
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ferrer González, Ignacio; Bacardí, Montserrat , dir. L'activitat traductora i editorial de l'Associació Wagneriana de Barcelona. Les partitures catalanes de Lohengrin, Die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Tristan und Isolde i Parsifal (1906-1929). 2024. 72 pag. (Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/298867>

under the terms of the  license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FINAL DE GRAU

Curs 2023-2024

**L'activitat traductora i editorial de
l'Associació Wagneriana de Barcelona.**

**Les partitures catalanes de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von
Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* i *Parsifal* (1906-1929)**

Ignacio Ferrer González

TUTORA

MONTSERRAT BACARDÍ TOMÀS

Barcelona, 7 de juny de 2024

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Dades del TFG

L'activitat traductora i editorial de l'Associació Wagneriana de Barcelona. Les partitures catalanes de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* i *Parsifal* (1906-1929)

La actividad traductora i editorial de la Associació Wagneriana de Barcelona. Las partituras catalanas de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* i *Parsifal* (1906-1929)

Translations and Publishings of Barcelona's Associació Wagneriana. The Catalan Vocal Scores of *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* and *Parsifal* (1906-1929)

Autor: Ignacio Ferrer González

Tutora: Montserrat Bacardí Tomàs

Centre: Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis: Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2023-2024

Paraules clau

Història de la traducció, traducció al català, Modernisme, Associació Wagneriana, traducció de llibrets d'òpera, Joaquim Pena, Antoni Ribera, Richard Wagner

Historia de la traducció, traducció al catalán, Modernismo catalán, Associació Wagneriana, traducció de libretos de òpera, Joaquim Pena, Antoni Ribera, Richard Wagner

Translation History, Translation into Catalan, Catalan Modernism, Associació Wagneriana, Libretti Translation, Joaquim Pena, Antoni Ribera, Richard Wagner

Resum del TFG

Aquest treball de final de grau pretén estudiar el procés editorial de les cinc partitures catalanes publicades per l'Associació Wagneriana de Barcelona entre 1906 i 1929. A partir de fonts documentals primàries, s'analitza el procés de gestació i publicació de les partitures en el context del fenomen wagnerià a la Barcelona modernista i se n'estableix la cronologia.

Este trabajo de final de grado pretende estudiar el proceso editorial de las cinco partituras en catalán publicadas por la Associació Wagneriana de Barcelona entre 1906 y 1929. A partir de fuentes documentales primarias, se analiza el proceso de gestación y publicación de las partituras en el contexto del fenómeno wagneriano en la Barcelona modernista y se establece una cronología de estas.

This bachelor's thesis aims to study the publishing process of the five vocal scores in Catalan published by Barcelona's Associació Wagneriana between 1906 and 1929. Based on primary documentary sources, the thesis describes the development and publication process of the scores in the context of wagnerism in Barcelona at the beginning of the 20th century and establishes the chronology of the publishing process.

Avui dia, que la gent viu tan de pressa i està tan poc per orgues, i que la banalitat intel·ligent s'ha arribat a ficar per totes les escletxes, sembla que parlar de Wagner sigui com voler retreure una gran carrossa arqueològica. [...] Wagner demana un esforç d'orelles i de nervis massa llarg per a les persones que mengen a peu dret i rebenten una fortuna en cinc minuts. Però a les persones que encara ens agrada anar una mica a peu i fer un parell d'hores de sobretaula entre el fum i la copa i la conversa, estem ben convençudes que de tant en tant res no ens satisfà d'una manera tan completa com fer un bon *plongeon* dintre d'aquest mar espès d'harmonies que es diu *Tristany*, o es diu *Els mestres cantaires*, o es diu *La Walkyria*, o es diu *Parsifal*. Els bons moments de Wagner, que són infinits, a mesura que el fantasma de Wagner ha anat passant de moda, s'han tornat cada dia més sòlids, més olorosos, més complexos i més actuals, per la senzilla raó que Wagner fou un Prometeu veritable i el foc que va anar a robar era un foc autèntic, que encara crema, i no fou un fals Prometeu, d'aquests que se n'erigeixen cada dia i que es desinflen amb mitja hora de vociferar (Sagarra 2001, 21-22).

ÍNDEX

1.	INTRODUCCIÓ.....	7
1.1.	Motivació personal.....	7
1.2.	Estat de la qüestió	8
1.3.	Objectius	9
1.4.	Metodologia	10
1.5.	Estructura i criteris de redacció	10
1.6.	Agraïments.....	11
2.	RICHARD WAGNER: APROXIMACIÓ BIOGRÀFICA I ESTÈTICA	12
3.	L'OBRA DE RICHARD WAGNER A CATALUNYA I L'ASSOCIACIÓ WAGNERIANA DE BARCELONA.....	19
3.1.	L'òpera a Catalunya a la segona meitat del segle XIX: gustos i tendències.....	19
3.2.	Primeres passes del wagnerisme a Catalunya	19
3.3.	L'Associació Wagneriana de Barcelona: primera època (1901-1906)	20
3.4.	L'« afer » Ribera (1904).....	21
3.5.	La segona època de la Wagneriana: els anys daurats (1906-1936).....	24
3.6.	Després de la guerra civil (1936-2023).....	26
4.	LES PARTITURES CATALANES DE L'ASSOCIACIÓ WAGNERIANA	28
4.1.	<i>Lohengrin</i> , WWV 75	28
4.1.1.	Ressenya argumental i històrica	28
4.1.2.	<i>Lohengrin</i> , partitura catalana (Breitkopf & Härtel, 1906)	29
4.2.	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , WWV 96.....	33
4.2.1.	Ressenya argumental i històrica	33
4.2.2.	<i>Els mestres cantaires de Nuremberg</i> , partitura catalana (B. Schott's Söhne, 1907)	36
4.3.	<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , WWV 70.....	38
4.3.1.	Ressenya argumental i històrica	38
4.3.2.	<i>Tannhäuser i la tençó de la Wartburg</i> , partitura catalana (Adolph Fürstner, 1908)	41
4.4.	<i>Tristan und Isolde</i> , WWV 90.....	42
4.4.1.	Ressenya argumental i històrica	42
4.4.2.	<i>Tristany i Isolda</i> , partitura catalana (Breitkopf & Härtel, 1910)	44
4.5.	<i>Parsifal</i> , WWV 111.....	45
4.5.1.	Ressenya argumental i històrica	45
4.5.2.	<i>Parçival</i> , partitura catalana (Boileau, 1929)	48
5.	CONCLUSIONS	51
6.	BIBLIOGRAFIA	53
6.1.	Obres de consulta.....	53
6.2.	Material d'arxiu.....	54
6.2.1.	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona	54

6.2.2.	Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu personal de Joan Maragall i Gorina	54
6.2.3.	Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena.....	54
6.3.	Premsa	56
6.3.1.	<i>El Diluvio</i>	56
6.3.2.	<i>Joventut</i>	56
6.3.3.	<i>El Poble Català</i>	56
6.3.4.	<i>La Publicidad / La Publicitat</i>	56
6.3.5.	<i>Revista Musical Catalana</i>	57
6.3.6.	<i>La Vanguardia</i>	57
6.3.7.	<i>La Veu de Catalunya</i>	57
6.4.	Llibrets de Wagner originals.....	57
6.5.	Llibrets de Wagner traduïts	57
6.6.	Partitures catalanes de l'Associació Wagneriana.....	58
1.	ANNEX I: FITXES TÈCNIQUES DE LES EDICIONS EN LLIBRET I PARTITURA DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER TRACTADES EN AQUEST TREBALL	59
1.1.	<i>Lohengrin</i>	59
1.1.1.	1905a.....	59
1.1.2.	1905b.....	59
1.1.3.	1906 (partitura).....	60
1.1.4.	1926.....	60
1.2.	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	61
1.2.1.	1904.....	61
1.2.2.	1905.....	61
1.2.3.	1907 (partitura).....	62
1.2.4.	1923.....	62
1.3.	<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	63
1.3.1.	1904.....	63
1.3.2.	1907.....	63
1.3.3.	1908 (partitura)	64
1.3.4.	1929.....	64
1.4.	<i>Tristan und Isolde</i>	65
1.4.1.	1904.....	65
1.4.2.	1906.....	65
1.4.3.	1910 (partitura)	66
1.4.4.	1925.....	66
1.5.	<i>Parsifal</i>	67
1.5.1.	1907.....	67

1.5.2.	1924.....	67
1.5.3.	1929 (partitura).....	68
2.	ANNEX II: VARIANTS DELS TÍTOLS DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER EN ALEMANY I EN CATALÀ TRACTADES EN AQUEST TREBALL	69
2.1.	<i>Lohengrin</i>	69
2.2.	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	69
2.3.	<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	69
2.4.	<i>Tristan und Isolde</i>	69
2.5.	<i>Parsifal</i>	69
3.	ANNEX III: LLISTES DE PERSONATGES DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER TRACTADES EN AQUEST TREBALL	70
3.1.	<i>Lohengrin</i>	70
3.2.	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	70
3.3.	<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	71
3.4.	<i>Tristan und Isolde</i>	71
3.5.	<i>Parsifal</i>	72

1. INTRODUCCIÓ

Richard Wagner (1813-1883) és una de les figures històriques de qui més s'ha parlat i que, encara avui dia, més passions —a favor i en contra— desperta. La influència de Wagner en el pensament occidental com a músic i com a teòric és innegable: la seva reformulació del concepte d'òpera per a transformar-lo en una nova forma artística que ha d'abastar-les totes i la revolució musical i estètica que va suposar la seva obra a la segona meitat del segle XIX van obrir camins nous per a la música en general i per a l'òpera en particular amb conseqüències que, encara avui dia, ressonen en els debats estètics i musicals.

La influència de Wagner va assolir una dimensió global ja durant els seus darrers anys de vida. Es va fer notar molt a Catalunya, on la música wagneriana va arribar de la mà de la Renaixença i va furnir la intel·lectualitat catalana, en un moment en què es covava el Modernisme, amb un model musical i escènic en què emmirallar-se i a què aspirar. La fascinació i la voluntat de conèixer a fons l'obra del compositor van propiciar la creació, el 1901, de l'Associació Wagneriana de Barcelona, entitat dedicada a l'estudi, el foment i la promoció no només de l'obra wagneriana, sinó també de totes les avantguardes que —clarament influenciades pel wagnerisme— començaven a arrelar a Europa al principi del segle XX. Amb l'objectiu de donar a conèixer l'obra de Wagner a Catalunya, l'Associació Wagneriana va endegar una campanya, gairebé única a l'Europa de l'època, de traducció al català de totes les obres —escèniques i teòriques— del compositor, la qual cristal·litzà en una sèrie de traduccions sil·làbiques —amb l'objectiu ulterior de representar Wagner en llengua catalana— de la totalitat de l'obra escènica i part de les obres teòriques pròpies del compositor i d'altres intel·lectuals que n'havien tractat diferents aspectes.

A banda de la traducció dels llibrets de les diferents òperes, l'Associació Wagneriana també va editar una sèrie de cinc partitures catalanes de les obres de Wagner: *Lohengrin* (1906), *Els mestres cantaires de Nuremberg* (1907), *Tannhäuser* (1908), *Tristany i Isolda* (1910) i *Parçival* (1929). Aquest fet, únic en una llengua fora de les que, tradicionalment, s'associen a la música en general i a l'òpera en particular —l'italià, el francès i l'alemany—, és encara avui dia força desconegut, malgrat la fama —gairebé reduïda a anècdota repetida a bastament entre els melòmans catalans— de les traduccions catalanes de les obres de Wagner.

