
Acho que ele quis dizer que elas estão muito paradas.

JOF
Estão absolutamente paradas.

JONS
A gente poderia ouvir uma raposa caminhando por aí.

JOF
Ou uma coruja.

JONS
Ou uma voz humana além da própria voz.

GAROTA
Dizem que é perigoso ficar parado na luz da lua.

De repente, vindo do silêncio e da luz quase invisível que caiu sobre a floresta, emerge uma carroça fantasma. É a FEITICEIRA sendo levada para o lugar onde vai ser queimada. Perto dela, oito soldados caminham desordenados e cansados, lanças às costas. A GAROTA está sentada na carroça, presa com cadeias de ferro na garganta e nos braços. Olha fixamente para o luar.

Uma figura de preto está sentada perto dela, um MONGE com o capuz cobrindo a cabeça.

JONS
Onde estão indo?

SOLDADO
Para o lugar da execução.

JONS
Sim, é o que estou vendo. É a garota que fez coisas com o Bicho-preto? A feiticeira.

O SOLDADO cocorda asperamente. Hesitantes, os viajantes seguem. O CAVALEIRO guia seu cavalo para perto da carroça. A FEITICEIRA parece estar semiconsciente, mas seus olhos estão bem abertos.

CAVALEIRO
Estou vendo que machucaram suas mãos.

O rosto pálido e infantil da FEITICEIRA se volta para o CAVALEIRO e ela balança a cabeça.

CAVALEIRO
Eu tenho aqui uma poção que vai parar sua dor.

Ela balança a cabeça novamente.

JONS
Por que vão queimá-la a esta hora da noite?As pessoas têm pouca coisa pra se divertir nesses tempos.

SOLDADO
Os santos nos protejam, cale a boca! Dizem que ela traz o Diabo dentro dela onde quer que ela vá.

JONS
Então, vocês são oito bravos homens.

SOLDADO
Bom, fomos bem pagos. E este é um trabalho voluntário.

O SOLDADO fala sussurrando enquanto olha ansiosamente para a FEITICEIRA.

CAVALEIRO
(para a FEITICEIRA) Qual seu nome?

TYAN
Meu nome é Tyan, senhor.

CAVALEIRO
Qual sua idade?

TYAN
Catorze , senhor.

CAVALEIRO
E é verdade que você fez um pacto com o Diabo?

TYAN balança a cabeça silenciosamente e olha para longe. Agora chegam perto de uma igreja. No pé das colinas vizinhas há um cruzamento de estradas. A pira já está pronta no centro de uma clareira da floresta. Os viajantes param aí, hesitantes e curiosos.

Os SOLDADOS amarraram o cavalo da carroça e pegam, da pira, dois feixes longos de lenha e os usam como escadas para subir na pira. TYAN será amarrada ali como pele de animal esticada para secar.

O som de marteladas ecoa pela floresta. O CAVALEIRO apeou e caminha perto da carroça. De novo tenta olhar nos olhos de TYAN, toca-a de muito leve como para a despertar. Lentamente ela vira o rosto para ele.

CAVALEIRO
Dizem que você fez um pacto com o Diabo.

TYAN
Por que pergunta isso?

CAVALEIRO
Não por curiosidade, mas por razões muito pessoais. Quero me encontrar com ele.

TYAN
Por quê?

CAVALEIRO
Quero perguntar a ele sobre Deus. Só ele, e quem mais? deve saber.

TYAN
Você pode vê-lo a qualquer hora.

CAVALEIRO
Como?

TYAN
Tem que fazer como lhe digo.

O CAVALEIRO segura a roda de madeira da carroça tão fortemente que as juntas de suas mãos ficam brancas. TYAN se inclina para a frente e junta seu olhar ao dele.

TYAN
Olhe nos meus olhos.

O CAVALEIRO faz seu olhar encontrar o dela. Olham-se mutuamente por um longo tempo.

TYAN
O que está vendo? Consegue ver o Diabo?

CAVALEIRO
Vejo medo em seus olhos, um medo vazio, paralisado.E nada mais que isso.

Fica em silêncio. Os SOLDADOS trabalham nas estacas, seus martelos ecoam na floresta.

TYAN
Ninguém, nada, ninguém?

CAVALEIRO
(balança a cabeça) Não.

TYAN
Pode ver se tem alguém atrás de você?

CAVALEIRO
(olha ao redor) Não, não há ninguém aqui.

TYAN
Mas ele está comigo em toda parte. Basta eu apertar as mãos e sinto que ele está dentro delas. Ele está comigo agora. O fogo não vai me machucar. Ele vai me proteger contra todo mal.

CAVALEIRO
Ele te disse isso?

TYAN
Eu sei disso.

CAVALEIRO
Ele disse isso?

TYAN
Eu sei, eu sei. Você tem que vê-lo em algum lugar, tem que vê-lo.Os padres não

tiveram nenhuma dificuldade em vê-lo, nem os soldados. Todos têm tanto medo dele que nem ousam tocar em mim.

O som das marteladas para. Os SOLDADOS ficam parados como sombras negras atoladas no brejo.Manejam desajeitadamente as correias e puxam o ferro do pescoço. TYAN geme fracamente, como se estivesse muito longe dali.

CAVALEIRO
Por que vocês prenderam as mãos dela?

SOLDADO
(rudemente) Nós não fizemos isso.

CAVALEIRO
Quem prendeu então?

SOLDADO
Pergunte ao monge.

Os SOLDADOS puxam o ferro e as correntes. A cabeça raspada de TYAN sente o puxão, brilhando ao luar. Sua boca enegrecida se abre como se ela fosse gritar, mas não sai nenhum som. Eles a tiram da carroça e a levam para a escada e a estaca. O CAVALEIRO se volta para o MMONGE, que permanece sentado na carroça.

CAVALEIRO
O que fizeram com a garota?

A MORTE aparece e olha para ele.

MORTE
Você não para nunca de fazer perguntas?

CAVALEIRO
Não, não vou parar nunca.

Os SOLDADOS amarram TYAN aos feixes da escada. Ela se submete resignadamente, geme fracamente como um animal e tenta ajeitar o corpo numa posição mais suportável.

Depois de tê-la amarrado, eles se preparam para acender a pira. O CAVALEIRO sobe e se atira sobre ela, protegendo-a.

JONS
Por um momento, pensei em matar os soldados, mas isso não seria bom. Ela já está quase morta.

Um dos soldados se aproxima. Uma pequena nuvem de fumaça sai da pira e se mistura às sombras quietas do cruzamento das estradas e da colina.

SOLDADO
Eu lhe disse para ser cuidadoso. Não chegue muito perto dela.

O CAVALEIRO não ouve esse aviso. Faz uma concha com as mãos, enche-a com a água do cantil e a dá para TYAN. Depois lhe dá uma poção.

CAVALEIRO
Tome isto, vai acabar com sua dor.

A fumaça avança sobre eles e eles começam a tossir. Os soldados se adiantam e levantam a escada contra um abeto próximo. TYAN fica suspense ali sem se mexer, olhos esbugalhados.

O CAVALEIRO se encolhe e fica imóvel. JONS está atrás dele, voz embargada pela raiva.

JONS
O que ela está vendo? Pode me dizer?

CAVALEIRO
(balança a cabeça) Ela não está sentindo mais dor.

JONS
Você não respondeu minha pergunta. Quem está cuidando dessa garota? Os anjos, ou deus, ou o Diabo, ou só o vazio? O grande vazio, senhor!

CAVALEIRO
Isso não pode ser.

JONS
Olhe para os olhos dela, senhor. Seu pobre cérebro acabou de fazer uma descoberta. O vazio sob a lua.

CAVALEIRO
Não.

JONS
Aqui ficamos sem poder algum, os braços pendentes ao lado do corpo, porque vemos o que ela vê, e nosso terror e o dela são o mesmo. (um suspiro) Pobre garotinha, não compreendo, não aguento isso...

Sua voz apunhala sua garganta e de repente ele se levanta e caminha. O CAVALEIRO monta em seu cavalo. Os viajantes partem dali. TYAN finalmente fecha os olhos.

A floresta está novamente muito escura. A estrada serpenteia entre as árvores. O carroção range e chacoalha sobre pedras e raízes. Um pássaro guincha de repente.

JOF ergue a cabeça e acorda. Havia dormido com os braços ao redor dos ombros de MIA. O CAVALEIRO está silhuetado contra os troncos das árvores.

Seu silêncio o faz parecer quase irreal. JONS e PLOG estão ligeiramente bêbados e se apoiam um no outro. De repente PLOG se senta.Coloca as mãos no rosto e resmunga lastimosamente.

PLOG
Oh, agora me acontece isso de novo!

JONS
Não grite. O que está acontecendo?

PLOG
Minha mulher, merda. Ela é tão bonita. Ela é tão bonita que só pode ser descrita com o acompanhamento de uma lira.

JONS
Agora vai começar de novo.

PLOG
O sorriso dela é como conhaque. Seus olhos são como amoras...

PLOG procura palavras bonitos. Gesticula às apalpadelas com suas mãos grandes.

JONS
(suspira) Levante-se, seu porco ensopado de lágrimas. Vamos nos perder dos outros.

PLOG
Sim, claro, claro. O nariz dela é um tomate vermelhinho, sua bunda uma pera suculenta, ela toda um canteiro de morangos. Posso vê-la na minha frente, braços como maravilhosos pepinos.

JONS
Meus santos todo-poderosos, pára com isso. Você como poeta é um poeta, mesmo descontando que está bêbado. E sua horta de frutas e vegetais me dá nojo.

Caminham agora por uma campina aberta. Aí está um pouco mais brilhante e a lua bruxuleia num céu rarefeito. De repente aponta um dedo para a orla da floresta.

PLOG
Olhe lá.

JONS
Está vendo alguma coisa?

PLOG
Lá, lá adiante!

JONS
Não estou vendo nada.

PLOG
Se liguem , meus camaradas; A hora final está chegando! Quem é que está ali na orla da floresta se não minha amada idolatrada, com o ator grudado nela?

Os dois amantes descobrem PLOG e percebem que é tarde demais.Não podem recuar. SKAT imediatamente dá nos calcanhares. PLOG o persegue, balançando sua marreta e berrando como um urso selvagem.

Durante alguns confusos momentos, os dois rivais tropeçam entre as pedras e arbustos no escuro cinzento da floresta. O duelo começa a parecer sem sentido, porque os dois estão igualmente amedrontados.

Os viajantes observam silenciosamente essa confusa performance. LISA grita, mais por dever que por impulso.

SKAT
(arquejando) Seu miserável bastardo imbecil de sete putas lazarentas, se eu estivesse dentro desses seus trapos pulguentos morreria de tanta vergonha de minha respiração, minha voz, meus braços e minhas pernas – em suma, vergonha de todo o meu corpo – que eu me livraria imediatamente da natureza do meu próprio eu.

PLOG
(irritado) Cuidado, seu lodo perfumado, se não eu peido em você e você vai voando para o inferno vermelhão daquele ator, onde você pode se sentar e recitar monólogos um para o outro até sair cera das orelhas do Diabo.

Então LISA se atira ao pescoço do marido.

LISA
Me perdoe, querido maridinho, não vou fazer isso nunca mais. Sinto muito e você não pode imaginar quão terrivelmente esse homem me enganou.

PLOG
Vou matá-lo de um jeito ou outro.

LISA
Sim, faça isso, mate-o. Ele nem é um ser humano.

JONS
Inferno, ele é um ator.

LISA
Ele é um barba falsa, um dentes falsos, um sorrisos falsos, um versos ensaiados, e tão vazio como um pote. Mate-o.

LISA soluça com excitação e tristeza. PLOG olha ao redor, um pouco confuso. SKAT se aproveita dessa oportunidade. Tira um punhal e aponta um ponto no próprio peito.

SKAT
Ela está certa. Me mate. Se pensou que eu ia desculpá-lo por ser o que sou, está muito enganado.

LISA
Olha como ele está amarelando. Como ele se faz de louco, como finge. Caro Plog, mate-o.

SKAT
Camaradas, vocês só têm que empurrar, e minha irrealidade logo será transformada numa nova sólida realidade. Um cadáver absolutamente tangível.

LISA
Faça alguma coisa então. Mate-o.

PLOG
(embaraçado) Ele tem que lutar comigo, senão não posso matá-lo.

SKAT
Sua vida agora depende apenas de um fiozinho podre. Idiota, seus dias estão no fim.

PLOG
Você vai ter que me irritar um pouco mais pra me ver raivoso como antes.

SKAT olha para os viajantes com uma expressão dolorosa e ergue os olhos para o céu noturno.

SKAT
Eu perdoo todos vocês. Rezem por mim algumas vezes.

SKAT afunda o punhal no peito e lentamente cai ao chão. Os viajantes ficam confuses. PLOG se adianta e pega as mãos de SKAT.

PLOG
Oh meu caro amigo, eu não queria que tudo terminasse assim! Olhem, não há mais vida nele. Eu estava começando a gostar dele, e em minha opinião Lisa era muito mais desprezível.

JOF se inclina sobre seu colega.

JOF
Ele está morto, completamente, enormemente morto. Na verdade, nunca havia visto um ator tão morto assim.

LISA
Vamos, vamos embora. Não há nada a lamentar. Ele só merecia censura.

PLOG
E eu tenho que ficar casado com ela.

JONS
Temos que continuar.

SKAT fica deitado ali na grama e mantém o punhal apertado firmemente contra o peito. Os viajantes partem e logo desaparecem na floresta escura do outro lado da campina. Quando SKAT tem certeza de que ninguém o pode ver, ele se senta e tira o punhal de seu peito. É um punhal de teatro, com uma lâmina que se esconde no cabo. SKAT ri para si mesmo.

SKAT. Essa foi uma boa cena. Sou mesmo um bom ator. Afinal, por que eu não poderia ficar um pouco satisfeito comigo mesmo? Mas para onde vou agora? Vou esperar até a luz do dia e então vou procurar o jeito mais fácil de sair da floresta.Vou subir numa árvore por enquanto, de modo que nenhum urso, nenhum lobo ou nenhum fantasma me pegue.

Ele logo encontra uma árvore no jeito e sobe nela, escondendo-se em sua folhagem. Senta-se o mais confortavelmente possível e pega sua sacola de comida.