1.1. Motivació personal

No recordo exactament el primer cop en què vaig sentir Wagner. Provinc d'una família de melòmans i, per tant, és probable que en algun moment de la infantesa en sentís alguna peça en alguna ocasió, com tantes coses sentia agafant discs de la discoteca de casa. En qualsevol cas, sí que recordo perfectament el primer cop en què vaig sentir una peça wagneriana de manera conscient. L'enlluernament que em va produir aquella música en comparació a tot el que havia escoltat fins al moment va fer que, de manera inconscient, anés entrant en el món del wagnerisme fins a quedar-hi atrapat. La meua afició a la música en general i a l'òpera en particular no s'explica sense la música de Richard Wagner. Amb els anys, i essent més conscient del que escoltava i llegia, vaig començar a

estudiar a poc a poc la figura incommensurable i inabastable del compositor, la seva música i la repercussió en el món passat i actual, una tasca apassionant i sempre estimulant.

L'any 2013, en ocasió del bicentenari del naixement de Richard Wagner —el qual coincidia amb el bicentenari del naixement de Giuseppe Verdi, compositor amb qui sovint s'ha comparat, donat que tots dos van revolucionar el gènere operístic des de tradicions i escoles de pensament diferents—, l'emissora Catalunya Música va emetre una sèrie especial del desaparegut programa «Històries de l'Òpera» en què es tractava tota l'obra wagneriana i verdiana. En aquell moment no els vaig escoltar, però sí que, un parell d'anys després i començada l'adolescència, van ser la meua universitat pel que fa a l'òpera, i no només en referència a Verdi i a Wagner, sinó a la totalitat del gènere. No recordo exactament en quin capítol, però en algun moment vaig sentir per primer cop que a Barcelona, a principis del segle xx, l'Associació Wagneriana havia traduït tot Wagner per a ser cantat en català i fins i tot hi havia alguna gravació històrica de fragments wagnerians cantats en català. En aquell moment no covava la idea d'estudiar traducció i només havia rebut rudiments d'alemany, però recordo que el tema em va interessar prou per aconseguir, a través de la biblioteca municipal, un exemplar d'un d'aquells llibrets. No obstant això, tot plegat va quedar en la curiositat de conèixer una cosa que em semblava una mera anècdota.

A l'hora de pensar el tema del Treball de final de grau, em va semblar interessant treballar algun aspecte relacionat amb aquestes traduccions. A l'assignatura d'Història de la Traducció del grau s'explica la traducció durant el Modernisme i com va ajudar a incorporar al pensament col·lectiu català les obres d'autors alemanys. Fent una recerca preliminar per a copsar l'estat de la qüestió, em vaig adonar que, si bé el wagnerisme a Catalunya ha estat força tractat genèricament, sempre es parlava de les traduccions de la Wagneriana com una anècdota i no com el mitjà indispensable perquè l'obra de Wagner triomfés a Barcelona, en tant que la traducció és l'eina més útil per a fer conèixer obres estrangeres en una llengua o altra. Per això, vaig decidir fer un estudi històric del procés que havia portat a l'aparició d'aquestes traduccions. Però, entremig, vaig trobar el que podríem anomenar «l'anècdota de l'anècdota». Desconeixia totalment que s'haguessin editat partitures d'obres de Wagner en català. La història em va enlluernar i vaig decidir centrar-hi el treball.

Només l'estudi de les obres de Wagner en si mateixes pot ocupar tota una vida. L'objectiu d'aquest treball no és, ni de bon tros, aspirar a explicar el wagnerisme a Catalunya, sinó treure a la llum un dels episodis més insòlits —segons el meu punt de vista— de la història de la traducció entre l'alemany i el català i de la llarga relació que Catalunya ha mantingut amb Wagner d'ençà del segle XIX i que, a estones, més o menys intensament, ha arribat als nostres dies.

1.2. Estat de la qüestió

La gran influència i popularitat que històricament ha tingut Richard Wagner a Catalunya, i a Barcelona en particular, ha fet que la producció d'obres sobre el compositor hagi estat constant ja des del segle XIX. Cal tenir en compte els treballs dels primers wagnerians, com Joaquim Marsillach,

que ja al segle XIX va publicar *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico* (1878), a més d'altres articles sobre el compositor. Més recentment, i obviant les publicacions de l'Associació Wagneriana del primer terç del segle XX, la bibliografia sobre l'Associació Wagneriana en català va viure un moment d'efervescència als anys vuitanta, coincidint amb el centenari de la mort del compositor, l'any 1983. Cal esmentar, a banda de nombrosos articles de premsa, el llibre recopilatori de textos de diversos autors catalans del primer wagnerisme del segle XX editat per Edicions del Cotal, *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura* (1983) i el cabdal *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (1983) d'Alfonsina Janés, escrit sobre la tesi doctoral de l'autora i base de tota la recerca posterior sobre l'Associació. Més recentment s'han publicat estudis sobre les traduccions de la Wagneriana —la tesi doctoral d'Anna M. Buj, *Les traduccions de Wagner al català. "La Walküria"* (2007)— i d'altres que tracten el tema subsidiàriament, com les tesis de Paloma Ortiz de Urbina *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)* (2003) i el posterior llibre de la mateixa autora *Richard Wagner en España. La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)* (2007) o la tesi doctoral de Lourdes Jiménez *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial* (2013). També cal fer esment de l'assaig *El segon Reich i Catalunya. Alemanya vista des de la cultura i la política catalanes entre 1890 i 1914* (2024), de Xavier Fleck, també prenent la tesi doctoral com a base, però que només tracta el tema accessòriament.

Mereixen una menció a part les diferents publicacions editades per Josep Maria Infesta, promotor de l'intent de recuperar l'Associació Wagneriana al final del segle passat, i que tracten diversos temes afins a l'estudi de Wagner i la seva relació amb Catalunya i sobre algun dels integrants de la primera Associació Wagneriana.

Així doncs, tal com es veu, tot i que podem trobar força referències pel que fa a la història de l'Associació Wagneriana i al fenomen del wagnerisme a Barcelona i a Catalunya, cap —tret del llibre de Janés i la tesi doctoral de Buj— no tracta directament les traduccions catalanes de la Wagneriana, i encara menys les partitures catalanes. La tesi de Buj fa una anàlisi filològica de l'original de *Die Walküre* amb les quatre traduccions sil·làbiques existents en català com a punt de partida i, tot i que Janés fa una descripció prou acurada de les traduccions i n'elabora una llista —també de les traduccions d'Anna d'Ax, aparegudes durant la dictadura i desvinculades de l'Associació Wagneriana—, en cap cas no desenvolupa la qüestió des d'un punt de vista traductològic o històric, sinó que apunta diferents solucions de traducció i diferents models lingüístics emprats en les diverses edicions dels llibrets en llengua catalana.

1.3. Objectius

L'objectiu general d'aquest Treball de final de grau és estudiar el procés d'edició i publicació de les partitures catalanes de l'Associació Wagneriana de Barcelona en el període comprès entre 1906 i 1929. D'aquest objectiu general, se'n deriven tres de secundaris.

1. Documentar i datar, d'acord amb les fonts primàries, el procés de creació de les partitures catalanes de l'Associació Wagneriana.
2. Relacionar la figura de Richard Wagner amb la seva influència a Barcelona durant el Modernisme.
3. Analitzar la història de l'Associació Wagneriana de Barcelona amb relació a l'edició de les partitures catalanes.

1.4. Metodologia

La metodologia principal emprada en aquest treball ha estat el contrast de les fons bibliogràfiques disponibles —sobretot el llibre d'Alfonsina Janés— amb els fons documentals de l'Associació Wagneriana que es conserven a la Biblioteca de Catalunya en el fons personal de Joaquim Pena, membre fundador de l'Associació. S'ha reconstruït la història de l'edició de les partitures d'acord amb la documentació disponible i contrastable. Quan la manca o inexistència de documentació relativa a les partitures —a l'apartat del fons Pena dedicat a l'Associació hi ha un buit documental que s'inicia el 1908— ens ha impedit d'establir una cronologia clara, hem recorregut a la consulta d'hemeroteques per intentar establir una mínima línia temporal que expliqui —naturalment, amb llacunes i informacions inexactes— el procés d'edició de les partitures. Ens hem trobat amb aquesta situació especialment pel que fa a la creació de *Tristany i Isolda* i de *Parcival*.

1.5. Estructura i criteris de redacció

Hem dividit el treball en tres capítols principals, sense comptar-hi aquesta introducció i les conclusions. En el primer, contextualitzem biogràficament la figura de Richard Wagner i en fem una breu aproximació estètica. En el segon, abordem el context en què es fundà l'Associació Wagneriana i que portà a la creació de les partitures catalanes. Aquest segon capítol beu tant de fonts bibliogràfiques com del que es desprèn de les fonts documentals consultades. El tercer i darrer capítol del cos del treball tracta les partitures catalanes: exposem breument el context de creació i l'argument de les obres editades i expliquem, d'acord amb les fonts documentals disponibles, el procés editorial de cadascuna de les partitures.

A l'hora de redactar el treball hem seguit els següents criteris:

1. Sempre que tractem una obra de Richard Wagner o de qualsevol altre autor el títol de la qual no és un nom propi, hem triat de mantenir el títol en la llengua original i de referir-nos-hi en aquesta llengua. A banda, el primer cop que apareixen al text, n'oferim una traducció en una nota a peu de pàgina. Les traduccions dels títols d'obres de Wagner corresponen a les que recull la *Gran enciclopèdia catalana* i són les que considerem que han de prendre's com a oficials en català, tant des del punt de vista nominal com ortotipogràfic.
2. Sempre que tractem una obra de Richard Wagner amb el títol original en alemany, va acompanyat del número WWV —*Wagner Werk-Verzeichnis*, catàleg oficial de les obres de Wagner elaborat per l'editorial Schott— el primer cop que apareix en el text.

3. Sempre que tractem una partitura catalana editada per l'Associació Wagneriana, en mantenim el títol en català adaptat a l'ortografia moderna d'acord amb el criteri de la *Gran enciclopèdia catalana* i de l'Institut d'Estudis Catalans, excepte en el cas de *Parsifal*, en què mantenim *Parcival*.
4. La llargada dels títols d'algunes obres ens ha obligat a escurçar-los, tant en alemany com en català. Trobareu un llistat amb les possibles variants a l'Annex II.
5. Per al capítol 4, en els apartats en què expliquem l'argument de les obres, es pot consultar una llista amb els personatges de totes a l'Annex III.
6. Per a la transcripció de fonts primàries escrites en català prenormatiu i provinents de cartes, pamflets, octavetes, circulars o articles de premsa, hem optat per mantenir l'ortotipografia original.

1.6. Agraïments

En primer lloc, voldria agrair a la tutora d'aquest treball, Montserrat Bacardí, el suport, consell i guiatge inestimable durant totes les etapes de gestació i redacció d'aquest treball. Sense les seves atentes correccions i reflexions no hauria arribat a port tal com hi ha arribat.

A tots els amics —wagnerians i no wagnerians— que m'han donat els ànims necessaris durant l'elaboració d'aquest treball i sempre s'han mostrat disposats a fer un cop de mà en el que calgués. Els primers en gaudiran més.

A la família, que també ha estat un suport important quan els ànims han decaïgut o m'he trobat en un atzucac, i que ha aguantat disquisicions força inconnexes sobre una sèrie de personatges modernistes absolutament desconeguts de tothom.

També voldria tenir un record pel traspassat professor Roger Alier. Gràcies al seu programa de ràdio, Històries de l'Òpera, he après el poc o molt que pugui saber sobre òpera i sobre Wagner.

A Richard Wagner, per la música. I quina música!

2. RICHARD WAGNER: APROXIMACIÓ BIOGRÀFICA I ESTÈTICA

Hi ha un tòpic que diu que Richard Wagner és la figura històrica sobre la qual s'ha escrit més després de Jesucrist. Aquesta sentència —d'autoria anònima i àmpliament repetida en els estudis de la cosmologia wagneriana— prova un fet inqüestionable: la immensitat i incommensurabilitat de la figura històrica de Wagner. La mateixa biografia de l'artista i l'aproximació a la seva concepció estètica ens mostra una personalitat immensa, un personatge inabastable i irrepetible en la història del pensament humà que encara avui dia, gairebé cent-cinquanta anys després de la seva mort, continua aixecant passions i odis irreconciliables arreu per parts iguals.

Wilhelm Richard Wagner va néixer a Leipzig el 22 de maig de 1813. Quan només comptava sis mesos de vida, va quedar orfe de pare. S'ha especulat durant molt de temps sobre la paternitat autèntica del compositor, car hi ha diverses teories que afirmen que el verdader pare va ser Ludwig Geyer, un actor, pintor i poeta amic de la família Wagner que va contraure matrimoni amb la mare del compositor sis mesos després de la mort del seu primer marit.

La feina de Ludwig Geyer, que des de bon començament i fins a la seva mort l'any 1821 va exercir una influència capital en el jove —va fer servir el cognom Geyer i no Wagner fins a començar la universitat—, va portar la família a una existència errabunda i itinerant, on cap casa no era la definitiva ni res durava més d'uns mesos. Diversos autors han assenyalat, seguint paraules del mateix compositor, que aquesta existència erràtica seria un factor determinant en la vida i en l'obra del músic. El mateix Wagner no va trobar una residència permanent per a ell i la seva família fins a l'erecció de la Vil·la Wahnfried, a Bayreuth, l'any 1872.

Mort Geyer i de retorn a Leipzig, Wagner va rebre les primeres nocions d'estètica i de teatre, d'una banda, gràcies al seu oncle, Adolf Wagner —lletraferit i hel·lenista afeccionat que orbitava al voltant de Friedrich von Schiller i els ambients literaris de les primeres dècades del dinou a Leipzig— i, de l'altra, a una germana més gran, Clara, la qual, seguint l'estela del padrastre, feia carrera teatral. Precisament a conseqüència de la feina d'aquesta germana, Wagner va poder veure i escoltar innumbrables assaigs i representacions teatrals que confegirien l'imaginari estètic de la seva joventut. L'any 1828, influït per la seva passió pel món del teatre, Wagner va completar la primera obra que se n'ha conservat: *Leubald und Adelaide*, WWV 1,¹ una amalgama de diferents autors i que demostra la influència que Shakespeare, Goethe i altres poetes contemporanis alemanys havien tingut en el jove. A fi de posar música a la seva obra, Wagner va començar a estudiar composició de manera autodidacta. Des de la tardor de 1829 va rebre classes d'harmonia de Christian Gottlieb Müller, però no va formalitzar els seus estudis fins a matricular-se per estudiar música a la Universitat de Leipzig. De l'època d'estudiant, se'n conserva una transcripció per a piano a dues mans de la Simfonia núm. 9 en re menor, op. 125 de Ludwig van Beethoven, WWV 9, la qual demostra l'interès del jove estudiant per l'obra de Beethoven i d'altres autors alemanys, que influïrien decisivament en la seva obra de joventut.

¹ *Leubald i Adelaide*.

A dinou anys, el 1832, començà la composició d'una primera òpera, *Die Hochzeit*, WWV 31,² que restà inacabada. D'aquesta primera època són també altres treballs, com la Simfonia en do major, WWV 29, l'únic d'aquest estil del catàleg wagnerià. Ràpidament començà la composició de la primera òpera del seu catàleg que ha arribat fins els nostres dies, *Die Feen*, WWV 32.³ Una sèrie de viatges per Europa com a director de cor i d'orquestra l'apartaren de la composició durant una temporada fins a enllestir el 1834 *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*, WWV 38,⁴ primera obra que aconseguí estrenar a Magdeburg, on exercia de mestre de capella, amb un fracàs estrepitos. *Die Feen* no s'estrenaria fins al 1888, cinc anys després de la seva mort. El 24 de novembre de 1836 Wagner encetà el tempestuós matrimoni amb l'actriu Minna Planer, que moriria el 1866.

Després d'un període com a director musical del teatre de Riga, i fugint dels creditors, com faria tantes vegades al llarg de la vida, Wagner va emprendre un viatge cap a París. L'estada a la capital francesa li va permetre d'establir contacte amb importants músics de l'escena del moment, com Hector Berlioz, Franz Liszt o Giacomo Meyerbeer. A París acabà la partitura de *Rienzi, der letzte der Tribunen*, WWV 49.⁵ Amb l'ajut de diversos amics va aconseguir que l'obra es presentés a Dresden l'octubre de 1842. L'èxit de la representació el va empènyer a reprendre la composició de l'òpera següent, *Der fliegende Holländer*, WWV 63,⁶ que va veure la llum també a la capital de Saxònia el gener de 1843. Gràcies als èxits obtinguts amb aquests dues òperes, Wagner va deixar definitivament París i va tornar a Dresden, on exercí de director de l'orquestra de l'òpera reial.

El període de Dresden és un dels més fèrtils de la vida de Wagner, ja que va ser el primer lloc on va poder viure amb una certa estabilitat i amb un sou digne, la qual cosa li permetia d'escriure i de compondre sense cap molèstia més enllà dels compromisos a què estava obligat com a director. A Dresden, Wagner compongué i estrenà *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, WWV 70,⁷ amb un èxit discret, i *Lohengrin*, WWV 75, que no va poder estrenar a Saxònia com a conseqüència de la seva implicació en la revolució de 1848. Influït per les idees anarquistes de Mikhaïl Bakunin, Wagner no va tenir cap dubte de sumar-se a la insurrecció de Dresden de l'abril de 1849 en contra del rei Frederic II de Saxònia. Com a implicat, es va emetre una ordre d'arrest contra el músic, que va haver de fugir cap a l'exili a Suïssa ajudat per Franz Liszt, el qual aconseguí que *Lohengrin* s'estrenés a Weimar l'agost de 1850.

Durant l'exili a Zúric, i com en altres moments de la seva vida, Wagner va anar aconseguint diversos amics disposats a ajudar-lo econòmicament. Un dels mecenes més destacats va ser el banquer Otto von Wesendonck, que li proporcionà una casa a Tribschen, prop de Lucerna, i li pagà tots els deutes. En aquest moment, exiliat i mantingut econòmicament i sense cap perspectiva real d'estrenar-la, Wagner començà a concebre l'obra més gran de la seva carrera: la tetralogia *Der Ring*

² *Les noces.*

³ *Les fades.*

⁴ *La prohibició d'estimar o la novícia de Palerm.*

⁵ *Rienzi, el darrer dels tribuns.*

⁶ *L'holandès errant.*

⁷ *Tannhäuser i el torneig de cantors al Wartburg.*

des Nibelungen, WWV 86,⁸ formada per *Das Rheingold*, WWV 86A;⁹ *Die Walküre*, WWV 86B;¹⁰ *Siegfried*, WWV 86C i *Götterdämmerung*, WWV 86D.¹¹ A Tribschen, també va concebre l'argument de la que finalment va ser la seva darrera obra, *Parsifal*, WWV 111.

A partir de l'aventura amorosa amb Mathilde von Wesendonck, esposa del seu protector, i enmig del procés de composició de *Der Ring des Nibelungen*, l'agost de 1857, interrompé la composició de *Siegfried* i començà *Tristan und Isolde*, WWV 90,¹² sublimació del seu amor impossible per Mathilde von Wesendonck, i obra altament influïda per la filosofia d'Arthur Schopenhauer i radicalment moderna per l'època pel precedent que assentava en l'ús de l'atonalitat, desenvolupada fins a l'extrem cinquanta anys més tard per diferents compositors. El procés de composició de *Tristan und Isolde* es va allargar fins al 1859. Entremig, una sèrie de jugades diplomàtiques de Napoleó III, admirador del compositor, van culminar amb l'estrena d'una nova versió de *Tannhäuser* a l'Òpera de París l'any 1861,¹³ que va acabar en un dels fracassos més estrepitosos de la història de l'òpera.¹⁴ Malgrat el poc èxit de l'estrena parisenca, el 1861, i gràcies a la mediació de França, es va concedir una amnistia al compositor que li permetia viatjar per tots els estats alemanys llevat de Saxònia.

A conseqüència de la mala situació econòmica, i mirant de rebre un avançament en concepte de drets d'autor, Wagner suggerí al seu editor, Franz Schott, la idea de fer una òpera còmica, projecte que acabà prenent la forma de *Die Meistersinger von Nürnberg* WWV 96,¹⁵ segon intent wagnerià d'òpera còmica després de *Das Liebesverbot*, que s'estrenà el juny de 1868. Wagner encara visqué uns anys de penúria i d'indigència fins a la mort del rei Maximilià II de Baviera i l'accés al tron del seu fill de divuit anys, Lluís II, l'any 1864.

Lluís II de Baviera era un admirador fervent de l'obra wagneriana, i un cop rei, va fer portar Wagner a Múnic per tal de conèixer-lo i oferir-li finançament per a representar les seves obres. El rei va pagar tots els deutes del compositor, li va concedir una pensió vitalícia i li va oferir el Teatre Reial de Múnic (l'actual Bayerische Staatsoper) per a estrenar *Die Meistersinger* i *Tristan und Isolde*. L'ajut del monarca no només es limitava a aquestes dues obres, sinó que també facilitava a Wagner perspectives realistes d'estrenar la tetralogia, que dormia interrompuda en un calaix des de l'any 1857, enmig de l'escena del bosc del segon acte de *Siegfried*.

⁸ *L'anell del nibelung*.

⁹ *L'or del Rin*.

¹⁰ *La valquíria*.

¹¹ *El capvespre dels déus*.

¹² *Tristany i Isolde*.

¹³ Per exigències de l'Acadèmia Francesa de Música, qualsevol òpera que s'estrenés a París havia de tenir unes característiques concretes. Entre d'altres, havia d'estar dividida en cinc actes i havia de tenir un número de ballet al segon acte. Wagner va acceptar aquestes imposicions a mitges: va mantenir els tres actes de la versió de Dresden però va accedir a allargar i a introduir un ballet a l'escena de la bacanal que obre el primer acte unint-la sense solució de continuïtat a l'obertura que ja havia escrit per a Dresden.

¹⁴ L'anècdota explica que el fracàs es degué al boicot de certs elements del públic que tenien per costum arribar tard a la representació, amb el temps just per veure el ballet, que tenia lloc al segon acte, i que, «privats» del número de dansa, van rebentar l'estrena i les dues representacions addicionals que es van donar de l'obra abans que aquesta fos retirada de la programació.

¹⁵ *Els mestres cantaires de Nuremberg*.

En aquesta època, Wagner inicià una relació extramatrimonial amb Còsima von Bülow, filla del seu amic i protector Franz Liszt i casada amb el director d'orquestra Hans von Bülow, que dirigiria les estrenes de *Tristan und Isolde* i *Die Meistersinger von Nürnberg*. Establert a Múnic i havent reprès la composició del *Ring*, el 10 d'abril de 1865 naixia Isolde, la primera filla de Còsima Liszt i Richard Wagner, inscrita en el registre civil com a filla de Còsima i de Hans von Bülow. Finalment, *Tristan und Isolde* es va estrenar a Munic el juny de 1865. Un mes més tard, i a petició de Lluís II, Wagner va començar a dictar a Còsima la seva autobiografia, *Mein Leben*.¹⁶ A causa de les pressions de la cort bavaresa després de fer-se pública la seva relació extramatrimonial amb Còsima, la parella tornà a Tribschen, on Wagner acabà d'escriure *Die Meistersinger*. El 6 de juny de 1869 naixia Siegfried, l'hereu desitjat de Wagner i, després d'Isolde i Eva, el tercer i darrer dels fills de la parella, que va contraure matrimoni el 25 d'agost de 1870.