SKAT
(boceja) Amanhã vou encontrar Jof e Mia e então vamos para a feira dos santos em Elsinore. Vamos fazer muito dinheiro lá. *(boceja)* Agora, vou cantar uma musiquinha para dormir. *(canta)* Sou um passarinho amigo / que canta por onde for / E quando estou em perigo / trino bem aqui comigo / como no jogo do amor. *(fala)* Aff como é chato ficar sozinho na floresta à noite. *(canta)* A noite terrível não me assusta...

Ele se interrompe e escuta. O som de uma serra vigorosamente trabalhada é ouvida rasgando o silêncio.

SKAT
Trabalhadores na floresta. A essa hora... Bom!... *(canta)* A noite terrível não me assusta... *(fala)* Hey que Diabo é isso!. é a minha árvore que estão cortando.

Ele espia por entre a folhagem. Abaixo dele está uma figura escura diligentemente serrando a base da árvore. SKAT fica amedrontado e zangado.

SKAT
Hey, Você aí! Está me ouvindo, bastardo idiota? O que está fazendo com minha árvore?

A serra continua sem pausa. SKAT fica ainda mais amedrontado.

SKAT
Não pode pelo menos me responder? Polidez custa tão pouco. Quem é você?

A MORTE se endireita, erguendo-se diante dele. SKAT grita de terror.

MORTE
Eu estou serrando sua árvore porque seu tempo se esgotou.

SKAT
Está enganada. Eu não tenho é tempo para você.

MORTE
Então você não tem tempo?

SKAT
Não, eu tenho uma representação para fazer.

MORTE
Então ela está cancelada por causa da Morte.

SKAT
Meu contrato.

MORTE
Seu contrato está terminado.

SKAT
Meus filhos, minha família.

MORTE
Que vergonha, Skat!

SKAT
Sim, estou envergonhado.

A MORTE começa a serrar novamente. A árvore estala.

SKAT
Não tem nenhum jeito de cair fora? Não existe alguma regra especial para atores?

MORTE
Não, não neste caso.

SKAT
Nenhuma brecha, nenhuma exceção?

A MORTE serra.

SKAT
Talvez você aceite um subornozinho.

A MORTE serra.

SKAT
Socorro!

A MORTE serra.

SKAT
Socorro! Socorro!

A árvore cai. A floresta fica em silêncio novamente.

Noite e depois aurora.

Os viajantes chegaram a uma espécie de clareira e afundaram num lamaçal.

Ficam quietos e ouvem sua própria respiração, as batidas dos seus corações, e o vento no alto das árvores. Aí a floresta é selvagem e impenetrável. Pedras grandes assomam do chão como cabeças de gigantes. Uma árvore caída faz uma barreira entre a luz e a sombra.

MIA, JOF e seu filho estão sentados à parte dos outros. Olham para a luz da lua, que não é mais cheia e morta, mas misteriosa e instável. O CAVALEIRO se senta inclinado sobre seu jogo de xadrez. LISA chora silenciosamente atrás de PLOG. JONS se deita no chão e olha para o céu.

JONS
Daqui a pouco a aurora vai chegar, mas o calor continua a nos cobrir como um lençol abafado.

LISA
Estou com muito medo.

PLOG
Sentimos que alguma coisa está prestes a acontecer para nós, mas não sabemos o que é.

JONS
Talvez seja o dia do julgamento final.

PLOG
O dia do julgamento final...

Agora, alguma coisa se move atrás da árvore caída. Há um som farfalhante e um gemido lamentoso que parece vir de um animal ferido. Todos ouvem atentamente, faces voltadas para o som. Uma voz vem da escuridão.

RAVAL
Vocês têm um pouco de água?

O rosto suado de RAVAL se torna visível. Ele desaparece na escuridão, mas sua voz é ouvida novamente.

RAVAL
Vocês podem me dar um pouco de água? (pausa) A peste me pegou.

JONS
Não venha para cá. Se você se aproximar vou abrir sua garganta. Fique do outro lado da árvore.

RAVAL
Tenho medo da Morte.

Ninguém responde. Silêncio completo. RAVAL respira com dificuldade. As folhas secas se mexem com seus movimentos.

RAVAL
Eu não quero morrer! Não quero!

Ninguém responde. O rosto de RAVAL surge de repente na base da árvore. Seus olhos brilham selvagemente e de sua boca sai muita saliva.

RAVAL
Não têm piedade de mim? Me ajudem! Pelo menos falem comigo

Ninguém responde. As árvores se calam. RAVAL começa a chorar.

RAVAL
Eu vou morrer. Eu. Eu. Eu! O que vai acontecer comigo! Ninguém pode me consolar? Não têm compaixão? Não vêem que eu...

Suas palavras são cortadas por um som gorgolejante. Ele desaparece na escuridão atrás da árvore caída. Tudo fica quieto por alguns momentos.

RAVAL
(sussurra) Alguém pode... só um pouco de água.

De repente a GAROTAse levanta com um movimento rápido, pega o saco de água de JONS e corre alguns passos. JONS a segura e a traz de volta.

JONS
Não adianta. Não vai adiantar. Sei que não vai adiantar. Não faz sentido. Isso é totalmente sem sentido. Eu disse que não tinha qualquer sentido. Está ouvindo que estou consolando você?

RAVAL
Socorro, me ajudem!

Ninguém responde, ninguém se move. Os soluços de RAVAL são secos e convulsivos, como os de uma criança assustada. Um grito repentino é cortado no meio. Depois tudo fica quieto.

A GAROTA se ajoelha e esconde o rosto nas mãos. JONS coloca sua mão no ombro dela.

O CAVALEIRO não está mais sozinho. A MORTE chegou e ele ele levanta a mão.

MORTE
Podemos terminar o jogo?

CAVALEIRO
Sua vez!

A MORTE levanta a mão e come a rainha do CAVALEIRO. Antonius Block olha para a MORTE.

MORTE
Agora eu como sua rainha.

CAVALEIRO
Não tinha percebido o lance.

O CAVALEIRO se inclina sobre o jogo. O luar se movimenta sobre as peças do xadrez, que parecem ter vida própria.

JOF cochilou por poucos momentos, mas de repente desperta. Então vê o CAVALEIRO e a MORTE juntos. Fica muito assustado e acorda MIA.

JOF
Mia!

MIA
Sim, o que é?

JOF
Estou vendo alguma coisa terrível. Alguma coisa que não posso falar.

MIA
O que está vendo?

JOF
O CAVALEIRO está sentado ali adiante jogando xadrez.

MIA
Sim, também estou vendo e não acho que isso seja tão terrível.

JOF
Mas você está vendo com quem ele está jogando?

MIA
Está sozinho. Não precisa fixar assim tão assustado.

JOF
Não, não, ele não está sozinho.

MIA
Quem está ali com ele, então?

JOF
A Morte. Ele está sentado ali jogando xadrez com a própria Morte.

MIA
Você não deve dizer isso.

JOF
Temos que tentar fugir.

MIA
É impossível.

JOF
Temos que tentar. Estão tão ocupados com o jogo que, se nos movermos silenciosamente, nem vão perceber.

JOF se levanta cuidadosamente e desaparece na escuridão atrás das árvores. MIA continua em pé, como se paralisada pelo medo. Olha fixamente para o CAVALEIRO e o jogo de xadrez. Segura o filho nos braços. Agora JOF RETORNA.

JOF
Já atrelei o cavalo. O carroção está perto da árvore grande. Você vai primeiro e eu vou logo em seguida com os sacos. Não deixe que Mikael acorde.

MIA faz o que JOF lhe disse. Ao mesmo tempo, o CAVALEIRO continua seu jogo

MORTE
É sua vez, Antonius Block.

O CAVALEIRO continua em silêncio. Vê MIA através do luar na direção do carroção. JOF se inclina para pegar um saco e vai a direção dela.

MORTE
Você perdeu o interesse no nosso jogo?

Os olhos do CAVALEIRO ficam alarmados. A MORTE olha para ele atentamente.

CAVALEIRO
Perdi o interesse? Ao contrário.

MORTE
Você parece ansioso. Está escondendo alguma coisa?

CAVALEIRO
Nada escapa pra você. Ou escapa?

MORTE
Nada me escapa. Ninguém escapa de mim.

CAVALEIRO
É verdade que estou preocupado.

Ele finge ser desastrado e bate nas peças do xadrez com a aba do casaco. Olha para a Morte.

CAVALEIRO
Esqueci como as pedras estavam.

MORTE
(ri com contentamento) Mas eu não esqueci. Não vai desistir assim tão facilmente.

A MORTE se inclina sobre o tabuleiro e recoloca as peças. O CAVALEIRO olha para a estrada atrás dela. MIA acabou de subir no carroção. JOF pega o cavalo pela rédea e o leva para a Estrada. A MORTE não percebe nada; está completamente ocupada com a reorganização do jogo.

MORTE
Agora estou vendo alguma coisa interessante.

CAVALEIRO
O que você está vendo?

MORTE
Vou lhe dar xeque-mate no próximo movimento, Antonius Block.

CAVALEIRO
É verdade mesmo.

MORTE
Aproveitou a trégua que fizemos?

CAVALEIRO
Sim, e muito.

MORTE
Fico feliz em ouvir isso. Agora vou deixar você. Quando nos encontrarmos de novo, seu tempo e o de seus companheiros estará terminado.

CAVALEIRO
E então você vai divulgar seus segredos.

MORTE
Eu não tenho segredos.

CAVALEIRO
Então você não sabe nada.

MORTE
Não tenho nada para contar...

O CAVALEIRO quer responder, mas a MORTE já se foi.

Ouve-se um murmúrio no topo das árvores. A aurora chega, uma luz trêmula e sem vida, fazendo a floresta parecer ameaçadora e má. JOF dirige pela estrada serpenteante. MIA sentada a seu lado.

MIA
Que luz estranha.

JOF
Acho que é a tempestade que vem com a aurora.

MIA
Não, é outra coisa. Alguma coisa terrível. Está ouvindo esse rugido na floresta?

JOF
Talvez seja chuva.

MIA
Não, não é chuva. Ele nos viu e está nos seguindo. Ele nos alcançou, está bem atrás de nós.

JOF
Ainda não, Mia. Ainda não.

MIA
Tenho medo. Tenho muito medo.

O carroção roda sobre raízes e pedras, ele escorrega e range.Agora o cavalo para com as orelhas caídas nos lados da cabeça. A floresta suspira e e se agita pesadamente.

JOF
Entre no carroção, Mia. Deite-se depressa. Vamos ficar deitados, Mia, com Mikael entre nós.

Eles se deitam no carroção e se encolhem ao redor da criança adormecida.

JOF
É o Anjo da Morte que está passando por nós, Mia. É o Anjo da Morte. O Anjo da Morte, e é muito grande.

MIA
Você sente como ficou frio? Estou congelando. Estou com um frio terrível.

Ela treme como se estivesse com febre. Eles puxam os lençóis sobre eles e ficam bem juntos. A lona do carroção se agita e bate com o vento. O rugido é como um gigante pisando duro.

A silhueta do castelo é como uma pedra negra contra aquela aurora pesada. Agora a tempestade se movimenta, lançando-se poderosamente contra paredes e contrafortes. O céu escurece, é quase como noite.

Antonius Block levou seus companheiros com ele para o castelo. Mas ele parece deserto. Caminham de um cômodo para o outro. Só existe o vazio e ecos silenciosos. Do lado de fora, a chuva trondeja ruidosamente.

De repente o CAVALEIRO se vê face a face com sua esposa. Ambos se olham silenciosamente.

KARIN
Ouvi das pessoas que vieram da cruzada que você estava voltando para casa. Fiquei esperando por você aqui. Todos os outros fugiram da peste.

O CAVALEIRO está em silêncio. Olha para ela.

KARIN
Não me reconhece mais?

O CAVALEIRO concorda, silente.

KARIN
Você também mudou.

Ela caminha perto dele e olha perscrutantemente em sua face. O sorriso se suspende em seus olhos e ela toca a mão dele suavemente.

KARIN
Agora vejo que é você. Em algum lugar nos seus olhos, em algum lugar no seu rosto, mas escondido e assustado, está aquele menino que foi embora há muitos anos.

CAVALEIRO
Aquilo já passou e estou um pouco cansado.

KARIN
Estou vendo que está cansado.

CAVALEIRO
Ali fora estão meus amigos.

KARIN
Peça que entrem. Vão tomar o desjejum conosco.

Todos se sentam à mesa no salão, que está iluminado por tochas nas paredes. Silenciosamente comem pão duro e carne escura salgada. KARIN está sentada à cabeceira da mesa e lê um texto de um livro grosso.

KARIN
"E quando o Cordeiro quebrou o sétimo selo, houve silêncio no céu pelo espaço de meia hora. Eu vi os sete anjos parados diante de Deus; e a eles foram dadas sete trombetas. E outro..."

Três batidas portentosas soam no largo portal. KARIN interrompe sua leitura e olha fora do livro. JONS se levanta rapidamente e vai abrir a porta.

KARIN
"O primeiro anjo tocou, e houve granizo misturado com sangue, e foram lançados sobre a terra; e um terço das árvores foi queimado e todo o mato verde foi queimado

Agora a chuva fica silenciosa. De repente há um silêncio imenso, assustador, no grande salão gelado onde tochas ardentes lançam sombras inquietas no teto e nas paredes. Todos ouvem tensamente o silêncio.

KARIN
"E o secundo anjo tocou, e houve uma grande montanha ardendo em fogo que foi atirada ao mar; e um terço do mar se tornou sangue..."

Ouvem-se passos nas escadas. JONS retorna e se senta silenciosamente em seu lugar mas não continua a comer.

CAVALEIRO
Havia alguém lá?

JONS
Não, senhor, não vi ninguém.

KARIN ergue a cabeça por um instante mas de novo olha por cima do livro grande.

KARIN
"E o terceiro anjo tocou, e então caiu uma grande estrela do céu, queimando como se fosse uma tocha, e ela caiu sobre um terço dos rios e das fontes de água; e o nome da estrela é Amargura..."

Todos levantam suas cabeças, e quando vêem quem está chegando perto deles através do crepúsculo do amplo salão, eles se levantam da mesa e ficam próximos uns dos outros.

CAVALEIRO
Bom dia, nobre senhor.

KARIN
Sou Karin, a esposa do CAVALEIRO, e o recebo cortesmente em minha casa.

PLOG
Sou ferreiro de profissão e bom na minha oficina. Minha esposa Lisa – aleluia ao grande senhor, Lisa.Ela é um pouco difícil de lidar e tivemos uma briguinha, por assim dizer, mas nada mais grave do que com a maioria dos casais.

O CAVALEIRO esconde o rosto nas mãos.

CAVALEIRO
De tua escuridão, te chamamos, Senhor. Tem piedade de nós porque somos pequenos e medrosos e ignorantes.

JONS
(amargamente) Nas escuridão em que supomos estejas escondido, e onde provavelmente estamos todos nós... Na escuridão não encontrarás ninguém para ouvir teus gritos ou ser tocado por teus sofrimentos. Lava tuas lágrimas e te espelhes em tua indiferença.

CAVALEIRO
Deus, que estás em algum lugar, que deves estar em algum lugar, tem piedade de nós.

JONS
Eu podia ter dado a você alguma erva para livrar você das preocupações com a eternidade. Agora parece ser tarde demais. Mas em todo caso, sinta o imenso triunfo deste ultimo minuto enquanto você ainda pisca os olhos e estala os dedos.

KARIN
Quieto, cale a boca.

JONS
Vou ficar calado, mas sob protesto.

GAROTA
(de joelhos) É o fim..

JOF e MIA sentam-se próximos e ouvem a chuva batendo levemente na lona do carroção, um som que vai diminuindo até que se ouçam apenas algumas gotas.

Saem de seu esconderijo. O carroção está no alto de uma ladeira, protegido por uma árvore enorme. Olham para as colinas, as florestas, as planícies, e o mar, que fosforeja ao sol que fura as nuvens.

JOF estica os braços e as pernas. MIA seca o carroção e se senta perto do marido. MIKAEL bate os bracinhos no colo de JOF.

Um pássaro solitário testa sua voz após a tempestade. As árvores e os arbustos gotejam. Do mar vem um vento forte e perfumado.

JOF aponta para o céu escuro e em retirada onde raios brilham como agulhas de prata no horizonte.

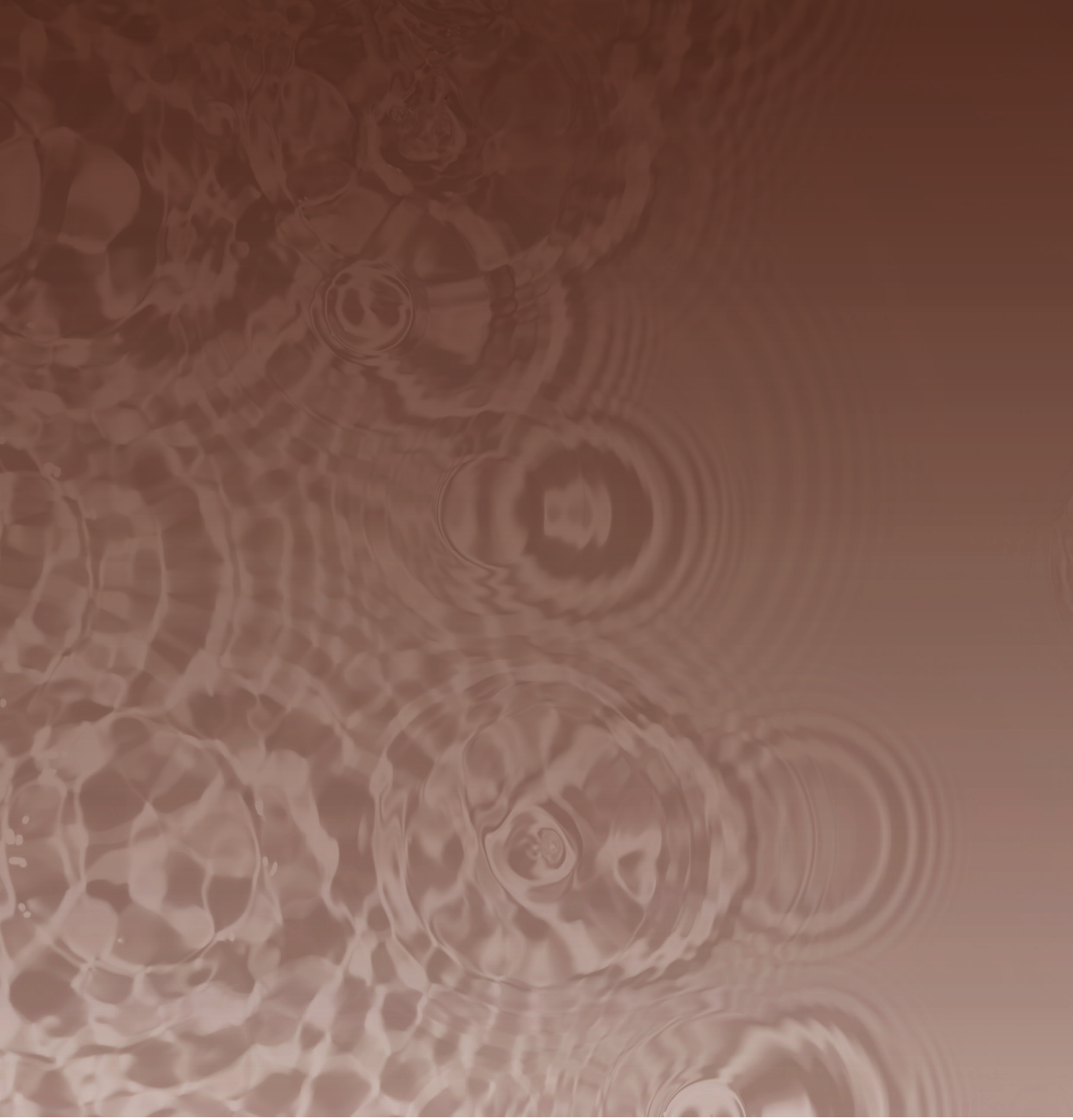
JOF
Vejo todos eles, Mia! Vejo todos! Ainda ali contra o céu escuro, de tempestade. Estão todos ali. O ferreiro e Lisa, e o CAVALEIRO e Raval e Jons e Skat. E a MORTE, o mestre severo, convida todos para dançar. Diz a eles para se darem as mãos e fazerem uma longa coluna. E primeiro vai o mestre com sua foice e sua

ampulheta, mas Skat dedilha sua lira lá no fim. Dançam com a aurora e é uma dança solene em direção às terras escuras, onde a chuva lava suas faces e limpa o sal de suas lágrimas de seus rostos.

Está em silêncio. Abaixa a mão. Seu filho, MIKAEL, ouviu suas palavras. Agora, chega perto de MIA e se senta perto dela.

MIA
(sorrindo) Você com suas visões e seus sonhos.

Fim.



Orchesis

Orchesis

Comment charmer les Muses en restant homme?[1]

M-H Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale

Résumé

Les Muses sont censées inspirer les poètes qu'ils soient hommes ou femmes mais les hymnes delphiques à Apollon, composés par Athénaios et Liménios en 128 av. J.-C. étaient destinés à des hommes. Ces hymnes étaient chantés lors de Pythaïdes, processions occasionnelles envoyées à Delphes par les Athéniens et y prenaient part surtout les hommes. Dans ces deux hymnes, les Muses sont très présentes, à la fois inspiratrices des poètes, et destinatrices du chant avec Apollon. L'hymne d'Athénaios pose cependant un double problème pour une procession masculine. Premièrement, les harmonies en sont en partie féminines puisque l'hymne use des genres diatonique et chromatique. Le genre chromatique a été introduit et mêlé dans la tragédie durant la seconde moitié du Ve s. av. J.-C. par le poète Agathon, qui passait pour être efféminé, ce qui a connoté ce genre de manière féminine. Comment peut-on préserver sa masculinité dans un contexte harmonique qui pousse à la féminisation ? Deuxièmement, la métrique montre que l'ensemble est composé de sections créto-péoniques et le crétique, dont on sait grâce à P. Ceccarelli qu'il pouvait être utilisé dans la pyrrhique et dans la danse des Courètes, était connoté comme masculin. Si l'on interprète ces sections comme un rythme irrégulier à 5/8, ce rythme permet à lui seul de ramener la procession dans le champ de la masculinité. Mais Annie Bélis fait remarquer à juste titre qu'il n'est pas facile de chanter dans un tel rythme et que l'on peut être tenté de le transformer. Comment parvenir à charmer les Muses en restant homme lorsque les harmonies glissent vers le féminin, ou que le non respect d'un rythme masculin peut aussi y conduire ? Même si les débats sur la féminisation de la musique au IIe s. av. J.-C. n'ont plus la même importance qu'à l'époque d'Agathon, il y a sans doute eu une volonté consciente ou inconsciente de renforcer la caractère masculin de la procession : les percussions apportaient une aide essentielle pour maintenir le rythme intact, et la danse avait un rôle important à jouer. On étudiera d'abord comment les pas peuvent s'adapter idéalement au rythme et permettre de le préserver, tout en libérant une énergie masculine dans la manière de poser les pieds au sol ainsi que les quelques gestes effectués. Puis on verra que la troisième strophe par l'évocation du combat d'Apollon contre Python d'une part et contre les Galates en 279 av. J.-C. exige une gestuelle guerrière qui est typiquement masculine, même si elle n'est pas dépourvue d'esthétique.

Mots clefs: Hymnes delphiques à Apollon, Liménios, Python, Galates, Technites, Pythaïde, Danse grecque antique.

---

1 Je remercie Sylvain Perrot, EFA, pour nos discussions qui ont permis d'enrichir cette communication, faite au *Colloque international, Ancienne Muse et nouvelle Muse*, ENS, Paris, 5 mai 2012, dir. A.-M. Muñoz.

Resumo

As musas deveriam inspirar tanto poetas homens quanto mulheres, mas os hinos délficos a Apolo compostos por Athenios e Limênio em 128 a.C. eram destinados aos homens. Esses hinos eram cantados durante as Ptaides, procissões ocasionais enviadas a Delfos pelos atenienses, e eram frequentadas principalmente por homens. Em ambos os hinos, as Musas aparecem com destaque, inspirando os poetas e, juntamente com Apolo, enviando as canções. O hino de Athenios, entretanto, apresenta um problema duplo para uma procissão masculina. Em primeiro lugar, as harmonias são parcialmente femininas, pois o hino usa os gêneros diatônico e cromático. O gênero cromático foi introduzido e misturado à tragédia na segunda metade do século V a.C. pelo poeta Agatão, que era considerado efeminado, o que deu ao gênero uma conotação feminina. Como é possível preservar a masculinidade em um contexto harmônico que incentiva a feminização? Em segundo lugar, a métrica mostra que o todo é composto de seções cretico-peônicas, e o crético, que sabemos que graças a P. Ceccarelli podia ser usado na dança pírrica e nas curetes, era conotado como masculino. Se interpretarmos essas seções como um ritmo irregular em tempo 5/8, esse ritmo por si só traz a procissão de volta ao reino da masculinidade. Mas Annie Bélis ressalta, com razão, que não é fácil cantar nesse ritmo e que podemos nos sentir tentados a transformá-lo. Como você pode encantar as musas e ainda permanecer um homem quando as harmonias deslizam para o feminino, ou quando o desrespeito a um ritmo masculino também pode levar a isso? Mesmo que os debates sobre a feminização da música no século II a.C. não sejam mais tão importantes quanto eram na época de Agatão, havia, sem dúvida, um desejo consciente ou inconsciente de reforçar o caráter masculino da procissão: a percussão fornecia assistência essencial para manter o ritmo intacto, e a dança tinha um papel importante a desempenhar. Começaremos observando como os passos podem ser adaptados de forma ideal ao ritmo e ajudar a preservá-lo, ao mesmo tempo em que liberam uma energia masculina na maneira como os pés são colocados no chão e nos poucos gestos realizados. Em seguida, veremos que a terceira estrofe, com sua evocação da batalha de Apolo contra Píton e contra os gálatas em 279 a.C., exige um gesto de guerra tipicamente masculino, mesmo que não seja desprovido de apelo estético.

Palavras-chave: Hinos délficos a Apolo, Limênio, Píton, Gálatas, *Technites*, Pitaides, dança grega antiga.

Introduction

Les Muses sont censées inspirer les poètes qu'ils soient hommes ou femmes mais les hymnes delphiques à Apollon, composés par Athénaios et Liménios en 128 av. J.-C. étaient destinés à des hommes[2]. Ces hymnes étaient chantés lors de Pythaïdes, processions occasionnelles envoyées à Delphes par les Athéniens[3] et y prenaient part surtout les hommes[4]. Dans ces deux hymnes, les Muses sont très présentes, à la fois inspiratrices des poètes, et destinatrices du chant avec Apollon. L'hymne d'Athénaios pose cependant un double problème pour une procession masculine. Premièrement, les harmonies en sont en partie féminines puisque l'hymne use des genres diatonique et chromatique[5]. Le genre chromatique a été introduit et mêlé dans la tragédie durant la seconde moitié du Ve s. av. J.-C. par le poète Agathon, qui passait pour être efféminé[6], ce qui a connoté ce genre de manière féminine. Comment peut-on préserver sa masculinité dans un contexte harmonique qui pousse à la

---

2 Ils sont enregistrés avec des voix masculines par le groupe Kérylos dirigé par A. Bélis, cf. les CD *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son,* Ensemble Kérylos avec la participation des choeurs de l' ALAM, Direction Annie Bélis, 1993 et *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son,* Ensemble Kérylos, Direction Annie Bélis, K617, 1996, ainsi que sur l'enregistrement D'Euripide aux premiers chrétiens, Ensemble Kérylos, Direction Annie Bélis, 2016, sur les plateformes amazon, google play et itunes.

3 K. Karila-Cohen, *Les pythaïstes athéniens et leurs familles. Etude sur la religion à Athènes à la basse époque hellénistique,* Thèse de Doctorat sous la dir. d'A. Laronde soutenue le 2 décembre 2003 à l'Université de Paris IV-Sorbonne ; K. Karila-Cohen, "Apollon, Athènes et la Pythaïde : mise en scène « mythique » de la cité au IIe siècle av. J.-C.", *Kernos*, 18, 2005, p. 219-239, cf. p. 219 ; G. Siebert, "Réflexions sur la notion de pèlerinage dans la Grèce antique", *Les pèlerinages de l'Antiquité biblique et classique à l'Occident médiéval*, Paris, Paul Geuthner, 1973, p. 34-53 ; G. Daux, *Delphes au IIe et au Ier siècle, depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, 191-31 av. J.-C.*, Paris, 1936 (BEFAR, 140), p. 521-583 et appendice xii, p. 708-729 ; A. Boëthius, *Die Pythaïs. Studien zur Geschichte der Verbindung zwischen Athen und Delphi,* Uppsala, 1918; G. Colin, *Etudes sur le culte d'Apollon pythien à Athènes,* Paris, Fontemoing, 1905 (BEFAR, 93) ; Fouilles de Delphes. Ecole française d'Athènes, Tome 3, Epigraphie. 2ème fascicule, *Inscriptions du trésor des Athéniens,* texte par M. G. Colin, Paris, Fontemoing, 1909-1913.