L'interès que l'obra de Wagner començava a suscitar en la societat alemanya de la segona meitat del segle XIX és palpable en la creació de diverses societats wagnerianes, que tenien com a objectiu —en molts casos encara avui dia tenen— l'estudi de les obres del compositor i del seu llegat artístic. A banda d'això, a finals dels anys seixanta del segle XIX també es proposaven de sufragar les despeses de construcció del *Festspielhaus*¹⁷ de Bayreuth, un teatre dissenyat per Wagner i pensat específicament per a la representació del cicle *Der Ring des Nibelungen*. Gràcies a les aportacions de les societats wagnerianes i a un préstec personal del rei que la família Wagner va haver de retornar íntegrament a l'estat de Baviera, el 13 d'agost de 1876 es va inaugurar el teatre amb la primera edició del Festival de Bayreuth, que encara avui dia, i ininterrompudament des de 1951,¹⁸ se celebra anualment a la ciutat de Francònia, específicament dedicat a la representació de les obres de Wagner¹⁹ i la direcció artística del qual encara és en mans dels descendents de Wagner.²⁰ A banda del teatre i del festival, amb els diners recaptats i amb el préstec del rei, Wagner també va poder erigir l'única casa que va posseir en propietat: la Vil·la Wahnfried, situada en uns terrenys cedits per l'ajuntament de Bayreuth dins dels jardins del palau dels Marcgravis.²¹

¹⁶ *La meva vida*.

¹⁷ Literalment, 'casa del festival'.

¹⁸ Abans de la Segona Guerra Mundial, hi havia el costum de fer dos anys seguits de festival i descansar un estiu. Aquest costum s'acabà amb la refundació del festival després de la guerra.

¹⁹ De fet no s'hi representa la totalitat de les obres de Wagner, sinó només aquelles que componen l'anomenat «cànon de Bayreuth», que està format per totes les òperes del compositor tret de les tres primeres: *Die Feen*, *Das Liebesverbot* i *Rienzi*.

²⁰ Dirigit pel mateix Richard Wagner entre 1876 i 1882, el festival va passar després a la seva vídua, Còsima Liszt (1883-1906), al seu fill Siegfried (1908-1930) i després de la mort de Siegfried, a la seva esposa, Winifred Wagner, que en portà les regnes fins al final de la Segona Guerra Mundial (1931-1944). Acabada la guerra i després d'un procés de desnazificació per l'amistat personal amb Adolf Hitler, la direcció va passar a mans dels seus fills, i nets de Richard Wagner, Wieland i Wolfgang Wagner, que el van portar conjuntament des de 1951 fins a la mort de Wieland, el 1966, i en solitari per Wolfgang entre 1967 i 2008. Després de la mort de Wolfgang Wagner, i d'una forta disputa, la direcció va recaure en les germanastres Eva Wagner-Pasquier i Katharina Wagner, ambdues filles de Wolfgang però de mares diferents. Les germanastres van dirigir el festival entre 2009 i 2015. Des de 2016, i arran de la renúncia d'Eva Wagner-Pasquier, Katharina Wagner dirigeix el festival en solitari (Bayreuther Festspiele, «Statistiken. Aufführungen nach Festspielleitung»).

²¹ Títol nobiliari alemany equivalent al de príncep. El Marcgraviat de Bayreuth —oficialment Marcgraviat de Brandenburg-Kulmbach, tot i tenir capital a Bayreuth des de 1604— va tenir el seu moment d'esplendor durant el segle XVIII en la figura de la marcgravina Maria Guillermina de Prússia, germana de Frederic el gran,

El primer Festival de Bayreuth va ser un desgavell econòmic, i no es va poder celebrar de nou fins al 1882, un any abans de la mort de Wagner. Per a la segona edició, Wagner va optar per acabar d'escriure *Parsifal*, obra que covava des dels temps d'exili, als anys cinquanta del segle XIX, i que va veure la llum el 26 de juliol de 1882 al *Festspielhaus* de Bayreuth. Per tal d'assegurar la supervivència econòmica del festival i de la família, i sabedor de l'interès que la seva obra ja causava arreu del món, Wagner va imposar una fèrria prohibició de representar *Parsifal* fora de Bayreuth durant els primers trenta anys després de la seva mort, ban que caducà l'1 de gener de 1914.²²

Durant els darrers anys, Wagner va patir diversos atacs de cor, dels quals es va recuperar. Un cop passada l'estrena i les representacions de *Parsifal* programades pel festival de 1882, va decidir anar a passar l'hivern a Venècia amb tota la família, tal com havia fet anteriorment, per tal de refer-se i gaudir d'un clima més amable que el de l'hivern de Bayreuth. Richard Wagner va morir d'un atac de cor el matí del 13 de febrer de 1883 al Palau Vendramin-Calergi del Gran Canal de Venècia. El seu cos va ser portat amb tren fins a Bayreuth, on reposa en una tomba llisa al jardí de la Villa Wahnfried, i on, després de la seva mort l'1 d'abril de 1930, també hi reposa Còsima.

Tot i tenir característiques pròpies, l'obra de Richard Wagner s'emmarca de ple en el romanticisme musical. Anàleg a les manifestacions romàntiques en qualsevol altra forma artística, el romanticisme musical neix com a contraposició al classicisme tot buscant la representació de totes les emocions humanes a través de la música, que es considerava la forma d'art que millor podia expressar els sentiments i la seva capacitat per a reviuir moments passats. D'acord amb l'estètica romàntica, la música és el centre de les arts, i l'artista, el creador universal dotat del talent i la capacitat de fusionar-les totes en una.

Aquesta idea d'unir totes les arts en una de sola i de crear una obra d'art total és la base estètica de la música i de l'obra de Wagner. En els escrits teòrics *Die Kunst und die Revolution*,²³ *Das Kunstwerk der Zukunft*²⁴ i *Oper und Drama*,²⁵ entre d'altres, resumia el seu ideal estètic: la creació de la *Gesamtkunstwerk*:²⁶ la forma d'art total que havia d'unir totes les altres formes artístiques. Wagner contraposa el concepte d'òpera, italianitzant i encotillat per la reforma estètica de Gluck al segle XVIII,²⁷ amb el concepte *drama* —que Wagner pren de la tragèdia àtica, que considerava com a màxima forma i model de la representació dels sentiments humans—, una nova manera d'entendre el fenomen operístic i la seva representació en què el compositor és l'artista total.

a qui es deuen molts dels monuments i la fesomia actual de la vila. El marcgraviat fou venut a Prússia l'any 1791 i incorporat a la regió de Francònia, la qual seria incorporada al Regne de Baviera després de les guerres napoleòniques.

²² El primer teatre del món a representar legalment *Parsifal* fora de Bayreuth va ser el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, que va programar l'estrena a les onze de la nit del 31 de desembre de 1913, atenent la diferència horària d'una hora que en aquella època hi havia entre Alemanya i l'Estat espanyol.

²³ *L'art i la revolució*.

²⁴ *L'obra d'art del futur*.

²⁵ *Òpera i drama*.

²⁶ Literalment, 'obra de totes les arts'.

²⁷ Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Compositor alemany conegut sobretot per impulsar una reforma en la manera d'escriure òpera durant el període clàssic caracteritzat per l'oposició al virtuosisme de la música barroca i en l'establiment d'un estil basat en intercalar diferents àries i números tancats amb recitatius que fessin avançar l'acció dramàtica.

L'autor havia d'escriure el text, la música, dirigir els actors a l'escenari, autoritzar el vestuari, els decorats, i qualsevol altre element que influencés l'espectador a l'hora de rebre la impressió d'allò que veia representat sobre l'escenari.

A banda de la vessant purament ontològica de la definició del fenomen operístic segons Wagner, també cal destacar la marcada influència que van tenir en ell autors com Hegel i, sobretot, Arthur Schopenhauer. La lectura dels textos del filòsof alemany va suposar una autèntica revelació per al músic, que va veure en la seva obra, i, especialment, en *Die Welt als Wille und Vorstellung*,²⁸ un autèntic manifest filosòfic que justificava la seva manera de fer. Com a bon romàntic, a banda de la influència filosòfica, Richard Wagner també va pouar de la mitologia germànica la majoria de fonts per a la seva obra. La visió pangermanista del compositor el va portar a escriure basant-se —amb més o menys literalitat— en els orígens mitològics de la nació alemanya. Així doncs, i a grans trets, *Der fliegende Holländer* parla de la idea de la redempció per amor —present a la majoria de l'opus wagnerià— en un argument situat a Noruega, país que Wagner considerava germànic. *Tannhäuser* i *Die Meistersinger* narren els orígens culturals de la nació alemanya. El primer, dintre dels torneigs de *Minnesänger*²⁹ que tenien lloc al castell de Wartburg, i el segon explicant la història de Hans Sachs, personatge històric real, i de la resta de mestres cantaires de la ciutat de Nuremberg i dels concursos de cant que organitzaven els gremis de la ciutat. *Lohengrin* i *Parsifal* orbiten sobre la llegenda artúrica del Sant Graal i *Tristan und Isolde* es basa en la immortal història d'amor recollida, entre d'altres, pel filòleg francès Joseph Bédier. L'exemple més clar d'aquest ús, però, és el cicle *Der Ring des Nibelungen*, en què, a través de la història de l'heroi Siegfried, Wagner explica l'origen i el final del món dels déus i el naixement de la raça humana basant-se en elements de la mitologia nòrdica i germànica i en el famós *Nibelungenlied*.³⁰ La voluntat del compositor era fornir a la jove nació una nova obra d'art purament alemanya que n'expliqués els orígens i la seva raó de ser al món.

Aquesta nova obra d'art es materialitza en la destrucció, premeditada i buscada, de les estructures i normes tradicionals de l'òpera imposades per la reforma de Gluck. Amb la idea de crear una «música infinita», Wagner idea un contínuum musical —només interromput per les pauses entre els diferents actes— a través de l'ús del que la musicologia anomena *Leitmotiv*³¹ i que Wagner porta fins a l'extrem en la tetralogia. Un *Leitmotiv* és un cèl·lula musical, més o menys extensa, que s'associa a un element del drama. Amb el sistema de *Leitmotive*, Wagner escriu una música que no només es limita a acompanyar els cantants que interpreten el text sobre l'escenari, sinó que dota l'orquestra d'un caràcter de *comentador* de l'acció escènica, amb el qual l'espectador pot recordar o avançar accions o elements de l'obra.³²

²⁸ *El món com a voluntat i representació*.

²⁹ Trobadors equiparables als romeus provençals.

³⁰ *El cant dels nibelungs*.

³¹ Literalment, 'motiu conductor'.

³² Un bon exemple d'aquesta tècnica en *Der Ring des Nibelungen* es pot trobar en l'òpera *Die Walküre*. Al primer acte, quan Siegmund expressa la seva frustració pel fet que el seu pare li hagués promès una espasa que l'ajudaria en un moment de màxima necessitat i que és incapaç de trobar, mentre el personatge canta la seva

A banda de la modernitat de la tècnica compositiva, Wagner va augmentar els efectius de l'orquestra simfònica fins a fronteres completament desconegudes al segle XIX i, per les característiques dels papers que va escriure, va portar també fins al límit la vocalitat dels cantants de l'època. A partir de personatges com Wotan, Siegfried, Tristan o Isolde, Wagner va crear uns nous models de cantants —el *Heldentenor*, el *Heldenbariton* o la *Heldensopran*³³ en són exemples paradigmàtics—, vocalitats amb una formació i una tècnica vocal totalment nova que havien de reunir els efectius suficients per enfrontar-se a orquestres de cent-vint músics en els moments més durs dels drames wagnerians.