4 Sur la présence des canéphores, cf. K. Karila-Cohen, "Les filles d'Athènes à Delphes : femmes, religion et société à travers l'exemple des canéphores de la Pythaïde", *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, sous la direction de L. Bodiou, V. Mehl, J. Oulhen, F. Prost et J. Wilgaux, PUR, Rennes 2009, p. 133-139 : le nombre des canéphores ne dépasse jamais la dizaine et ces jeunes filles étaient associées aux pythaïstes enfants "puisque, pour une même année de Pythaïde, les noms des garçons et des filles sont toujours rapprochés sur la pierre", cf. n. 37 p. 138. Malgré la présence des canéphores (indispensables dans la cérémonie puisqu'elles portent les graines et le couteau du sacrifice dans leur corbeille), la Pythaïde reste une procession essentiellement masculine.

5 A. Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes. T. III : les Hymnes à Apollon,* Ecole Française d'Athènes, p. 62, 67 et 75. Nous ne nous référons pas au fait que le trope de l'hymne soit le phrygien. En effet dans le système post aristoxénien, l'harmonie phrygienne n'a plus la connotation féminine qu'elle avait dans le système utilisé auparavant. Pour la même raison, Nous n'utilisons pas ici le propos de Platon, *République* III, 398d-e, qui qualifie de guerrier le trope phrygien puisqu'il renvoie à un système bien différent de celui des hymnes de Delphes, antérieur à la révolution d'Aristoxène.

6 Plutarque, Propos de table, III, 645d et l'analyse d'A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le traité d'harmonique,* Paris, Klincksieck, 1986 p. 57 . Voir aussi P. Lévêque, *Agathon*, Les Belles Lettres, Paris, 1955, p. 147 qui se fonde sur Ps. Plutarque, *De Musica,* 21, 203 Weil-Reinach.

féminisation ? Deuxièmement, la métrique montre que l'ensemble est composé de sections créto-péoniques et le crétique, dont on sait grâce à P. Ceccarelli qu'il pouvait être utilisé dans la pyrrhique[7] et dans la danse des Courètes[8], était connoté comme masculin[9]. Si l'on interprète ces sections comme un rythme irrégulier à 5/8, ce rythme permet à lui seul de ramener la procession dans le champ de la masculinité. Mais Annie Bélis fait remarquer à juste titre qu'il n'est pas facile de chanter dans un tel rythme et que l'on peut être tenté de le transformer[10]. Comment parvenir à charmer les Muses en restant homme lorsque les harmonies glissent vers le féminin, ou que le non respect d'un rythme masculin peut aussi y conduire ? Même si les débats sur la féminisation de la musique au IIe s. av. J.-C. n'ont plus la même importance qu'à l'époque d'Agathon, il y a sans doute eu une volonté consciente ou inconsciente de renforcer la caractère masculin de la procession : les percussions apportaient une aide essentielle pour maintenir le rythme intact, et la danse avait un rôle important à jouer. On étudiera d'abord comment les pas peuvent s'adapter idéalement au rythme et le renforcer, tout en libérant une énergie masculine dans la manière de poser les pieds au sol ainsi que les quelques gestes effectués. Puis on verra que la troisième strophe, par l'évocation du combat d'Apollon contre Python d'une part et contre les Galates en 279 av. J.-C., exige une gestuelle guerrière qui est typiquement masculine, même si elle n'est pas dépourvue d'esthétique.

I. Renforcer un rythme masculin et connoter la danse d'une énergie virile

1. Utiliser la danse pour préserver le rythme masculin

L'idée qu'un rythme puisse être en soi masculin ou féminin est fondée sur le fait que les voyelles et sons sont considérés comme étant masculins pour certains et féminins pour d'autres[11]. Sur ce postulat de base, le rythme de l'hymne delphique, fait de sections créto-péoniques, est masculin. Si l'on admet que le

---

7 P. Ceccarelli, *La danza pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata,* Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, 1998, p. 178 et n. 62.

8 *Ibid*., p. 175.

9 "rythme viril et tendu", cf. A.-G. Wersinger, "La danse et la pudeur (Platon, Lois, VI, 771e5-772a4)", *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne occidentale,* sous la dir. de M.-H. Delavaud-Roux, Rennes, PUR, 2011, p. 183-195, cf. p. 193 ; J. Jouanna, "Le chant mâle des vierges. Eschyle, *Suppliantes* v. 418-437", *REG*, 115, 2002/2, p. 783-791, cf. p. 788.

10 A. Bélis, *Corpus des inscriptions de Delphes. T. III : les Hymnes à Apollon,* p. 144.

11 Aristide Quintilien, La Musique, trad. F. Dusynx, Université de Liège, Liège, 1999, p. 95. Voir le commentaire de P. Otaola, "L'ethos des rythmes dans la théorie musicale grecque", *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest, 29-30 septembre 2006, Université de Bretagne occidentale,* sous la dir. de M.-H. Delavaud-Roux, Rennes, PUR, 2011, p. 91-108.

crétique, très présent dans le premier hymne delphique, se traduit par des mesures à 5/8, tout comme le péon, chanter a *capella* un tel morceau sans en déformer le rythme n'est pas aisé. Il faut donc faire accompagner le morceau par des percussions (comme le fait Annie Bélis avec son groupe Kérylos) et/ou le danser. Danser, ne serait-ce que marcher correctement sur le 5/8, peut donc permettre de préserver le rythme et de le renforcer. Il est probable que l'hymne d'Athénaios était destiné à être dansé, avec une chorégraphie très simple, fondée surtout sur la procession. Il n'y avait en effet pas beaucoup de place, même si d'après S. Perrot, l'hymne était chanté et dansé sur place, dans la partie la moins escarpée du sanctuaire d'Apollon, que l'on appelle "l'Aire"[12]. S. Perrot estime en effet que l'hymne I ne peut être un être un chant de procession car c'est bien un péan et non un *prosodion*. Il existe en effet dans l'*Hymne 2*, composé par Liménios, un péan et un prosodion. Seul le *prosodion* de l'*Hymne 2* pouvait être utilisé pour la procession. Le péan, quant à lui, était dansé sur place.

2. Approcher le sol avec une énergie masculine

Dans cette procession, l'énergie des pas est essentielle. Il faut que les danseurs posent naturellement au sol toute la plante du pied. Ceci n'exclut pas une certaine élasticité dans la marche, mais cette caractéristique doit être donnée à partir des genoux, qui doivent rester souples, et ne jamais se tendre totalement. En 2012, en observant notre ensemble de danseurs, étudiants à l'UBO dans le cadre de l'UE libre de danse antique, soit 15 filles et 3 garçons, nous avons remarqué que les garçons naturellement posaient la plante du pied au sol, sans sautillement, alors que les filles avaient tendance à sautiller les pas[13], en raison du caractère irrégulier imprimé par le rythme à cinq temps. Nous avons travaillé 7 semaines à raison d'1h hebdomadaire et 3 semaines à raison de 2h hebdomadaires. Au fur et à mesure que la chorégraphie a été intégré par les étudiants, et qu'ils ont pris conscience du caractère masculin de la danse (en tête figurait un garçon qui fut malheureusement absent le jour du tournage), certaines filles ont naturellement masculinisé leur manière de poser le pied au sol, notamment celles qui se trouvaient placées aux côtés des garçons.

3. Une gestuelle sobre

Enfin alors que tout dans les harmonies pousse à la féminisation puisque,

---

12 S. Perrot, EFA, *Musiques et musiciens à Delphes, de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse soutenue en 2013 sous la direction d'Alexandre Farnoux et d'Annie Bélis à l'Univ. de Paris IV-Sorbonne.

13

comme le dit A. Bélis, *"La richesse du chromatisme est poussée jusqu'à l'extrême avec l'introduction à la strophe II de deux degrés supplémentaires, dont la présence vient briser les cadres normaux de la structure tétracordale et forme ce que l'on appelle un «néochromatisme»"*[14]; il est important de créer une gestuelle qui permette de ramener les danseurs dans la masculinité. Nous avons donc choisi une gestuelle très sobre qui fait ressortir deux éléments dans la strophe 1 (l'écoute, puis l'appel des Muses) et deux éléments dans la strophe 3 (le jeu de la cithare qui caractérise les Technites et la gestuelle guerrière propre au combat contre Python et le Galate, que nous traitons plus loin). Dans la strophe 2, le sacrifice n'est pas évoqué par une gestuelle particulière mais par la disposition des danseurs dans un cercle fermé et leur attitude de recueillement tout en marchant. Ce sacrifice était important pour la danse puisque les deux hymnes étaient effectués avant et pendant la procession qui conduisait les victimes du sacrifice vers l'autel d'Apollon[15].

II. La mise en scène du combat d'Apollon contre Python et contre les Galates

La mise en scène du combat ramène naturellement du côté de la masculinité. Il n'est pas possible de savoir si les Pythaïstes avaient choisi de faire figurer un ou plusieurs personnages pour représenter le monstre et les Barbares dont ils rappelaient le danger, ou si leur imaginaire était si développé qu'ils leur suffisaient de le concevoir mentalement.

1. le combat contre un monstre

Le combat contre le serpent/dragon Pythôn[16] présente toutes les caractéristiques d'un affrontement d'un monstre et luxe de détails sont donnés pour évoquer son aspect sa mort. Pythôn est décrit comme un *"monstre sinueux aux changeants replis" aiolon elik tan phuan.* Il est précisé qu'il pousse d'affreux sifflements avant de succomber sous les coups d'Apollon[17]: *suchna surigmati*

---

14 A. Bélis, *op. cit.,* p. 135. On retrouve aussi l'introduction du néochromatisme dans le payrus de Berlin, pour l'air de Tecmessa, cf. A. Bélis, "Un Ajax et deux Timothée (P. Berol. n° 6870)", REG, 111, 1, 1998, p. 70-100, cf. p. 87.

15 J. Duchemin, *La houlette et la lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie. I Hermès et Apollon*, Les belles lettres, Paris, 1960, p. 105-119.

16 Nous choisissons ici de suivre l'identification du monstre proposé par K. Karila-Cohen, "Apollon, Athènes et la Pythaïde : mise en scène « mythique » de la cité au IIe siècle av. J.-C.", *Kernos*, 18, 2005, p. 219-239, cf. p. 236.

17 S. Perrot, "Le sifflement du serpent : du son inarticulé à la mise en musique", *Anthropozoologica*, 2012, p. 345-361.

eis athôpeut' apepneusomos. Les participants à la Pythaïde s'identifient spontanément à Apollon. Leur gestuelle devient forcément guerrière et toute gestuelle guerrière est forcément du côté de la masculinité comme le rappellent Platon et Lucien :

> "Or nous devons reconnaître que le penchant à la générosité et à la bravoure est du mâle ; au contraire, une inclination plus prononcée à la modestie et à la réserve ... devra être acceptée comme appartenant à la femme"[18]
>
> "La danse du collier est commune aux éphèbes et aux jeunes filles qui effectuent une danse ressemblant vraiment à un collier. Et un éphèbe la conduit, dansant des figures de jeunes gens et telles qu'il le faudra plus tard à la guerre, la jeune fille suit avec décence, enseignant comment le sexe féminin danse, de sorte que le collier est entrelacé de modestie et de courage" [19]

On peut supposer que les mouvements des danses armées étaient utilisés, gestes de défense et d'attaque[20], mais que l'on privilégiait le jeu du tir à l'arc[21] et que les déplacements étaient réduits pour conserver à la procession son caractère spécifique. Le caractère monstrueux et inesthétique du combat peut aussi se ressentir dans les expressions du visage des participants à la Pythaïde, marquées par la peur.

2. Un combat non dépourvu d'esthétique contre les Galates

Mais les vers suivants associent à la lutte contre Pythôn, un autre affrontement qui lui ne relève pas de la mythologie mais de l'histoire : celui des Grecs contre les Galates ou Gaulois qui envahirent Delphes en 279 av. J.-C. La victoire fut aux Grecs sans qu'ils aient eu à combattre[22]. C'est pourquoi l'épisode fut aussi récupéré

---

18 Platon, *Lois*, VII, 802 a, trad. A. Diès, CUF, 1956 et le commentaire de F. Colas, 2002, p. 227-228.

19 Lucien, *Peri orcheseôs*, 12, trad. M.-J. Salé (à paraître dans le cadre du commentaire de M.-H. Delavaud-Roux sur cette œuvre). Cette danse du collier n'est connue que par Lucien.