La revolució estètica de Wagner també ha arribat fins els nostres dies en la manera en què s'entenen el fet operístic o l'assistència al teatre. El *Festspielhaus* de Bayreuth, dissenyat pel mateix Wagner, és la materialització física de l'ideal estètic i social del compositor. Prenent com a model el teatre grec d'Epidaure, Wagner va concebre un teatre amb una única platea on tots els seients tinguessin una visió perfecta de l'escenari. A Bayreuth, tots els espectadors són iguals, ja que tots miren cap a l'escenari i l'absència de passadís central a la platea —l'accés a la sala es duu a terme a través de set portes laterals— obstaculitza la interacció social entre els assistents. Wagner volia que el públic es centrés exclusivament en allò que succeïa dalt de l'escenari i per tant, va ser el primer de deixar la sala completament a les fosques durant la representació. A més a més, va amagar l'orquestra, que en aquella època no ocupava el fossat que avui dia associem a qualsevol espectacle teatral amb música en directe, i va crear un fossat que està «enterrat» sota l'escenari i amagat de la vista de l'espectador, que ni tan sols veu el director musical. A banda de les característiques físiques de la sala, també va prohibir l'accés i la sortida durant la representació, arribant a tancar les portes amb clau abans de l'inici de cada acte, tradició que, a Bayreuth, continua encara avui dia.

frustració, en l'orquestra sona el motiu de l'espasa, indicant a l'espectador que l'arma que fa una estona que veu clavada en el freixe que domina l'escena és l'espasa que busca. En la mateixa òpera, al final del tercer acte, un cop el déu Wotan ha adormit la seva filla Brünnhilde i l'ha deixat sobre una roca envoltada d'un foc màgic, proclama que només podrà salvar el foc aquell qui no temi la punta de la seva llança. En aquell moment l'orquestra enuncia el tema de Siegfried, ja que, en la següent òpera, serà ell qui salvarà el foc i despertarà Brünnhilde del seu son.

³³ Literalment, 'tenor', 'baríton' i 'soprano heroics'. Wagner no va fer servir mai aquests termes, que s'encunyaren posteriorment.

3. L'OBRA DE RICHARD WAGNER A CATALUNYA I L'ASSOCIACIÓ WAGNERIANA DE BARCELONA

3.1. L'òpera a Catalunya a la segona meitat del segle XIX: gustos i tendències

La introducció de l'òpera a Barcelona, sorgida a Florència a principis del segle XVII, vingué de la mà de l'arxiduc Carles d'Àustria, que l'any 1708, i en ocasió de les seves noces amb la princesa Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel a Barcelona, encarregà la composició de l'òpera *Il più bel nome* a Antonio Caldara, que es presentà a la Llotja de Mar el 2 d'agost d'aquell any, en la que es pot considerar com a primera representació operística a Catalunya i a la península Ibèrica.

El desenvolupament de l'òpera a Catalunya durant el segle XIX se centra gairebé exclusivament en la ciutat de Barcelona i en dos locals: amb un pes preponderant des del segle XVIII i fins a la segona meitat del XIX, el Teatre de la Santa Creu o Principal i, a partir de la seva obertura a La Rambla el 4 d'abril de 1847, el Gran Teatre del Liceu (Alier i Mata 1991, 1-25).

El repàs de les programacions de la primera meitat del segle XIX pel que fa als espectacles d'òpera demostra un gust preponderant per l'òpera italiana, especialment d'autors com Gaetano Donizetti i, en menor mesura, Giuseppe Verdi, que en aquella època començava a ser conegut fora d'Itàlia. No va ser fins al 1849, amb l'estrena de *Der Freischütz*³⁴ de Carl Maria von Weber, i el 1859, amb *La Juive* de Jacques Fromental Halévy, que els repertoris alemany i francès no es van introduir a Barcelona, sempre cantats en italià.³⁵ Cal destacar especialment l'estrena de *Der Freischütz*, ja que va arribar al país en un moment en què les societats corals fundades per Josep Anselm Clavé començaven a tenir una gran implantació social, fet que va propiciar que, ràpidament, fragments com el cor de caçadors del tercer acte es fessin especialment populars entre els cors de Clavé.

3.2. Primeres passes del wagnerisme a Catalunya

Precisament, Josep Anselm Clavé i els seus cors van tenir una importància cabdal en la introducció de la música de Richard Wagner a Catalunya, ja que van protagonitzar la primer audició d'una obra wagneriana a Barcelona i al conjunt de l'Estat espanyol. Va ser l'entrada dels convidats del segon acte de *Tannhäuser*, que Clavé va interpretar en un concert als Jardins d'Euterpe —a l'actual Passeig de Gràcia—, amb el concurs dels seus cors masculins i el cor femení del Liceu.

Però l'interès per Wagner venia de molt abans. Es pot trobar el primer precedent de l'Associació Wagneriana en la Sociedad Wagner, iniciativa fundada a Barcelona el 1870, entre d'altres, per personatges com Joaquim Marsillach —que va mantenir correspondència amb el mateix Wagner—, Felip Pedrell —que ja havia començat a introduir les idees estètiques wagnerianes en diferents revistes i opuscles musicals—, i Josep de Letamendi (Janés Nadal 1983, 24-25). Aquesta primera Sociedad Wagner va assentar el precedent associatiu per tal que l'any 1901, i en un moment

³⁴ *El caçador furtiu*.

³⁵ Era habitual que els cantants fossin majoritàriament italians i, fora de França o d'Alemanya, preferissin de cantar els seus papers en llengua italiana, independentment de la llengua original de la partitura. Un cas extrem d'aquesta pràctica va ser l'estrena al Liceu de l'òpera *Els Pirineus* de Felip Pedrell, escrita en català, el 4 de gener de 1902, quan es va presentar l'obra en italià sota el títol *I Pirenei* (Annals del Gran Teatre del Liceu, «Los Pirineus. Temporada 1901/1902»).

en què ja es coneixien diferents obres de Wagner a Barcelona —tot i que, ni de bon tros, no s'haguessin representat totes a la ciutat—, es fundés a Barcelona l'Associació Wagneriana.

3.3. L'Associació Wagneriana de Barcelona: primera època (1901-1906)

L'Associació Wagneriana de Barcelona es va fundar per part d'un grup de joves intel·lectuals a la taverna Els Quatre Gats el 12 d'octubre de 1901. L'associació donà resposta al gran interès que Wagner suscitava en un públic que començava a desvetllar-se nacionalment i que veia en l'obra del compositor alemany una música nova i moderna, que es contraposava radicalment als estàndards de la música italiana que fins al moment havia imperat a les programacions barcelonines (Holert 1998).

La Revista *Juventut*, que hom ha considerat altaveu ideològic de la Wagneriana, saludava la creació de l'Associació amb un article de Salvador Vilaregut publicat en el número 88 de la capçalera, corresponent al 17 d'octubre de 1901:

La idea de crear a Barcelona una societat quin objecte y fi primordial fos l'estudi serio y consciensut, al ensemps que l'enaltiment de l'obra genial de Ricart Wagner, feya molt temps, però molt, que'ns afalagava a nosaltres, wagneristas convensuts y entussiasistas com el primer, però que la consideravam casi impossible de realisar aquí, en nostra ciutat, per moltas causas. [...] No seriam franchs si diguéssim que [la creació de l'Associació Wagneriana] no ns ha omplert de fonda joia, donchs al veure com poch a poch se van obrint pas a Barcelona (la terra clàssica dels operistas y dels tenors) las ideas verament wagnerianas, malgrat las deficiencias de las representacions que's donan al Liceu de las obras de Wagner, sentim una gran alegria y'ns plau de veras que la joventut intelgent que puja ab tant d'entussiasme per l'art universal y per la patria catalana, sia la iniciadora de la idea de cunstituhir una societat [...] pera estudiar seriament á Wagner per medi de conferencias y disertacions literarias y filosóficas sobre sos poemas [...] y si la marxa de la associació fos tan brillant y próspera com desitjém, per medi de representacions complertas de sas obras genials cantadas en català é interpretadas, executadas y presentadas com á Bayreuth y á Munich (Vilaregut 1901).

Aquest fragment de l'article de Vilaregut és interessant perquè resumeix molt bé els objectius principals d'aquella primera reunió, els quals quedarien ben reflectits en la definició de l'objecte de l'Associació en els estatuts de 1906:

ARTICLE I. L'objecte de l'«ASSOCIACIÓ WAGNERIANA» és conservar aplegats els admiradors de l'Art de Ricart Wagner pera A)—Publicar les *Partitures catalanes* de totes les obres esceniques de Ricart Wagner, ab les traduccions fetes per encarrec de l'«ASSOCIACIÓ» y editades per aquesta. B)—Publicar totes les *Obres teoriques y Escrits* de Ricart Wagner, com també els principals estudis dels seus comentadors. C)— Seguir fomentant l'Art wagnerià, a la nostra terra, ab els actes que s considerin convenients, segons els elements de què s disposi. ART. II. L'atenció de l'«ASSOCIACIÓ WAGNERIANA» podrà fer-se extensiva a tota obra artistica que constitueixi una manifestació de vera cultura (Associació Wagneriana 1906c).

L'Associació va emprendre aquesta tasca donant un seguit d'audicions, conferències i concerts no només sobre l'obra de Wagner, sinó també sobre altres compositors que li eren afins i que seguien el concepte de «manifestació de vera cultura». En el seu llibre, Alfonsina Janés compta un total de 175 sessions dutes a terme des de la tardor de 1901 fins al 1906 (Janés Nadal 1983, 84). Entre d'altres, cal destacar conferències i audicions fetes molt sovint pels mateixos membres de l'Associació, traduint els textos que s'havien de cantar al català o executant fragments al piano. A banda de les conferències pronunciades pels wagnerians de pro, també cal destacar la intervenció de destacades figures de la vida cultural barcelonina, com Adrià Gual.

A banda de les conferències i audicions, cal esmentar també les traduccions que es feren i es publicaren entre 1901 i 1927 per part de la Wagneriana. L'empresa traductològica va reeixir en forma de vint-i-vuit traduccions de dotze de les tretze obres escèniques de Wagner fetes i publicades entre 1901 i 1927 per diferents traductors, entre els quals hi ha Josep Leonart, Joan Maragall, Joaquim Pena, Antoni Ribera, Salvador Vilaregut i Jeroni Zanné, sovint en col·laboració els uns amb els altres (Janés Nadal 1983, 114).³⁶

Cal dir també que, segons la manera de funcionar de l'Associació, els traductors cobraven o bé un percentatge del total de les vendes dels llibrets o un sou més o menys fix, reflectit en el llibre de comptes que conserva la Biblioteca de Catalunya que va de 1901 a 1907. A més dels sous dels traductors, també podem veure que Joaquim Pena, tant durant la seva presidència com després, sovint va esmerçar capital propi en la realització de les activitats de la Wagneriana (Associació Wagneriana 1907).