20 M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993.

21 Sur les représentations d'Apollon archer, cf. Ph. Monbrun, "Apollon de l'arc à la lyre", *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes de colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)* textes réunis par P. Brulé et C. Vendries, p. 59-96 ; Ph. Monbrun, *Les voix d'Apollon : l'arc, la lyre et les oracles*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

22 E. Will, *Histoire du monde hellénistique 323-30 av. J.-C.*, éditions du Seuil, Paris, 2003, t. 1, p. 106 qui rappelle que le sanctuaire fut sauvé miraculeusement par une tempête de neige. Pausanias, I, 4, 4. "Et c'est de la manière que nous avons dite qu'ils sauvèrent les Hellènes. Or,

par la mythologie et devint également un des exploits d'Apollon[23], célébré ici par les Pythaïstes. Apollon devient le défenseur de la civilisation grecque attaquée par les Barbares. Mais ces Barbares se rendent ensuite en Asie Mineure, de sorte qu'en 277 av. J.-C. Nicomède de Bithynie menacé à la fois par son frère Zipoitès et par le roi séleucide Antiochos Ier, fait appel à eux. Il leur donne ensuite le pays de Thynes, plus au sud, pour les remercier, les éloigner un peu de lui et les

---

les Galates (Gaulois) étaient déjà en deçà de Pyles, et ne tenant aucunement à prendre les autres villes, leur principal souci était de piller Delphes et les trésors de son dieu. Devant eux ils trouvèrent bien rangés les Delphiens eux-mêmes et ceux des Phocéens qui habitent les villes du Parnasse ; il y vint aussi une troupe d'Étoliens; car le [peuple] étolien avait en ce temps-là l'avantage de posséder une vigoureuse jeunesse. Quand on en fut venu aux mains, des coups de foudre, des quartiers de roche arrachés du Parnasse fondirent sur les Galates, et, comme des épouvantails, des hommes armés se dressèrent au-dessus des barbares ; les uns étaient venus, dit-on, des [régions] hyperboréennes : c'étaient Hyperochos et Amadocos ; un troisième était Pyrrhos, fils d'Achille. Depuis cette aide que leur donna Pyrrhos en ce combat, les Delphiens sacrifient à ce héros dont auparavant la mémoire même leur était, comme celle d'un ennemi, en opprobre." (trad. Edm. Cougny et H. Lebègue, *Extrait des auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules,* Paris, Renouard, 1878-1892). Justin, XXI, 8 : "Excités par ces paroles, et échauffés d'ailleurs par les débauches de la veille, les Gaulois s'élancent tête baissée dans le péril. Les Delphiens, se confiant moins dans leurs forces que dans la divinité, résistaient à des ennemis qu'ils méprisaient, et, du haut de la montagne, accablaient de traits ou de pierres les Gaulois qui voulaient l'escalader. Tout à coup, au plus fort de cette lutte, les prêtres de tous les temples, les devins eux-mêmes, les cheveux épars, couverts de leurs bandelettes et de leurs insignes sacrés, s'élancent au premier rang, pleins d'égarement et de trouble ; ils s'écrient que le dieu est arrivé, que par le faîte entrouvert, ils l'ont vu s'élancer dans le temple ; que, tandis qu'ils imploraient son appui, un jeune guerrier d'une merveilleuse beauté a paru à leurs regards, accompagné de deux vierges armées, sorties des temples voisins de Minerve et de Diane ; que leurs yeux n'en sont pas seuls témoins ; qu'ils ont entendu le sifflement de son arc et le cliquetis de ses armes. Puis, avec les plus vives prières, ils pressaient les combattants de marcher, guidés par leurs dieux, au massacre de l'ennemi, et de s'associer à leur victoire. Enflammés par ce discours, tous à l'envi s'élancent au combat ; ils sentent à leur tour la présence des dieux ; la terre tremble : un fragment détaché de la montagne va écraser l'armée gauloise, les plus épais bataillons tombent renversés avec un affreux carnage. Bientôt une tempête s'élève. ; la grêle et le froid achèvent les blessés. Brennus, frappé lui-même et ne pouvant supporter ses souffrances, d'un coup de poignard met fin à sa vie. Ainsi furent punis les auteurs de cette guerre. Un autre chef gaulois se hâte de quitter la Grèce avec dix mille soldats blessés ; mais la fortune ne fut pas même propice à leur retraite. Toujours en alarme, sans asile pendant la nuit, et accablés le jour de fatigues et de dangers, les pluies continuelles, la glace, la neige, la lassitude, la faim et les veilles, plus meurtrières encore, détruisirent les tristes restes de cette malheureuse armée. Dans le désordre de leur fuite, les peuples qu'ils traversaient les poursuivaient comme une proie. Enfin, de cette nombreuse armée, qui croyait naguère, dans la confiance de ses forces, pouvoir lutter contre les dieux, il ne resta pas même un homme pour retracer un si grand désastre (trad. Edm. Cougny et H. Lebègue, op. cit.). Voir aussi G. Nachtergael, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes : Recherches d'histoire et d'epigraphie hellénistiques,* Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1977.

23 E. Will, *op. cit.,* p. 106 rappelle que le miracle de Delphes fut commémoré par la fête des Sôteria. Sur cette fête, voir G. Nachtergael, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes : Recherches d'histoire et d'epigraphie hellénistiques,* Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1977.

interposer entre Antiochos et lui[24] Mais les Galates commencent à piller pour leur propre compte et s'implantent en Asie intérieure, sur les côtes de l'Hellespont, en Eolide et en Ionie. Peut-être sont-ils soutenus militairement par Philétairos de Pergame. Antiochos Ier les bat à Sardes et les installe en Phrygie occidentale[25]. Les Galates continuent à menacer les populations avoisinantes et il faut attendre la grande victoire que remporte Attale Ier sur eux vers 238 ou 237 av. J.-C. pour écarter tout danger pour les Grecs[26]. Les artistes pergaméniens représentent alors fréquemment leurs ennemis galates sous les traits pathétiques de guerriers mourants[27] et le thème est diffusé bien au-delà de Pergame puisqu'il y eut une offrande d'Attale sur l'Acropole d'Athènes[28] et que les Athéniens érigèrent une statue de ce type à Délos, sur l'agora des Italiens, en 100 av. J.-C.[29] Les Athéniens qui participaient aux Pythaïdes connaissaient forcément ce type de représentation. Ils en avaient sans doute retiré une esthétique du combat, qui contrastait avec l'affrontement contre l'horrible Pythôn.

3. Un même combat chanté et dansé par les Technites

Pythôn et Galates sont associés dans la strophe III dans un même combat dont les deux aspects doivent être représentés et qui restent parfaitement compatibles

---

24 Tite-Live XXXVIII, 16 ; Strabon, XII, 5, 1 ; Pausanias X, 23, 14 ; Justin XXV, 2, 8-11. Voir aussi l'analyse d'E. Will, *op. cit.,* p. 143.

25 E. Will, *op. cit.*, p. 143.

26 Datation proposée par E. Will, *op. cit.*, p. 296-297.

27 A Pergame, dans le sanctuaire d'Athéna, des panneaux peints figuraient une galatomachie, cf. Pausanias, I, 4, 6 et F. Queyrel, *L'autel de Pergame. Image et pouvoir en Grèce d'Asie.* Picard, Paris 2005, p. 162-163. Le thème du Gaulois mourant fut souvent représenté dans la statuaire, régulièrement copié et la plus célèbre de ces copies est la statue de marbre conservée à Rome, Musée du Capitole, Inv. 747. Le corpus va bien au-delà des galatomachies et images des Galates puisque le thème a pu aussi influencer d'autres représentations mythologiques, comme le suggère F. Queyrel, *op. cit.,* p. 130 : "On a, plus précisément reconnu depuis longtemps dans la fable de la victoire des dieux sur les Géants une manière d'exalter la victoire, ou les victoires, d'Eumène II, ou des rois de Pergame sur les barbares Galates qui avaient envahi l'Asie Mineure en 277".

28 Pausanias, I, XXV. " ... Près du mur au sud [de l'acropole d'Athènes]... entre autres oeuvres d'art, Attale a consacré la défaite des Galates (Gaulois) en Mysie : chacune de ces oeuvres a environ deux coudées..." (trad. op. cit.) ; voir l'analyse de B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias,* Picard, Paris, 2003, p. 189-190, et fig. 171 (statue copie d'un gaulois blessé qui faisait partie d'un des groupes dédiés sur l'Acropole d'Athènes par Attale Ier, Paris Louvre MA 324).

29 Statue Musée national archéologique d'Athènes, Inv. 2457. Voir aussi *Sculptures déliennes,* sous la dir. de J. Marcadé, Athènes, EFA, Paris, De Boccard, 1996, et de manière générale pour la sculpture hellénistique R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture : a Handbook,* Thames and Hudson, London, 1995. Il y a aussi un Galate mourant dans la collection Ludovisi (Palazzo Altemps) et au Louvre, cf. *D'après l'Antique,* Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 158-159, n 13.

avec une danse masculine. Ces combats sont chantés et dansés sans doute par les Technites, artistes professionnels mentionnés à la première ligne de la strophe et qui figurent aussi parmi les Pythaïstes, comme l'a montré K. Karila-Cohen[30]. Ce sont eux qui chantent et dansent tandis que font partie de la Pythaïde les officiels tels que prêtres, théores, etc... Les Technites dionysiaques qui dansent et chantent à Delphes sont issus de l'association des Technites d'Athènes qui a été créée à une date inconnue, avant les années 279-277 av. J.-C. et qui a reçu un certain nombre de privilèges pour exercer cette activité[31]. En 134 av. J.-C., les Technites ont demandé le renouvellement de leur activité et de leurs privilèges. Les Amphictions ont subordonné ce renouvellement à l'accord des Romains. Cette clause pouvait mettre en difficulté les Technites de l'association d'Athènes puisqu'ils étaient alors en rivalité avec les Technites de l'association de l'Isthme et de Némée : il y avait eu même un arbitrage fait en faveur de ces derniers par les Romains vers 138 av. J.-C., comme l'a rappelé A. Bélis[32]. Les Pythaïstes célèbrent donc leurs Technites aussi pour cette raison. La fonction du premier hymne delphique composé par Athénaios fils d'Athénaios en 128 av. J.-C. était donc de charmer un public de choix et de contribuer à donner une notoriété exceptionnelle à la Pythaïde de cette année là, en créant des harmonies subtiles et raffinées propres à charmer une oreille romaine. Mais face aux Romains, il était impensable de glisser vers la féminité et il fallait donc aussi renforcer le caractère masculin de la danse.

Conclusion

Préserver la masculinité de l'hymne n° 1 passe donc par le rythme de la danse et le caractère de la gestuelle. Rappelons que l'hymne n° 2 qui suivait, composé

---

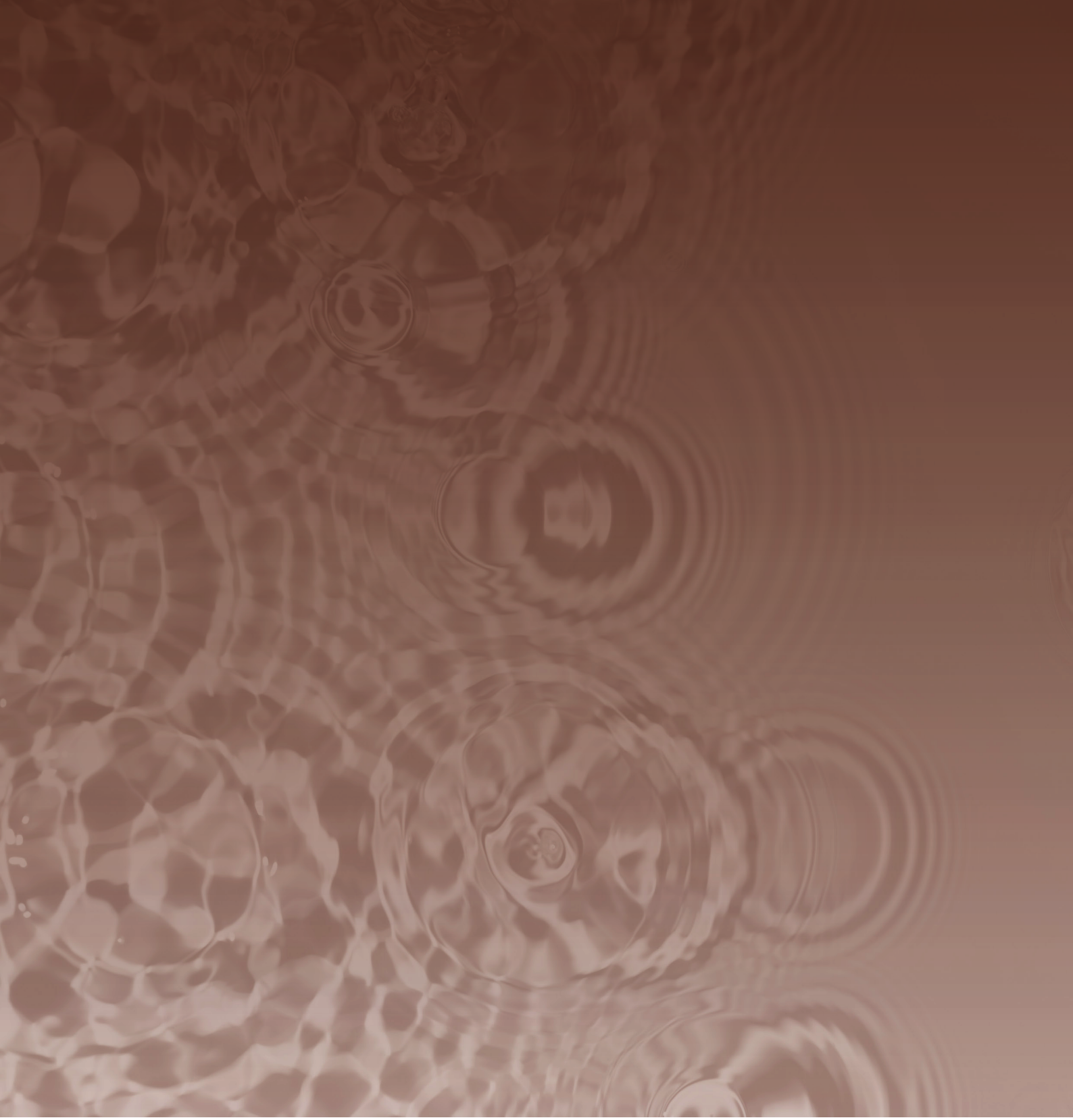
30 K. Karila-Cohen, *Les pythaïstes athéniens et leurs familles. Étude sur la religion à Athènes à la basse époque hellénistique*, Thèse de Doctorat sous la dir.; d'O. Picard soutenue le 2 décembre 2003 à l'université de Paris IV-Sorbonne : voir l'introduction générale.

31 Décret des Amphictions en l'honneur des Technites dionysiaques d'Athènes, 279/278 ou 278/277 av. J.-C., B. Le Guen, Les associations de *Technites dionysiaques à l'époque hellénistique,* ADRA, Nancy, 2001, t. I, n° 2, p. 59-61. Il s'agit de l'exemplaire de Delphes (2 autres exemplaires à Athènes). A la suite d'une requête adressée par les Technites, les amphictions précisent leurs privilèges : l'asylie et sécurité (ils sont protégés eux et leurs biens du droit de prise quels que soient le lieu et l'époque, pour l'éternité, à condition de n'être ni débiteurs d'un Etat ni lié par un contrat particulier) ; exemption de service militaire ; exemption d'*eisphora*. Le décret précise aussi la mission des Technites : honorer les dieux par leur art , accomplir les sacrifices. Ce décret accorde un renouvellement de privilèges donc l'association des Techniques dionysiaques d'Athènes existe déjà, sans que l'on puisse préciser sa date de création.

32 A. Bélis, "Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des hymnes delphiques à Apollon", *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes de colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)* textes réunis par P. Brulé et C. Vendries, p. 97-114, cf. p. 111-112. ; G. Daux, *Delphes au IIe et au Ier siècle depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, 191-31 av. J. C,* E. de Boccard, Paris, 1936 (BEFAR, 140), p. 164.

par Liménios, était plus facile sous cet aspect puisqu'il était écrit en genre diatonique. L'hymne n° 2 ajoutait également encore un personnage dans les combats d'Apollon, celui du géant Tityos, fils de Zeus et d'Elara. Il fut combattu par Apollon à Panopée (sur la route d'Athènes à Delphes)[33].

33 Éphore, 70 F 31b (éd. F. Jacoby), cité par Strabon, IX, 3, 12= C422, trad. R. Baladié, CUF, 1996 : « C'était le temps où Apollon parcourait la terre, cherchant à civiliser le genre humain par l'usage des fruits cultivés et des formes de vie plus douces. Parti d'Athènes pour se rendre à Delphes, il suivait la route qu'emprunte de nos jours la procession de la Pythiade (sic) organisée par les Athéniens. Arrivé à Panopée, il supprima Tityos, un homme violent et inique installé là. Puis les Parnassiens entrèrent en relation avec lui et dénoncèrent un autre individu malfaisant du nom de Python, surnommé le Dragon. Pendant qu'il le perçait de flèches, les autres l'encourageaient aux cris de « Hié Paian » – origine du péan qu'entonne traditionnellement une troupe au moment de s'engager dans une bataille rangée. Puis, la baraque de Python fut incendiée aussi par les Delphiens à la façon du feu de joie qu'ils font encore de nos jours, en souvenir de ce qui s'est passé cette fois là. » ; K. Karila-Cohen, *op. cit.,* p. 221, n. 15.



Metricae

Metricae

Singing Homer's Spell: The End of Oralist Poetics (Preface)[1]

A. P. David
Pesquisador Independente

Abstract

We did not use to know how the prosody of Greek words interacted with Greek metres. With the arrival of the new theory of the Greek accent, now we do. The ignoring of the seemingly irrelevant accent marks in texts seems to have led not to the realisation that all we could know, sadly, about the sound and performance of Greek poetry was its metre, but to the delusion that metre was all there was to know. The level of discovery newly achieved in the texture and the nature of Homeric composition is truly astounding, even to the author. There is no embarrassment, however, because he can take no credit for the content of the treasury: the new law of tonal prominence is merely the key to opening a long silent vault, hidden in plain sight in the accentual notation of East Roman manuscripts. There are now unmistakable proofs—for so they should be called—of Homer's musical intent and design. The implications for any theory of Homeric composition, and indeed any assessment of his artistic arsenal, can find no bottom, once these findings see the light of day. Most egregious is the hypothesis of an oral tradition shaping composition via purely metrical formulas, with no role whatsoever to be played by the manifest tonal phenomena recorded in the manuscripts. Penelope's circumflexes, and her special circumflected motif, are a sight and a sound that can no longer be unseen, or unheard in their wake. Odysseus also is discovered to have a distinctive accentual motif (Chapter 11). Let the implications sink in like a down-glide in your voice: there is new music on the radio, and Homer must be heard as if for the first time.

Keywords: Homer, Accent, Greek, Prosody, Music, 'law of tonal prominence', Josephus, Oralism.[1]

1 The complete argument and book, published by the author, are now available via Amazon.

Resumo extendido

Não costumávamos saber como a prosódia das palavras gregas interagia com os metros gregos. Com a chegada da nova teoria do acento grego, agora sabemos. O fato de ignorar as marcas de acento aparentemente irrelevantes nos textos parece ter levado não à constatação de que tudo o que podíamos saber, infelizmente, sobre o som e a performance da poesia grega era seu metro, mas à ilusão de que o metro era tudo o que havia para saber. O nível de descoberta recém-alcançado sobre a textura e a natureza da composição homérica é realmente surpreendente, até mesmo para o autor. Não há constrangimento, no entanto, porque ele não pode levar crédito pelo conteúdo do tesouro: a nova lei da proeminência tonal é meramente a chave para abrir um cofre há muito silencioso, escondido à vista de todos na notação acentuada dos manuscritos romanos orientais. Agora existem provas inequívocas - pois assim devem ser chamadas - da intenção e do projeto musical de Homero. As implicações para qualquer teoria de composição homérica e, de fato, para qualquer avaliação de seu arsenal artístico, não encontram limite quando essas descobertas vêm à luz do dia. A mais flagrante é a hipótese de uma tradição oral moldando a composição por meio de fórmulas puramente métricas, sem nenhum papel a ser desempenhado pelos fenômenos tonais manifestos registrados nos manuscritos. Os circunflexos de Penélope e seu motivo circunflexo especial são uma visão e um som que não podem mais ser vistos ou ouvidos em seu rastro. Descobriu-se que Odisseu também tem um motivo acentual distinto (Capítulo 11). Deixe que as implicações sejam absorvidas como um deslizamento descendente em sua voz: há música nova no rádio, e Homero deve ser ouvido como se fosse a primeira vez.

Palavras-chave: Homero, Acento, Língua grega, Prosódia, Música, 'Lei da proeminência oral'," Flávio Josefo, Oralismo.

Homer brings it ripe: his poems are the well-spring of whatever it is 'the Greeks' illuminated. Only ghostly Pythagoras can compare in his uncanny potency and influence.

On my first encounter with Homer's Greek, I knew I was in the presence of serious music. There was an obvious vigour and intention to her rhythms; no secrets there. We had a time signature, durations of notes, and a stichic structure, a tilt at mid-line and a cadence at line end. But most intriguingly, there were accent marks: existing grammars were not all that helpful on these, but the accent signs most certainly indicated contours, and perhaps emphases, of *changing pitch*.

I was someone used to taking the 'reading' of music seriously. I devoured the lyrics on rock albums, often before I heard the music and the song; I became a student of the strange syncopations involved in delivering English song lyrics effectively (which sometimes meant inarticulately). I learned to follow scores, and got familiar with the usual cul-de-sacs, mews, corners and car parks of tonal harmonic progressions. Shakespeare animated verse from the inside; he is an English speaker's trainer in both the high art and the simple motions of poetry. I knew without knowing how, that Homer also would provide a rich and rewarding feast. What else could one expect from the fount and guiding spirit of Greek learning and the liberal arts? The poet without whom the brilliant Greeks would have had no one to quote? My haphazard musical upbringing had all the same readied me, and no mistake, for this. I was a blues improviser, and one feels it in sympathy, how to compose a line which works, before one can articulate anything sensible about that knowledge.

The trivialisation of Homer as a thinker, or a theologian, or a political scientist, is perhaps acceptable as a sign of the times. Taste in such things comes and goes, and time and taste have a sovereignty. Homer may have to live for now with being the first in line of the 'Great Books' in school curricula. But what

would damn our times for its judgement would be a passive trivialisation of Homer's art, where no thought or attention is paid, or painstaking discipline spent, on the performing of his work. It would be like dismissing Bach's St. *Matthew Passion* as an 18th Century artefact, from which the players and instruments have long since moved on, and could not be bothered to master the language, vocal and instrumental technique required to reenact the piece. The preservation of an adequate written record in this case allowed the piece to be revived long after Bach's death, and the professional instrumentalists and singers were able to recreate the music, so that a less able, literally illiterate audience became gratefully able to savour in full communion Bach's setting of the *Passion*.

Let's say you're one of those who have pored over the Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* You've heard the individual voices in that album, associated those voices with distinct composers, absorbed the songs to the point that their changes and moments have become second nature. There are many of us so initiated. What would it do for us if it were declared, on authority, that that album, unlike some others, was actually the product of an oral tradition? How does one incorporate into one's experience of the fact, that the *Sgt. Pepper* songs were an ultimate result of repeated improvised singing, a composition that arose from anonymous folk and their folk-whittled formulas, and not from a distinct voice or voices stylised 'John' or 'Paul' or both, or even Ringo?

In a word, we would be *gaslighted*. This is what has happened, by and large, to readers of Homer in his modern reception. Readers in translation experience the characters, the vision, the sweep, the emotion. They are triggered by the moral vice clamps of war, love, justice and gods. But they are cut off from the music, the language itself, and are spoon-fed expertise in that area, about the mysterious wise artfulness of an incremental oral tradition, doing its thing out of view and out of mind. The 'folk' shtick is at least as old in Classical Philology as the 18th Century and Friedrich Wolf's *Prolegomena to Homer*.

What folk? Where?

The fact on the ground is that not a single piece of text or textual allusion from the ancient world points to or even hints at the existence of an oral tradition of improvising bards, composing-in-performance. That Homer did not himself write his composition down (Josephus mentions this as a seemingly prevalent Greek opinion about the author, *Against Apion* I.12), does not in the least imply that it was produced by an oral tradition of some particular people. Josephus is speaking of a peculiar fact about a particular poet. Meanwhile, every single piece of such ancient textual evidence bespeaks a performance text or script for Homer that was performed by skilled performers, to a knowing audience, whether solo or accompanying the voice with a lyre.

Variations in written versions of these texts are sometimes taken to be original variants, that is, variants in an oral tradition where there was latitude for different occasional or situational implementations. But of course such

variants would be most naturally expected, with the least testing of Occam's Razor, as natural products of the remembering (or mis-remembering) of a song at its first, or second, writing down. The writing down would have been an attempt at remembering the song or 'album' (διαμνημονευομένην ἐκ τῶν ᾀσμάτων, Josephus I.12, 'a thoroughgoing act of recollection based on the songs') in the dialect local to the writers. Let us be clear where Josephus has actually been explicit: the writing down of Homer was a thorough and systematic attempt (δια-, ἐκ) to remember a work, from a sequence of songs that were already composed and finished—not in any sense an act of composition itself. There is no hint in him about how the songs or the poems were composed, except by a famous poet with a name.

Variations in human memory are a familiar and demonstrable fact. Variations as an endemic feature of an oral transmission remain inaccessible to empirical study, except as *faits accomplis*. Variants would result, for example, if its musically literate fans tried to write down *Sgt. Pepper* from memory. What if all copies and recordings were suddenly lost? We might get different versions with different spelling conventions for silent r's and h's, from Americans and various British or European or Japanese authorities. But we *predict* that such variants would be metrically equivalent. The recollectors would agree on the tunes absolutely, but only on most of the words; language changes, after all, albeit less when it is frozen inside melody and rhythm. But melodies and rhythms seem to survive concretely in the memory. Perhaps the reconstructors would come readily to consensus on many cruxes, in active consultation with their still vivid and saturated and decided memories. The correct ordering of the songs, apart from any quirks in their internal structure, would be a fans' obsession, an absolute requirement of any reconstruction for devotees of *Sgt. Pepper*.

Nothing prevents us imagining such factors in the scenario that led to the writing down of Homer, among the scattered Greek-speaking communities where devotees of Homer found themselves. We know that Solon's Athenians were particular about hearing Homer's songs in their original or proper order. They knew their *Sgt. Pepper.* One of the seminal 'city editions' of Homer is supposed to come from Massalia (Marseilles), now in France. Nothing points us to an oral tradition, or the indeterminately many generations of a people, and artists, that must be posited to sustain it in any of these locations. Homer's recorded text in fact draws on a number of local versions of Greek for its forms, and hints at others. The composer or his school were clearly lovers of Greek varietals: whatever worked, from wherever he or she or they, or Greek, had travelled.

The worst and most embarrassing aspect of the now centuries-long episode of gaslighting in the academy is that Homer's music has been silent, suppressed in fact, disallowed from speaking for itself. In the absence of any professional apologists and performers of its actual music, the poetry has been broken, to support the orthodox theory of oral composition, into metrical building blocks—abstracted from their explicit, infixed tonal components. The accent marks in

our received texts play no role whatsoever—whatsoever—in the supposedly 'oral' theory.

The truth will finally be revealed, later in this book, that Homer's dactylic hexameter is in fact a vehicle of display for the peculiar tonal prosody of ancient Greek, before this prosody transitioned to a monosyllabic stress accent. We shall be exploring the music of an historical 'disyllabic contonation'. In particular, the final foot of Homer's hexameter seems to have been designed for it. Though Homer always exercises his musical options, filling his final foot with the Greek contonation—rising on the first syllable and falling in pitch over the second—seems to be his favourite choice of cadence. It is of course entirely natural that a language's poetry should serve to showcase its native accentual prosody. This is the norm. In this book we demonstrate the naturalness of Homer's poetry in this regard, perhaps for the first time in the modern world. What is bizarre, an historical aberration, is the sometimes quoted doctrine, now traditional in Classics, that Greek's accentual prosody—a conspicuous graphic feature of the textual transmission—plays no rôle at all in the form and rhythm of Greek poetry.

There can be no progress from this situation, this modern blight in the transmission of Homer to future ages—perhaps the only humanistic purpose of the present civilisation—without an advancement in institutional awareness. That is why the book you are holding needs to be published and promulgated. There is a special significance for Homeric studies but also the teaching of Classical languages and literature generally. I've done my best to make it palatable all the same. But the necessity arises because, together with my first book, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, published by Oxford (2006), it proposes a new empirical law of prosody for Greek and Latin, a law of tonal prominence. This is a development in the field of Classical languages comparable to the introduction of the descriptive law F=ma in classical physics. That is because there is not an interaction with a classical text that does not depend on one's interpretation of emphasis, and it is impossible to read this emphasis without first knowing how the words of a language are actually stressed or accented in performance. In point of fact, one cannot even talk without knowing this, let alone compose or recite poetry, or play a melody.

It would be outrageous to frame hypotheses about Shakespearean metre, verse, or composition, for example, without the knowledge of how and where to stress his words in the performance of his verse. But this is what is routinely done in regard to ancient Greek compositions and their words, which are known to have been pitch-accented. The law of tonal prominence must therefore be promulgated for the use, abuse, and inspiration of students of the literature of the ancient world.

Let me emphasise that what has been proposed is a new grammatical law, which belongs somewhere near the very beginning of a Greek grammar. Applying it transforms the apprehension and comprehension of any Greek text, poetry or prose, and therefore if it is sound, it is likely to render any present expertise in

these areas, unschooled in the law, obsolete. Hence there is an urgency for dissemination, to help forestall bad guidance at the very least. It must be a very unusual situation in the history of letters, quite unprecedented, where something as absolutely fundamental as the locations of the stress positions of words to the function and being of poetry and human expression, should remain outside the purview of instruction; then for it only to become amenable to sound linguistic theory, and practical instruction by rule, after hundreds of years of scholarship on the performance of ancient texts have already filled the library shelves.