3.4. L'«afer» Ribera (1904)

D'entre els membres fundadors de l'Associació Wagneriana s'ha destacat tradicionalment Joaquim Pena, el qual defensava els postulats de Wagner i de la seva obra des de les pàgines de crítica musical de la revista *Juventut*. A banda de Pena, però, hi hagué tot un seguit de col·laboradors —la majoria socis fundadors de l'Associació— que contribuïren al foment de l'obra de Wagner a Barcelona, ja fos amb traduccions, com és el cas de Xavier Viura o Jeroni Zanné, o d'interpretacions de l'obra wagneriana que cristal·litzaven en les exposicions temàtiques que acompanyaven el text dels llibrets traduïts, tasca realitzada primer per Antoni Ribera, que també era traductor, i després per Miquel Domènech Español.³⁷

Antoni Ribera (1873-1956) destaca entre tots els membres de l'Associació Wagneriana per la militància en l'obra de Wagner i el trencament que va tenir amb l'Associació el 1904, fet que mai no ha estat tractat ni investigat per cap autor que hagi escrit sobre l'Associació i la seva influència. Ribera va néixer a Barcelona el mateix any que Joaquim Pena i va seguir estudis de música amb Antoni Nicolau. El talent manifestat i l'admiració que sentia per l'obra de Richard Wagner van propiciar-li les coneixences pertinents per a poder fer un viatge a Alemanya l'estiu de 1894 i assistir

³⁶ L'única obra per la qual la Wagneriana no va mostrar interès va ser *Das Liebesverbot*.

³⁷ Trobareu una descripció de les característiques de les edicions en llibret i partitura de les cinc obres tractades en aquest treball a l'Annex I.

per primer cop, a 21 anys, al festival de Bayreuth (Blanxart i Pàmies 2008, 19). Aquest viatge a Alemanya el va empènyer definitivament a iniciar una carrera com a director d'orquestra, la qual va anar evolucionant a poc a poc fins que, convençuts de la seva vàlua, un grup d'amics, entre els quals hi havia Joaquim Pena i Joan Maragall, va concedir-li una assignació per anar a estudiar a Alemanya i poder treballar com a mestre assistent a Bayreuth.

A Alemanya, i gràcies a l'ajut del Comte de Güell, que va donar unes referències del jove director a diferents personalitats, com el metge personal de la infanta Maria de la Pau de Borbó —germana d'Alfons XII i esposa del príncep Lluís Ferran de Baviera—, va aconseguir posar-se en contacte amb la família Wagner. La fama que Ribera ja tenia a Barcelona havia fet que Joan Maragall li hagués proposat de fer de corresponsal per al *Diario de Barcelona* durant les estades a Alemanya. El 1899, un cop acabat el festival d'aquell any —a què va assistir— va començar a relacionar-se sovint amb el cercle de Wahnfried i de Cosima Wagner. A més d'això, Ribera també formà una família a Bayreuth: onze dies després d'arribar a la ciutat va conèixer en una festa Joana Ott,³⁸ amb qui es va casar el 9 de novembre del mateix any (Blanxart i Pàmies 2008, 25-31).³⁹ Durant els primers anys del segle XX va assistir assíduament als festivals de Bayreuth durant els estius i va anar tornant a Barcelona, tot i que va viure la major part del temps a la ciutat bavaresa.

Amb la fundació de l'Associació Wagneriana la tardor del 1901, i donades les seves relacions directes amb Wahnfried,⁴⁰ Ribera va ser nomenat director artístic de l'Associació. No està clar quines eren les funcions del càrrec, però del que es desprèn dels opuscles amb la programació per a cada curs que es conserven en el Fons Joaquim Pena, sembla que el director artístic tenia la funció de decidir quines obres estudiava l'Associació i segons quin punt de vista. Gràcies al llibre de comptes de l'Associació, sabem que Ribera cobrava un sou mensual de 250 pessetes per la feina (Associació Wagneriana 1907).

Durant l'etapa de Ribera com a director artístic, es van succeir les traduccions i les diferents col·laboracions amb l'Associació. Tot va anar bé fins al gener de 1904, quan sembla que es va produir un trencament entre Ribera i la Wagneriana. Eduard Blanxart descriu el moment així:

[Ribera] anava desenvolupant les seves activitats musicals, en la direcció, cròniques, traduccions, etc. Treballant precisament la traducció del «Siegfried» en arribar a l'escena del segon acte en què Mime i Alberich es barallen com a gossos de presa, Ribera es barallà amb ells i abandonà la Wagneriana [...]

(Blanxart i Pàmies 2008, 49).

³⁸ Cal suposar que la senyora Ott es deia Johanna. En la seva biografia, Blanxart catalanitza noms arbitràriament.

³⁹ Una mostra del caràcter de Ribera, que es manifestarà més endavant, va ser el fet d'amagar el seu casament als amics que li finançaven les estades a Alemanya. En una carta a Maragall, el 29 d'octubre de 1899, escriu: «el dia 9 de Novembre em caso, pro li demano per la mort [sic] de Deu que no ho digui a ningú, ja que á V. no li puch ocultar [...] li demano la major reserva hasta ab els mes amichs meus» (Ribera 1899).

⁴⁰ Blanxart, en la seva biografia de Ribera, assegura que aquest va arribar a ser objecte de l'interès amorós d'Isolde Wagner (Blanxart i Pàmies 2008, 32).

Blanxart no comenta, però, quins motius van portar Ribera a abandonar l'Associació Wagneriana. Per la documentació de què disposem, tampoc no podem saber del cert què va provocar el cisma, però sí que en podem valorar la gravetat per tres grans indicis. D'una banda, l'Associació va enviar a tots els membres una circular, el 25 de gener de 1904, en què convocava una junta extraordinària d'urgència per al 29 de gener següent⁴¹ i en què es deia que l'«afer» Ribera havia de provocar la dimissió en bloc de la junta. Ho veiem en l'ordre del dia de la reunió que s'adjuntava en el full:

Objecte de la convocatòria. 1^{er} Amplias explicacions que donará la Junta Directiva referent a lo ocorregut ab el senyor Director Artístich, y resposta a todas las preguntas qu'es fassin. 2^{on} Votació de si es ó no es procedent destituirlo del seu càrrech. 3^{er} En cas afirmatiu, elecció del nou Director Artístich. En cas negatiu, dimissió de la Junta Directiva complerta, ab caràcter irrevocable, y elecció dels set individus que hagin de formar la nova Junta Directiva (Associació Wagneriana 1904b).

La inexistència d'un llibre d'actes oficial de l'Associació Wagneriana ens impossibilita de saber exactament quines són les «àmplies explicacions» que va donar la junta directiva de l'Associació en aquella assemblea. No obstant això, la nota publicada a la secció de notícies de *Joventut* el 4 de febrer de 1904 ens pot ajudar a concloure com devia ser aquella reunió:

L'«Associació Wagneriana» celebrà'l passat divendres junta general extraordinària, elegint pera director artístich de la mateixa a don Miquel Domènech Español. Res més diriam respecte d'aquesta qüestió, puig lo transcrit avans es la nota qu'ens envià la Junta Directiva de dita Associació com a tots els periòdics, fentnos encàrrech particular de no parlarne més. Però hem llegit en *Las Noticias* del primer del corrent que el mestre Ribera va presentar la dimissió del seu càrrech AB CARÁCTER IRREVOCABLE y això es absolutament fals. El mestre Ribera al tenir noticia de que s'havia convocat Junta General Extraordinaria pera tractar de sa destitució, va fer tota mena d'esforsos pera deturarla y malgrat anar personalment de casa en casa recullint vots, no va poguerne reunir més que 15, en una Associació que consta actualment de 180 socis y ahont fins al present contava ab todas las simpatias. Per'xò a darrera hora, al veures perdut, va presentar un conat de dimissió en el moment de comensar la Junta, que no convencé a ningú y en la qu'es fals se parli de son *carácter irrevocable*, com ho era la dimissió de la Junta Directiva si hagués sigut acceptada. El mestre Ribera no tenia més que un camí y ben senzill: compareixe devant de la Junta General a defensarse dels graves càrrechs que se li feren, pera lo qual l'havia invitat la Junta Directiva. Sa incomparencia es la prova més evident de sa culpa. Y prou per avuy. Recomanem al mestre Ribera que ab sa conducta no'ns obligui a ésser més explícits, puig alguna diferencia hi ha d'haver entre un ex-Director Artístich y una criada, que quan la despatxan tracta d'aconsolarse bescantant als amos (Revista Joventut 1904).

D'acord amb el llibre comptable, Ribera va ser destituït com a director artístic fulminantment —el darrer pagament a Ribera està anotat el 29 de gener de 1904, exactament el mateix dia de

⁴¹ La junta general de l'Associació Wagneriana es reunia amb caràcter ordinari al tancament de l'exercici, al mes de juny o de juliol.

l'assemblea— i Miquel Domènech Espanyol va substituir-lo (Associació Wagneriana 1907). A banda d'això, l'edició de 1904 del llibret català de *Siegfried* testimonia, en una nota que precedeix la portada, que «en la primera part d'aquesta obra va col·laborar amb els traductors en l'aplicació del text a la música, el Mestre *Antoni Ribera*, y en la segona el Mestre *Miquel Domènech Espanyol*» (R. Wagner 1904), la qual cosa sembla indicar un acomiadament categòric. Solucionat l'« afer » Ribera, la Wagneriana va continuar la vida normal i associativa i Ribera va seguir fent la seva a Barcelona i a Bayreuth, però lluny de qualsevol col·laboració amb l'Associació Wagneriana.⁴²

Tot i que no disposem de cap testimoni que exposi en detall les desavinences entre l'Associació i Antoni Ribera, no podem evitar tancar aquest capítol de la història del wagnerisme a Catalunya —Ribera n'és, malgrat tot i possiblement, un dels apòstols més brillants— sense esmentar el contingut d'una postal enviada a Joan Maragall per Ribera des de Bayreuth el 17 de juny de 1907, quan ja havien passat més de tres anys i mig de la seva destitució. A més de comentar breument certs aspectes relacionats amb el cobrament dels drets derivats d'unes representacions de *Ton i Guida* — la versió que Maragall i Ribera van fer en català de l'òpera *Hänsel und Gretel*⁴³ d'Engelbert Humperdinck—, Ribera escriu una postdata al poeta en què li demana «que li sembla la famosa trahició (traducció) [sic] del Tristany d'en P y Z?⁴⁴ [sic] Quina barra! No es vritat? [sic]» (Ribera 1907). Desconeixem l'opinió de Maragall.

3.5. La segona època de la Wagneriana: els anys daurats (1906-1936)

Passat l'« afer » Ribera, l'Associació Wagneriana va seguir endavant amb el projecte de donar sessions d'estudi de tota l'obra wagneriana fins al 1906, any en què van assolir l'objectiu que s'havien marcat. A partir d'aquell any, i després d'un canvi d'estatuts, l'Associació va marcar-se com a objectiu principal l'edició de les obres escèniques de Wagner en català i de totes les seves obres teòriques, a més d'obres que hi estaven relacionades (Janés Nadal 1983, 113-14).

L'Associació Wagneriana va viure el moment de màxima esplendor fins als anys de la Segona República. En aquell lapse de trenta anys, no només es va estrenar tot el cànon de Bayreuth⁴⁵ al Liceu, sinó que l'interès per l'obra de Wagner i per altres literatures operístiques d'avantguarda — com els elements més moderns de l'òpera francesa i de l'òpera russa— va créixer, fet absolutament impensable cinquanta anys abans. A més a més, la Wagneriana va promocionar la identificació que el catalanisme va tenir amb la figura i amb l'obra wagneriana, que fornava la ideologia catalanista amb un model i una estètica on emmirallar-se.