It would be unacceptable for teachers to use their own idiosyncratic stress patterns and consonant values in demonstrating Shakespeare, without regard to the historical practice, or to not follow the score for a melody of Mozart, or any other performance text where the interpretation depends in part on the rendition. But every Classics student has had to live with the idiosyncrasies of their instructor's pronunciation and private performance ticks, which were no doubt passed down in part from their own school instructors. Classical texts are not treated with the respect that is required by these other kinds of performance scores. There is no downside to individuality; but every individual in the field needs to learn the law of tonal prominence, if Classics is at last going to get serious about its performance texts, from Homer to Plato to Herodotus to Euclid.

As for the rest of you, perhaps you will spare the odd fifteen minutes of attention to the 'Homerist': what makes him tick, and what it is about Homer's art and vision that makes him a devotee of Homer's music. Perhaps this music will also call to you, an echo drifting from beyond mountains and strangely blue skies, as you wield your crook like a sceptre among the wandering sheep.

But a main task of this publication is to convert the future faculties in the field of Classics to a fundamentally new way of approaching the teaching of classical languages. Pronunciation and accentual prosody can no longer be shunted to the preliminaries of grammars, never later to play a significant rôle, once it has been shown—as this book intends to do—that it is the selective reinforcement of underlying metre by the vocal accent, not the metrical formula, which constitutes the essential constructive principle in the composing of Homeric poetry. The level of discovery newly achieved in the texture and the nature of Homeric composition is truly astounding, even to the author. There is no embarrassment, however, because he can take no credit for the content of the treasury: the new theory of the accent is merely the key to opening a long silent vault, hidden in plain sight in the accentual notation of East Roman manuscripts. There are now unmistakable proofs—for so they should be called—of Homer's musical intent and design. The implications for any theory of Homeric composition, and indeed any assessment of his artistic arsenal, so to speak, can find no bottom, once these findings see the light of day.

Ignoring the accents is like ignoring the advice and data of a native speaker when learning their language. Technicolour films are meant to be seen in colour.

It was a revelation to people who first saw the *Wizard of Oz* on black-and-white television, that the entrance to the magical land transformed the vision into full colour. What nostalgist for his youthful television would now choose to watch the movie all in black-and-white? The entirety of Greek and Latin literature, poetry and prose, all the composed legacy of the classical world, was stressed by means of a rule-governed, lexical tonal prominence. This is a new fact under the modern sun. Even in the case of Latin, where the stress positions in words are already largely known, the discovery of their tonal nature makes a vast difference in the approach to performance, not to mention the resulting sound and registration. Everyone who undertakes to teach Greek or Latin literature, needs to learn the law of tonal prominence. We're not in Kansas any more.

There is no substitute for the professional continuity that made possible the revivification of Bach's music from a written score. This is of course a sublime experience for the musicians, but the principal beneficiaries are a large public who cannot read this score, but nevertheless respond to the music with nuance and erudition. This book will establish that Homer also, courtesy of the work of ancient scholarship, has left us a written score whose essential music can be discovered by a law of tonal prominence. Of course it will still all be Greek to us. But Homer can once again sing for his supper. Why not hear him and see?

Part I prepares the theoretical ground for performing Homer with authenticity and confidence from a modern edited text. The revelation and demonstration of Homer's musical nature begins properly with examples in Part II. Penelope's circumflexes, and her special circumflected motif, are a sight and a sound that can no longer be unseen, or unheard in their wake. Odysseus also is discovered to have a distinctive accentual motif. Let the implications sink in like a down-glide in the pitch of your voice. One is afforded a glimpse, a glint of secret treasure in a just-opened tomb. Homer comes in living colour: do not adjust your set.

Chapters 1 and 2 provide an introduction to the role of dance and dance music in the genesis of Homeric poetry, and discuss the implications of the new theory of the accent for its interpretation. The inadequacy and occasional incoherence of oral theory are exposed.

Ensuing chapters deal with the visual division of words as 'prosodic units' (Ch.3); the use of the word 'lemma' in the editing of received texts, a term of art borrowed from Alexandrian geometry (Ch.4); and the apparently metaphysical existence of digamma in Homeric music (Ch.5). Of critical importance for the assessment of the textual record is recognising the often disyllabic nature of the ancient accent recorded in manuscripts like the *Venetus A*, as distinct from the monosyllabic stress which was already developing in Greek during Alexandrian times (Ch. 6).

The non-recognition of this essential historical descriptive fact is shown to undermine the attempt of Gregory Nagy to dismiss the accentual marking of *Venetus A* as 'late' and indicative of the takeover of monosyllabic word-level

stress in Greek (Ch. 7). Pitch patterns at the level of the phrase need only be built from the endemic word-level pitch patterns produced by the disyllabic contonation. But the concept 'word-level' must acknowledge a certain fluidity and fecundity in Homer's usage—even prowess—in shaping longer semantic and prosodic units as a feature of his thought (so I argue in Ch. 8). Homer, after all, has no word for 'word'.

There follows (Ch. 9) a summation of the case for the *Venetus A* manuscript as an accurate score for the melodic performance of Homer. This chapter ends Part I and constitutes the 'proof' of concept for the performance of Homer, even from a modern text. In Part II we turn to noting and describing the thing itself, the music of Homer. I call this bit the 'pudding'. There are regular patterns of Homeric tonal cadences, causing the various phenomena which have been described by philology solely in terms of the positions of word endings with respect to the metrical feet. We instead motivate the famous caesura as a side effect of a purely aesthetic motive toward agreement in cadence between accent and ictus (Ch. 10). This first cadence in the third foot of the Homeric line is a regularity, the theme against which Homer sets his variations. Here we begin to read the Homeric score, introducing a system of underlining the syllables bearing the metrical ictus—the downbeats of the dactyls—and setting in bold the tonally prominent syllables, whether these two (ictus and tonal prominence) coincide or contrast. Instantly visible become Homer's musical reinforcements and syncopations as immediate data. We begin to see the Homeric hexameter as a showcase for its native prosody, the disyllabic contonation. Particularly striking, histrionic examples of dramatic musical effects, breaking regularities, are presented (Ch. 11), most notably with respect to the scripted vocal habits of Penelope and Odysseus (and Athena). Certain consciously musical patterns are evident visually from the text, in some cases without even invoking the new theory of the accent or the 'corrected' (selectively underlined and bolded) score—from the original East Roman manuscript, in plain sight and not hidden.

The obviousness of these examples will astonish; how could it be that so many modern generations of classical scholars, presented with a text laden with pitch accent marks, have ignored them? Once we have established that the text is musical by nature and design, we turn to thoughts on the rôle of pauses in prosodic composition and performance, as a glide path to Homer's histrionic dimensions; and we sample and explore the music and its composer's aesthetic (Chs. 12-15). In drawing to a close we raise an exhortation toward an Homeric kind of vision: a nice portion of pudding, where one hopes that Homer's music will have mostly spoken for itself.

The call to theories of composition is a siren song of Academia. Classical music fans are long used to a bifurcation in their experience: on the one hand there is the concert or the recording, with which one harbours an ineffable, private connection. Then there are the liner notes, filled with the composer's biography which is somehow supposed to be connected with that riveting music

expressed whole from within. Various living situations and cities or courts, otherwise atonal aristocratic patrons, jobs and years A.D. surround the precious music with a composer's biographical lego™ castle. Prosaic suggestions are made about his love life. We are never the wiser about the source or the trigger for composition, nor does the biography touch on the piece's form, but the ritual biographical presentation of the music persists, because the composer's life *must* have had *something* to do with the bloody music. All the same, the synthesis of humanly communicative music remains a largely unfathomable process.

Classical philology in particular is not unaware that it has a descriptive problem. No connection has heretofore been made between the ancient Greek pitch accent and the performance of its poetry. Poetry with no connection to its native prosody is a monstrosity. Yet the lack of a coherent solution to such an intractable and fundamental problem has not prevented the indulgence in theories of composition—in the case of Homer, with metrical building blocks whose in-built patterns of pitch were assumed to be irrelevant to their function. It became all too easy for self-styled explainers of the many mysteries of Homer—including his scale and his quality—to project these onto the untestable mechanism for production, of an oral tradition.

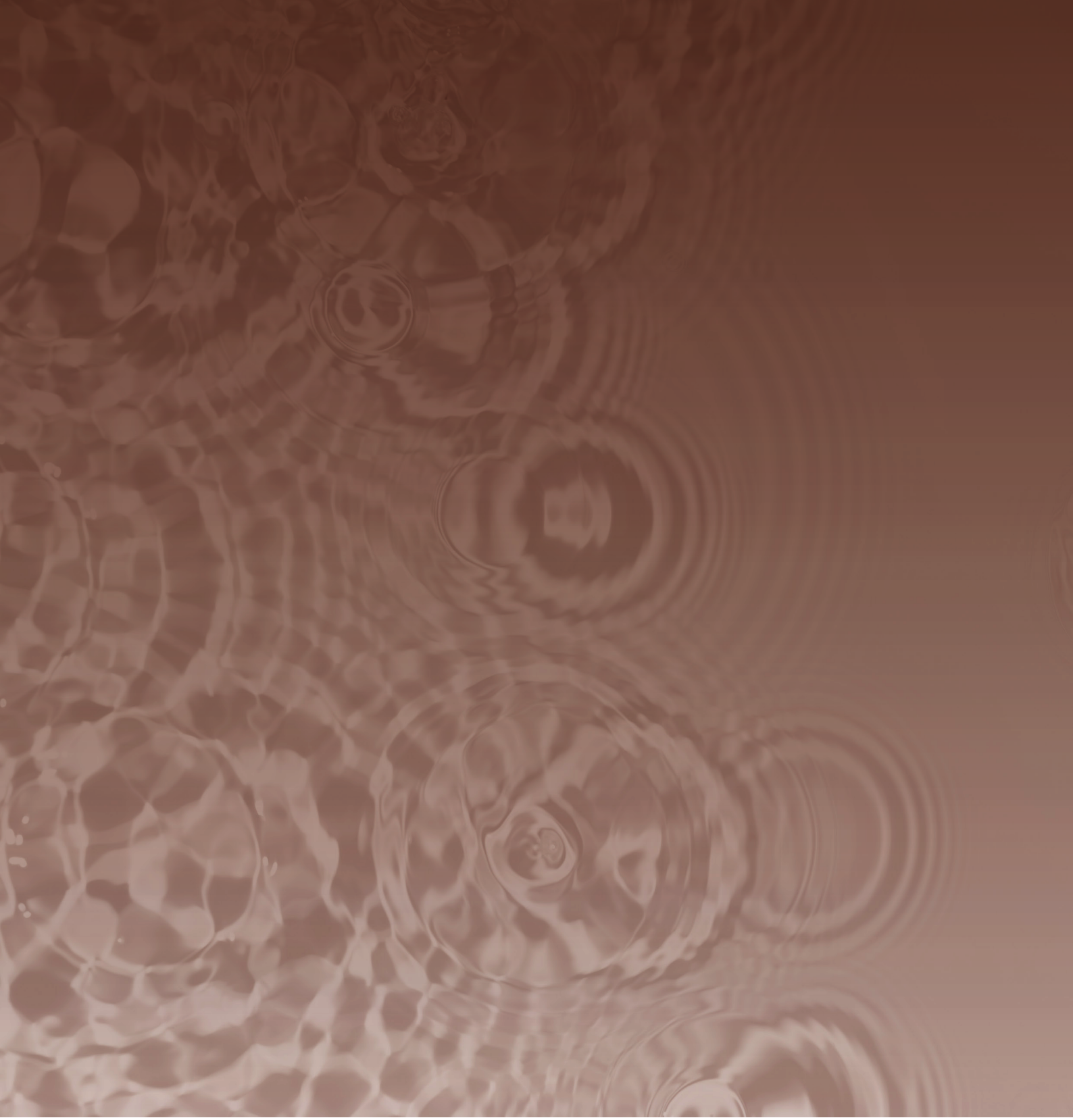
The proper question of a theory of composition, of how language can be 'put together' that is both intelligible as a story and compelling as a rhythmic poem, has never really been in reach of explanation via an oral tradition, except as an historical fact: it's been seen to be done. Such known products of oral traditions use language which communicates, and the poems and rituals and music continue to be performed. It was Immanuel Kant who posed the proper question for any theory of *intelligible* composition, most generally and authoritatively: how are synthetic a priori judgements possible? How is it we can know that 2 + 3 = 5? And ≠ 4? Of course it took him an entire *Critique of Pure Reason* to answer, with a result that philosophers dispute. But his epic posing of the actual question, which applies to composition as such, but directly also to any *intelligible* Homeric discourse, rather suggests that it is a matter as much of interest to the Herr Professor Doktor as it may be to the Alm-Uncle. The folk have no special bearing on it. Let me suggest Homer's version of such a question, asked of Achilles and Agamemnon: 'Which god was it who yoked them, paired in strife and combat?' The very notion of a dual subject, as opposed to singular or plural, Homer's choice in describing the formative action of this line, is an *a priori* synthetic proposition. To which the poet answers, 'Leto's son and Zeus's.'

The 'folk', and to some extent the 'professional bard', exist by definition in the consciousness of an elitist, in many instances a racist, who at the very least knows the folk as an 'other' whose ways are to be described, for objectivity and accuracy, from a measured distance. A genuine interest in orality would not focus solely on the peculiarities of the performer's lingual product, as one does, in relation to everyday speech or literary forms; it would focus at least as much

on the illiterate audience for such peculiar verbiage—their reception of this peculiarity—and seek energy and motivation there. But here again, distance is the key to the description and the understanding. It is not allowed for an oralist to let on, for example, whether the poetry he studies is any good. Nor does he have a go himself, and sing for his supper. Perhaps this self-defining, 20th Century distanced perspective, of the literate and academic peering like Pentheus upon the oral and traditional, has been exhausted for the professional academic. Certainly it has nowhere left to go in Homer, who manifestly exists as ever we do, in the transition from the feudal to the class and moneyed structuring of societies. The professional bard and the professional scholar yet make their autodidactic way in these worlds.