⁴² Pel seu compte, Ribera va endegar una col·lecció de traduccions wagnerianes paral·lela a la de la Wagneriana. Va publicar el 1904, amb Josep Lleonart, *Tannhäuser y el Torneig dels Cantayres a la Wartburg*, *Els Mestres Cantayres de Nurenberg* i *Lohengrin* el 1905; i *Tristan y Isolda*, amb Joan Maragall, el 1904.

⁴³ *Hänsel i Gretel*. Estrenada a Weimar el 23 de desembre de 1893 amb llibret d'Adelheid Wette sobre el conte homònim dels Germans Grimm.

⁴⁴ Al·lusió a la traducció de *Tristan und Isolde* de 1906 de l'Associació Wagneriana, apareguda dos anys després de la traducció que Ribera va publicar en col·laboració amb Joan Maragall.

⁴⁵ Vegeu la nota 19.

Pel que fa a l'empresa editorial de l'Associació, entre els anys 1901 i 1910 es van publicar totes les obres escèniques de Wagner traduïdes al català, fins al punt de rematar la dècada amb una segona edició de *Die Walküre*, l'única obra que compta amb tres edicions obra de la Wagneriana. No va ser fins tretze anys més tard, el 1923, que l'Associació va reeditar els llibrets en noves traduccions reformades per Joaquim Pena, seguint un model de llengua que es mantenia fidel a l'original de les primeres edicions —fetes sense seguir cap norma ortogràfica clara i amb servitud a la imitació fonètica dintre del possible de la llengua alemanya—, però actualitzant-ne l'ortografia i la qualitat de l'edició. D'aquesta segona època de l'Associació també són filles les partitures catalanes de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* i *Parsifal*, objecte principal d'aquest treball i de les quals parlarem en el següent capítol.

Com a colofó al moment d'esplendor de l'Associació, i després de bregar amb la propietat i l'empresa del Gran Teatre del Liceu, i sota l'empresariat de Joan Mestres Calvet, la Wagneriana va aconseguir que les òperes de Wagner es representessin íntegrament —fins aleshores hi havia el costum de representar-les amb talls de nombrosos fragments, amb orquestracions reduïdes i amb els cantants i el cor cantant en italià— i amb els solistes en alemany. La novetat, o la gosadia de l'experiment, no va agradar a tots els abonats del teatre, tal com explica Mestres a les seves memòries:⁴⁶

La representación se desarrolló en medio de la más grande expectación: [...] a pesar de que la razón que me asistía era incontrovertible, a pesar del convencionalismo que significa cantar en España las óperas de Alemania en lengua de Italia, muchos abonados y no pocos propietarios manifestaron su disgusto por aquella innovación que consideraban peligrosa (Mestres i Calvet 1945, 66).

La qüestió de la llengua dels solistes al Liceu mereix una menció especial. Tot i les bones intencions de la Wagneriana, el costum de cantar en italià tenia encara una força molt gran. Malgrat això, i donat que en aquella època encara era costum aplaudir després dels fragments més coneguts de cada obra—costum furibundament censurat pels elements més recalitrants de l'Associació—, era habitual que els cantants catalans, que coneixien les traduccions de la Wagneriana, bisessin els fragments que acabaven de cantar en català. Un dels qui més ho va fer va ser el tenor Francesc Viñas, de qui el bis del *racconto*⁴⁷ del tercer acte de *Lohengrin* era molt esperat. A més d'això, era costum de demanar a alguns cantants catalans —com el mateix Viñas o el baríton Ramon Blanchart— que cantessin fragments sencers en català durant la representació. Un dels extrems d'aquestes

⁴⁶ Malgrat això, al Liceu, el cor va cantar sempre totes les parts corals en italià fins a l'inici de la temporada 1981-1982 —la primera en què el Liceu passava a ser gestionat per un consorci d'administracions públiques i no un empresari contractat per la propietat del teatre—, que es va inaugurar amb *Lohengrin*, amb el cor cantant en alemany per primer cop (Montsalvatge 1981).

⁴⁷ En italià, 'relat'. Aquest és el malnom popular que a Catalunya rep l'ària del tercer acte de *Lohengrin*, «In fernem Land», i la traducció catalana de la qual es va fer molt coneguda a la Barcelona de l'època. L'origen del malnom ve de quan l'òpera es cantava íntegrament en italià. Cal destacar que, amb 242 representacions, *Lohengrin* és l'òpera de Wagner que més cops s'ha representat al Liceu (Annals del Gran Teatre del Liceu, «Lohengrin»).

concessions al públic va arribar a la funció de *Die Walküre* del 28 de desembre de 1911, en què Lina Pasini Vitale, Conrad Giralt i Joan Raventós van cantar tot el primer acte de l'obra en català (Annals del Gran Teatre del Liceu, «Die Walküre. Temporada 1911/1912»).

Tot i la fal·lera wagneriana que vivia Barcelona, sobretot a partir de la presentació del cicle sencer de *Der Ring des Nibelungen* l'any 1910 (cantat en italià en la traducció d'Angelo Zanardini i sota la direcció de Franz Beidler, gendre de Wagner), al teatre de La Rambla mai no s'hi va representar cap òpera de Wagner íntegrament en català. No obstant això, i a banda del Liceu, i com a mostra de la febrada wagneriana que patia Barcelona, també cal destacar una sèrie de representacions de *Lohengrin* completament en català, els dies 12, 13 i 20 de juliol de 1924, al Teatre Tívoli, protagonitzades per Emili Vendrell, que també va contribuir a popularitzar les obres de Wagner i les traduccions gravant un parell de fragments traduïts: el *racconto* de *Lohengrin* abans esmentat i el comiat del cigne de la mateixa obra (Janés Nadal 1983, 272). Altres cantants com Miguel Fleta i Josep Palet també van gravar fragments en català per a La Voz de su Amo,⁴⁸ però el material actualment es dona per perdut (Janés Nadal 1983, 273-74). Un altre dels cimals absoluts de la història de l'Associació Wagneriana va ser l'estrena de *Parsifal* a Barcelona, el 31 de desembre de 1913,⁴⁹ la qual, si bé va ser saludada amb passió per part de l'Associació, no va acomplir els estàndards que demanava per a representació del *festival escènic sacre*. Malgrat això, *Parsifal* va tenir una bona acollida de públic.⁵⁰

3.6. Després de la guerra civil (1936-2023)

L'activitat de l'Associació Wagneriana després de la proclamació de la Segona República i de la Guerra Civil roman en la incògnita. Joaquim Pena s'havia desvinculat de l'Associació —havia renunciat a la presidència l'any 1904— (Casals i Pena 2012) i havia començat una fecunda activitat traductora d'obres d'altres autors —majoritàriament deixebles dels postulats estètics del wagnerisme, com Richard Strauss—, i la traducció del *Cançoner Popular*, una col·lecció de *Lieder*

⁴⁸ Filial espanyola de l'empresa His Master's Voice, que més endavant esdevindria la discogràfica EMI.

⁴⁹ S'ha parlat molt i hi ha moltes llegendes al voltant d'aquesta estrena. El fet històric és que *Parsifal* es va estrenar al *Festspielhaus* de Bayreuth el 16 d'agost de 1882, mesos abans de la mort de Wagner, ocorreguda a Venècia el 13 de febrer de l'any següent. Per tal de garantir la viabilitat econòmica futura del festival i de la seva família, i emparant-se en la llei de propietat intel·lectual alemanya, Wagner va establir una prohibició de representar *Parsifal* fora de Bayreuth durant els primers trenta anys posteriors a la seva mort —tot i que amb moltes excepcions pel que feia a representar-ne fragments en versió de concert—. La prohibició expirava, doncs, el dia 1 de gener de 1914, data en què la majoria de teatres del món havien fixat l'esperada estrena. A Barcelona, i gràcies a un estratagema ideat per l'empresari del Liceu de l'època, Alfredo Volpini, van poder vantar-se de ser el primer teatre del món a representar *Parsifal* legalment, ja que, aprofitant la diferència d'una hora que en aquell moment existia entre Alemanya i l'Estat espanyol, la funció va començar el dia 31 de desembre a les 23 h, mitjanit a Bayreuth.

⁵⁰ L'Associació Wagneriana pretenia que l'òpera es cantés en català —cal dir que Francesc Viñas participava en aquell primer repartiment— i que el cor que intervingués en la funció fos l'Orfeó Català, que ja havia cantat pràcticament tota l'obra el maig d'aquell any en ocasió d'uns festivals celebrats al Palau de la Música Catalana en homenatge del centenari del naixement de Wagner i en què s'havien donat extensíssims fragments de *Parsifal* en versió de concert i amb un repartiment molt semblant al de l'estrena liceista. Tot i el desencís, es va lloar molt la direcció escènica, a càrrec de Salvador Vilaregut, i els decorats de Maurici Vilomara, Miquel Moragas i Oleguer Junyent, que havien dut a terme imitant els decorats de la producció original de Bayreuth, muntatge que no va abandonar les taules del teatre alemany fins als anys quaranta del segle XX.

de diversos autors, no només alemanys, que li va valdre el reconeixement de la Generalitat de Catalunya durant la República. Traspassada la presidència de la Wagneriana a Alfons Par, Pena també va dedicar-se a altres empreses musicals barcelonines, com l'Orquestra Pau Casals, projecte que va finir amb l'inici de la Guerra Civil.

Joaquim Pena no va haver-se d'exiliar, però sí que va patir en la pròpia pell els estralls de la revolta contra la República. En una carta a Pau Casals, el 31 de juliol de 1936, relata les penúries passades durant els primers dies de la guerra i expressa la voluntat de salvar la biblioteca, on havia esmerçat «una vida d'afanys i sacrificis i que tants serveis [podia] prestar» (Casals i Pena 2012, 174). A banda de Joaquim Pena, que va morir a Barcelona l'any 1944 immers en l'elaboració de la seva darrera gran obra inacabada, el *Diccionario de la Música Labor*, durant la guerra, el president de l'Associació Wagneriana des de 1906 en substitució de Pena, Alfons Par, va ser assassinat pel bàndol republicà.

Acabada la guerra, l'Associació Wagneriana va continuar existint fins el 1942 (Janés Nadal 1983: 153). Malgrat la revifada wagneriana propiciada per l'exposició «Wagner en el mundo» al Saló del Tinell el 1951, que va comptar amb la visita de Wieland Wagner, net del compositor, i l'estada que el Festival de Bayreuth feu al Liceu entre abril i maig de 1955, el wagnerisme va anar caient en una lenta decadència que ha arribat fins els nostres dies.

Als anys vuitanta, l'Associació Wagneriana de Barcelona es va refundar, tot i que actualment no consta al llistat d'associacions wagnerianes de la Richard Wagner Verband International, que les aplega totes, i que no fa cap activitat pública a Barcelona, malgrat mantenir un portal web. Avui dia, la tradició wagneriana de la ciutat de Barcelona està representada pel Club Wagner, entitat fundada l'any 2018 i que hom pot considerar hereva de l'Associació Wagneriana.

4. LES PARTITURES CATALANES DE L'ASSOCIACIÓ WAGNERIANA

4.1. *Lohengrin*, WWV 75

4.1.1. Ressenya argumental i històrica

Lohengrin, estrenada a Weimar el 28 d'agost de 1850, explica la història d'Elsa von Brabant, filla del duc de Brabant acusada d'haver matat el seu germà Gottfried per tal d'obtenir el tron per a ella sola i que serà salvada pel cavaller Lohengrin. L'acció se situa a Anvers, al Ducat de Brabant, a començaments del segle X. L'obra es va estrenar durant l'exili suís de Wagner, que no va poder ser-hi present. La crítica l'ha considerada la darrera del compositor en estil romàntic, donada la revolució estètica que inicià amb les obres posteriors.