Mathematics and poetics are the two liberal arts or disciplines to which all others in the academy devolve, the wellsprings of both theory and application. Popular culture distinguishes left brain from right. But there is no field, neither linguistics nor the self-styled sciences, that does not infuse its principles with an admixture from both sources. One might therefore take an interest in Homer's mathematics as well as Pythagoras' poetics. It is through these two arts, mathematics and poetics, that we might yet expect discovery and the genuinely new in human study. In music perhaps we come to their deepest ground. A mathematician well tempers a piano for someone else to scale its chords and paint with it. Metre and measurement may not be, therefore, accidental homonyms. What we offer here is something old and something new. May the rhythm of Homeric 'making', disclosed by the law of tonal prominence, *rhythm* into being a new poetics.

Inside the academy this new linguistic law opens a new approach to Homer, which is to say, to the academy's perennial spring. I am only the first to bring its illumination to bear. There is new music to be heard! My aim in this publication is to begin a process, to find a way to be a responsible critic; but more than that, to serve this music: to be a responsive one. There is now an opportunity in Homeric and other ancient studies, for a generation of first-responders. That we cannot explain its composition, its synthesis, and to some extent give up that effort, does not mean that we cannot make great advancements, and break new ground, in the audition and the description of Homer's music.



Lista de realizações do LADI-UnB

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro[1]. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*[2].

Bloco I (1995-1997)[3]

1) **O filho da costureira**[4]
2) A grande vó
3) Casal na Cama
4) Caim
5) Farsa do quem quer amar
6) Natal sem crianças
7) A festa
8) **Uma última noite sobre a terra**[5]

Bloco II (1997- 2001)[6]

9) Retorno
10) Volte sempre
11) Se você só tem isso, se você já não tem
12) Olimpo
13) **O salto do escorpião**[7]
14) O pesadelo de João, o embusteiro

---

1 Para as publicações acadêmicas, veja meu livro *Teatro e música para todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Unb, 2022.
2 Link: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index
3 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Correspondem à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays
4 Performance: William Ferreira. V. http://ofilhodacostureira.blogspot.com/. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.
5 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.
6 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.
7 Texto utilizado do espetáculo *A reta do fim do fim*, de Márcia Duarte, 1996.

15) Carne Crua
16) Domingo áspero
17) Diógenes
18) Brutal
19) Os Vigilantes
20) **Docenovembro** (2000)[8]
21) **Aluga-se** (1997)[9]
22) Audição (2001)
23) *Acid House*
24) A Investigação
25) **O acontecimento** (2000)[10]
26) A oração (2000)
27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)[11]

28) **Idades.Lola.** (2002)[12]
29) **Rádio Maior** (2002)[13]
30) A miséria do mundo (2002)
31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** *(2002)*[14]
32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)[15]
33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)[16]

---

8 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.
9 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.
10 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.
11 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.
12 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.
13 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.
14 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.
15 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.
16 Direção Hugo Rodas.

34) **Salada para três** (2003)[17]
35) **Iago** (2004)[18]

Bloco IV (2005-2008)[19]

36) A Morte de um Grande Homem (2005)
37) As coisas que Não se Mostram (2006)
38) Cachorro Morto (2006)
39) Não se Esqueça de Mim (2005)
40) O Violador (2005-2006)
41) Uma Noite Um Bar (2005)
42) Despedida (2008)
43) Dois Homens Bons (2016)
44) A Arte de Compor Canções Invisíveis (2020)[20]

Bloco V (2006-2021)[21]

45) **Saul**. Drama musical (2006)[22]
46) **O Empresário**. Libreto (2007)[23]
47) **Caliban**. Drama musical (2007)[24]
48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)[25]

---

17 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.
18 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção "Documenta" na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.
19 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).
20 Texto para um "audioteatro", em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.
21 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.
22 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Girotto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.
23 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.
24 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.
25 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

49) **David**. Drama musical (2012)[26]
50) **Sete**. Drama musical (2012)[27]
51) **À Mesa**. Comédia (2012)
52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)[28]
54) Suíte Clássica (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
55) *Happy Hour* (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021[29].
56) A Revolução Buliçosa. (2021) Farsa Musicada[30].
57) *O Velório do Velho Mestre da Cena*. Para coro, banda e um cadáver insepulto[31].
58) *Eu luto*. (2022) Recital Cênico-Musical[32].

Bloco VI. Inacabadas[33]

1) *A ceia* (2012)
2) *Do fundo do abismo* (2012)
3) *Téo e Cléia* (2013)
4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

1) "Suíte Orquestral Heliodoriana", em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431[34].

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g

26 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.
27 Direção: Hugo Rodas. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.
28 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.
29 Premiada no Fundo de Arte Cultura, edital para montagem de óperas/musicais (2021).
30 Recebeu o segundo lugar no PRÊMIO FUNARTE DE DRAMATURGIA - 200 Anos de Artes no Brasil (2021).
31 Escrito em homenagem ao meu mestre e amigo Hugo Rodas, falecido em 13/04/2022.
32 Link vídeo: https://youtu.be/T-lbtDJ1NQU . Veja nesta revista na Seção Documenta as partituras e os textos dessa obra.
33 Discutidas em Mota (2020).
34 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasilia: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelbIyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	**33 min**	

2) "Suíte Orquestral Esplanada", apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, **2017**, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993

3) "Suíte Orquestral Kandiskyana", 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656[35]

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	*Comp. IV*	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	*Comp. VI*	https://youtu.be/BvT0nmWXFnA	5:04s	07/2018
3	*Comp. VIII*	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	*Comp. V*	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	*Comp II*	https://youtu.be/fvdqIQnkACQ	3:35s	10/2018
6	*Comp III*	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3.12s	11/2018
7	*Comp I*	https://youtu.be/1u7CKFZyjmQ	3:28	12/2019
8	*Comp X*	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	*Comp IX*	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	*Comp VII*	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) "Sambafoot" para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.
5) "No Fantasies Through the Night", para Oboe, Violino e Cello. 2018.
6) "Eixão e Chuva", para Coral de trombones, 2018[36].

35 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasilia: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.
36 "Sambafoot", "No Fantasies Through the Night", e "Eixão e Chuva" foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I". *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698 .

7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,
8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos,2018.
9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018[37].
10) “Music of No Changes V”, para Trumpete, Trombone e Piano, 2018.
11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.
12) “Waiting for You”, piano, 2018.
13) “FIboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
14) “Baião”, piano, 2018.
15) “Tertian Piano”, para piano, 2018[38].
16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo *Qualea Trio*.
17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na *Revista Cerrados*, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308.
18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias,* n. 16, p.466-493, 2021.
21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.
22) “Pai e Filho”. Duo para Violino e Cello, 2021.
23-30) Ciclo de obras compostas a partir de curso de *Contemporary Techniques in Music Composition II*, Berklee University, primeiro semestre de 2022[39].

NÚMERO	TÏTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
23	*Mini Serial Suite*	Clarinet, Trombone, Snare Drum, Piano, Violino	Serialismo	2:30s	Schoenberg, Webern, Berg, Pierre Boulez, Ben Johnston.
24	*Car Window. Audioscenes.*	Full Orquestra. (classical)	Soundscapes and Textures	1:57s	Debussy, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Ruth Crawford, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Charles Ives, Krzysztof Penderecki.

37 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076
38 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FIboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasião: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393.
39 Estas obras estão disponíveis nesta revista, na seção Musicografias.

NÚMERO	TÏTULO	FORMAÇÃO	TÉCNICA	DURAÇÃO	REFERÊNCIAS
25	*Minimal Trance*	Piano, Eight Cellos(8), Bass Drum.	Minimalismo	2:08s	Steve Reich, La Monte Young, Morton Feldman, Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski, John Adams.
26	Dancing Under Water	Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Piano, Two Choirs, Violin, Cello.	New Rhythms	2:5s	Charles Ives, Elliott Carter, György Ligeti.
27	*Tristan Bossa*	Full Orchestra (classical)	Quotations	2:14s	Alban Berg, Debussy, Richard Strauss, Stravinsky,
28	*Hymn*	Flute, oboe, English horn, Clarinet Bb, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violins(1,2), Viola, Cello, Contrabass.	New Spirituality	3:36s	George Rochberg, Samuel Barber, David Del Tredici, John Adams, Ellen Taaffe Zwilich, Yehudi Weiner, Libby Larsen, Arvo Pärt, John Tavener, ames McMillan and Henryk Górecki.
29	*Crazy Laughs During Wartime*	Trombone, Timpani, Snare drum, Bass drum, Piano, Vocals, Violins(1,2), Viola, Cello.	Espectralismo	1:54s	Giacinto Scelsi, Per Norgard, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey.
30	*Space Tango*	String Quartet	Mixed techniques	3:09	Astor Piazzolla, Isang Yun – Muak.

III) Videografia

1) Material elaborado em diálogo professora a Ana Beatriz Barroso em torno de meu primeiro texto teatral encenado – *O Filho da Costureira* (1996).
Link: http://ofilhodacostureira.blogspot.com/. Acesso em: 3 dez. 2021.
2) Materiais de curso de introdução à pesquisa em Artes Cênicas, para o Curso Teatro-UAB. Elaborado pelo CEAD-UnB.
Links: https://youtu.be/UgXXJKof3rc | https://youtu.be/gfqBupUIiXs | https://youtu.be/93V9PdRiQOs. Acesso em: 3 dez. 2021.
3) Dança, Métrica e Música na Antiguidade (2013)
Aula no IFB- Brasília.
Link: https://youtu.be/lX2tOFTSibQ. Acesso em: 3 dez. 2021.
4) Audiocenas e Etiópicas: pesquisa e processo criativo (2014)
Palestra sobre a pesquisa de pós doutorado, realizada no CLEPUL - Lisboa.
Link: https://youtu.be/noLOHxEkrx4. Acesso em: 3 dez. 2021.
5) UnBTV Entrevista: Professor lança livro sobre dramaturgia(2017)
A respeito do lançamento do livro Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises.
Link: https://youtu.be/R-ff7j0jb9Q. Acesso em: 3 dez. 2021.
6) Diálog**os:** Hugo Rodas conta trajetória na UnB (2018)
Diálogo com Hugo Rodas, para a UnB Tv.
Link: https://youtu.be/U8OnQnihrVI. Acesso em: 3 dez. 2021.
7) Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário *Schaffende Hände*, de 1926. (2019).
Palestra no 18 #Art (2019)
Link: https://youtu.be/9HuPQXpmypk. Acesso em: 3 dez. 2021.
8) Tragédia Grega na Quarentena, (2020)
Diálogo com Mario Vitor Santos, da Casa do Saber, para contextualizar a montagem de *Os Persas*, de Ésquilo.
Link: https://youtu.be/t8ucFWb5vms. Acesso em: 3 dez. 2021.
9) AREPO | CONVIDA 20 | MARCUS MOTA (2020)
Diálogo com Luís Soldado sobre ópera no Brasil
Link: https://youtu.be/JaULmwk83Qk. Acesso em: 3 dez. 2021.
10) Janela das Artes - CEN - Marcus Mota (2020)
Depoimento sobre história do LADI no Instituto de Artes
Link: https://youtu.be/vBeknO3xFQQ. Acesso em: 3 dez. 2021.
11) Entrevista sobre Clarice Lispector (2020)
Link: https://youtu.be/VtniMWmDeAg. Acesso em: 3 dez. 2021.
12) Podcast Archai. Heráclito/Eudoro (2020)
Link: https://anchor.fm/podcast-archai/episodes/3--Herclito-ejpu1n. Acesso em: 3 dez. 2021.
13) A Música sem palavras de todos os sentid**os:** Mendelssohn nosso contemporâneo multimídia (2020).
Palestra.

Link: https://youtu.be/bPb0vFboq-o. Acesso em: 3 dez. 2021.
14) Suíte Clarice(a)nas: Notas de um processo criativo antipandêmico (2020).
Palestra para o V Encontro Internacional Piano Contemporâneo
Link: https://youtu.be/aH4EaBMXe0c. Acesso em: 3 dez. 2021.
15) Lançamento - Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial (2021).
Diálogo com Ricardo Dourado Freire
Link: https://youtu.be/SlpsVi_az3A. Acesso em: 3 dez. 2021.
16) Morte imaginada é morte domada? (2021)
Diálogo com Gabriele Cornelli sobre o livro *Imaginação e Morte: Estudos sobre a representação da finitude.*
Link: https://www.youtube.com/watch?v=q4jWOU502-g. Acesso em: 3 dez. 2021.
17) Defesa Pública para Tese de Professor Titular | Prof. Dr. Marcus Mota | Título: Infinitude Sonora (2021)
Link: https://youtu.be/okzMJt5hORU. Acesso em: 3 dez. 2021.
18) Erudição e Multidisciplinaridade: o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (2021).
Palestra. Ceam UnB.
Link: https://youtu.be/-pDQawHc_Gw. Acesso em: 3 dez. 2021.
19) Retórica, Performance, Música: A Estética Barroca de Pe. António Vieira (2021)
Comunicação XII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos, XVI, XVII e XVIII"(2021).
Link: https://youtu.be/mS-YzUhLa7Y. Acesso em: 3 dez. 2021.
20) Dramaturgia musical na Grécia Antiga: contextos, formas e recepções (2021).
Palestra PPG Artes Cênicas Unesp.
Link: https://youtu.be/v6hbzYYTZGE. Acesso em: 3 dez. 2021.
21) Entrevistas com Ordep Serra.
Série de três entrevistas sobra a formação, cotidiano e dissolução do Centro de Estudos Clássicos da UnB. 2021[40].
Links: https://youtu.be/TCQ1UoycvME | https://youtu.be/D8OWlTGKlKc | https://youtu.be/p6TbPyk1NAo. Acesso em: 3 dez. 2021.
22) O que é ser um professor artista na universidade. link: https://youtu.be/xt-zWkSiVZeg. Acesso em: 3 set. 2022.
23) Hugo Rodas - o mistério revelado! Link: https://youtu.be/zu7tB4a0LPc. Acesso em: 3 set. 2022.
24) Marcus Mota: literatura, teatro e música unidos pela arte da escrita. Podcast.
Link: https://www.camara.leg.br/radio/programas/908705-marcus-mota-literatura-teatro-e-musica-unidos-pela-arte-da-escrita/

---

40 A entrevista é parte integrante das fontes para a pesquisa "Tradição e Interdisciplinaridade: Memórias do CEC-UnB", possibilitada pelo edital Ceam 001/2020.

Expediente

Editor chefe
Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente
Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial
Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Edição de textos
Marcus Mota

Comissão científica
A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico
Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa
Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa
AsiaTsyhankova, Envato Elements.

Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.

ISSN: 2525-9105