Un herald congrega els brabantins a la vora del riu Escalda per rebre el rei Enric *l'ocellaire*,⁵¹ el qual abans de marxar a lluitar contra els hongaresos és a Brabant per tal de resoldre la disputa existent a la regió (*Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant! [Oïu! Comtes, nobles, homes lliures de Brabant!]*).⁵² A tal efecte, fa cridar el noble Telramund, casat amb Ortrud, perquè li'n relati les causes. El noble explica que, essent ell l'encarregat de la custòdia dels dos fills del difunt duc, un dia el fill gran, Gottfried, i la seva germana Elsa es van endinsar al bosc, però només en va tornar Elsa. Telramund l'acusa d'haver matat el seu germà per accedir al ducat. Els nobles s'horroritzen davant d'aquesta acusació i el rei demana que vagin a cercar-la per tal que se'n defensi.

Apareix Elsa, que no pot donar una resposta clara a les preguntes del rei, però relata un somni en què un cavaller desconegut de resplendent armadura apareix per ser el seu campió (*Einsam in trüben Tagen [Sola, en dies melangiosos]*). Telramund insisteix en la seva versió dels fets, i tant el rei com el poble s'inclinen a creure'l. Aleshores, el monarca decideix de dirimir la disputa amb un duel entre Telramund i qui Elsa designi com a representant: Déu decidirà qui és el vencedor perquè l'altíssim mai no deixarà vèncer un mentider. L'herald crida qui vulgui defensar Elsa i a la segona crida, i mentre la jove i les dones preguen de genolls, comença a veure's arribar pel riu un cigne que remolca una barca en què hi ha un cavaller vestit amb armadura de plata. Tots el saluden, excepte Ortrud i Telramund, mentre el cavaller s'acomiada del cigne i demana permís a Elsa per a actuar en nom seu amb una única condició: ella mai no en sabrà ni el nom ni l'origen (*Nun sei bedankt, mein lieber Schwan! [Et dono gràcies, estimat cigne!]*). Confiada, la jove hi accedeix.

El cavaller, que més tard es desvetllarà com Lohengrin, desafia Telramund a un duel. L'herald anuncia l'enfrontament tot demanant a Déu que la justícia prevalgui. Lohengrin derrota Telramund, però li perdona la vida. El poble canta la victòria i la gesta del cavaller i Elsa expressa la seva alegria. Només Ortrud i Telramund són les veus discordants del conjunt.

El segon acte transcorre a l'alcàsser d'Anvers. A l'alba, Ortrud i Telramund ideen un pla per desemmascarar Elsa i descobrir la identitat del cavaller (*Erhebe dich, Genossin meiner Schmach! [Alça't, companya de vergonya!]*). Ortrud prova de seduir-la i de manipular-la per tal que demani al cavaller pel seu nom i origen. Un cop s'ha fet de dia, el seguici nupcial es prepara per a les noces

⁵¹ Enric I de Germània, dit *l'ocellaire*. Rei de Germània (919-936) i duc de Saxònia i de Turíngia.

⁵² Tret que s'indiqui el contrari, totes les traduccions de l'alemany són de l'autor.

entre Lohengrin i Elsa (*In Früh'n versammelt uns der Ruf* [La crida ens convoca aviat]). A la porta de la catedral, Telramund prova d'impedir el casament demanant al cavaller que reveli la seva identitat. Lohengrin diu que només ho farà si Elsa li ho demana, però ella prefereix callar i seguir endavant amb la cerimònia (*Heil dir, Elsa! Nun laß vor Gott uns gehn!* [Salut, Elsa! Anem ara davant Déu]).

El tercer acte transcorre inicialment a la cambra nupcial d'Elsa i de Lohengrin (*Das süße Lied verhallt; wir sind allein, zum ersten Mal allein* [El dolç cant es va apagant; estem sols, sols per primer cop]). La jove, totalment influenciada per Ortrud i Telramund, cau en la temptació de demanar al marit les dues preguntes prohibides. En el moment en què Elsa fa la pregunta, es trenca l'encanteri de Lohengrin i Telramund irromp a la cambra per ferir el cavaller, però és ràpidament anul·lat pel primer, que el mata.

Lohengrin convoca el rei i tot el poble, i davant del cadàver de Telramund explica el seu origen. Ve d'un país llunyà, inaccessible a les passes humanes, on hi ha el castell de Monsalvat, on s'hi guarda el Sant Graal, vetllat permanentment pel seu pare, el rei Parsifal (*In fernem Land, unnahbar euren Schritten* [En un país llunyà, inabastable als vostres passos]). Acabada la narració, Lohengrin ha de marxar, ja que el poder màgic que li conferia el Graal s'ha trencat per haver explicat el seu origen. Aleshores, Ortrud, que en realitat és una bruixa, explica que el cigne que ha portat Lohengrin fins allà i que ha tornat a aparèixer en escena és Gottfried, germà d'Elsa, i que va ser embruixat per ella mateixa. Lohengrin eleva una pregària que fa transformar el cigne novament en Gottfried, als braços del qual mor la seva germana Elsa (*Seht da den Herzog von Brabant, zum Führer sei er euch ernannt!* [Vegeu el duc de Brabant! Que ell sigui el vostre líder!]). Un colom tira de la barca de Lohengrin, que desapareix riu enllà enmig de l'aclamació del poble pel miracle que ha testimoniats.

4.1.2. Lohengrin, partitura catalana (Breitkopf & Härtel, 1906)

Tal com deien els estatuts, un dels principals objectius de l'Associació Wagneriana era de publicar «les *Partitures catalanes* de totes les obres escèniques de Ricart Wagner, ab les traduccions fetes per encàrrec de l'«ASSOCIACIÓ» editades per aquesta» (Associació Wagneriana 1906c). El primer pas per a la consecució d'aquesta fita tingué lloc l'any 1906 amb la publicació per part de l'Associació, en col·laboració amb l'editorial alemanya Breitkopf & Härtel, de la partitura catalana de *Lohengrin*. El procés d'elaboració d'aquesta publicació està força ben documentat gràcies a les còpies de correspondència del Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya, en l'apartat documental dedicat a l'Associació Wagneriana.

La documentació històrica ens mostra que per al curs 1904-1905, l'Associació Wagneriana havia previst una ambiciosa sèrie de conferències que anunciava en un comunicat imprès als socis emès el 10 d'octubre de 1904. En aquest comunicat, a banda de l'anunci de les conferències que conformarien aquell curs, es feia avinent a la massa social que la traducció de *Lohengrin* de Joaquim

Pena i Xavier Viura «en vers català, aplicada a la música [...], està actualment en premsa i prompte serà repartida als socis» (Associació Wagneriana 1904a).

Malgrat que aquesta circular no ho especificui, d'acord amb la documentació, podem suposar que segurament es tracta de la publicació del llibret i no de la partitura en si. La Wagneriana no va aconseguir oficialment els drets de traducció del llibret de *Lohengrin*⁵³ fins el 31 de maig de 1905, venuts per Breitkopf & Härtel juntament amb els de *Tristan und Isolde*, segons consta al contracte signat entre l'Associació i l'editorial (Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel 1905).

Independentment de tenir-ne els drets de traducció o no, la història de la partitura catalana de *Lohengrin* comença el 30 de desembre de 1905, quan l'Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel signen un altre contracte «en conformité du contrat, encore valable, du 31 mai 1905» en què acorden la impressió de 450 exemplars d'«une édition de chant et piano à deux mains de la partition de “Lohengrin” de Richard Wagner avec le texte en langue catalane, traduit de l'allemand par MM. Xavier Viura et Joaquim Pena.» A més a més, aquesta nova edició havia d'incloure, a la segona pàgina, «une petite préface à deux colonnes (l'une en catalan et l'autre en allemand) pour présenter l'édition» i l'Associació havia de ser tractada en un futur amb preferència «dans le cas où il s'agit de traductions en langue catalane» de les obres de Wagner (Breitkopf & Härtel i Associació Wagneriana 1905).

La dimensió econòmica del projecte es finançà a través d'un sistema de subscripció pensat originalment per a 400 exemplars. El 13 d'octubre de 1905, l'Associació publicà una circular en què anunciava el projecte d'edició de *Lohengrin* i en què demanava la col·laboració no només dels membres, sinó també de «tots els aimants de la música, i a tots els qui desitgen l'avenç de la cultura de nostra terra». A més, també es donaven alguns motius per a l'edició. Entre d'altres:

Perquè és que, aquesta obra, además de musical, és verament catalana: [si és] cantada en una de les llengües usuals aquí, ¿qui dubta que, insensiblement, en ella cantaran fins els qui en altra llengua parlen i pensen? ¡Quina victòria tant natural la de que sigui en català com s'ensenyi aquí, a tothom, a cantar Wagner! ¡Quina esperança, que sigui també en nostra llengua com prompte s facin escoltar sos drames lírics! Perquè, si s realisa aquesta edició, el treball preparatori pera portar el LOHENGRIN a l'escena restaria fet.⁵⁴ Creiem, doncs, que, al pregar-li que cooperi, suscrivint-se, an els esforços d'aquesta *Associació*, no li proposem més de lo que son gust artístic justifica i son amor a la terra demana.⁵⁵ (Associació Wagneriana 1905a)

⁵³ És difícil determinar qui posseïa els drets sobre els textos de Wagner l'any 1904 perquè en vida seva van ser objecte de vendes i revendes per part d'ell mateix —sovint a més d'un editor— per tal d'aconseguir liquiditat i pagar deutes.

⁵⁴ *Lohengrin* ja s'havia estrenat a Barcelona el 1882, al Teatre Principal. A data d'emissió de la butlleta de subscripció, el Gran Teatre del Liceu havia fet 130 funcions de l'obra. Encara avui dia, *Lohengrin* és l'obra de Wagner més representada a Barcelona, amb un total de 242 representacions només al Liceu (Annals del Gran Teatre del Liceu, «Lohengrin»). No és estrany que la Wagneriana triés aquesta obra per a la seva primera partitura, ja que en aquell moment ja era la més popular del catàleg wagnerià. *Lohengrin* es representà per primer cop íntegrament en català al Teatre Tívoli de Barcelona el juliol de 1924 (Janés Nadal 1983, 272).

⁵⁵ La societat catalana de l'època va respondre la crida amb bastant entusiasme. En són proves que, finalment, es van editar cinquanta exemplars més dels originalment previstos i les nombroses mostres d'adhesió d'entitats

El següent que sabem per la documentació de l'Associació és que el 2 de juny de 1906, Breitkopf & Härtel, després de rebre la traducció de Xavier Viura i de Joaquim Pena, va emetre una factura per valor de 4140 marcs acompanyada d'una carta que anuncia la fi dels treballs en la partitura (Breitkopf & Härtel 1906b). La següent notícia que va tenir l'Associació Wagneriana de l'encàrrec de partitures és que el 9 de juny del mateix any la mercaderia va passar per Suhr & Classen, representants a Hamburg de la Compañía Marítima de Barcelona, que emeté un full de recepció de mercaderies i en certificà l'enviament a Barcelona amb el vapor *Gravina* (Compañía Marítima (Barcelona) 1906). L'enviament va arribar a Catalunya el 28 de juny de 1906, quan va passar la duana del port segons el certificat que en va emetre l'Agència de Aduanas Eduardo Más (Agència de Aduanas de Eduardo Más 1906).

A partir d'aquest moment és oportú suposar que l'Associació s'encarregà de distribuir la partitura entre tothom que havia participat en la subscripció per a finançar-la i vendre-la. El tresorer de l'Associació Wagneriana duia un llibre de comptes particular per a la partitura de *Lohengrin*,⁵⁶ i gràcies a aquest, sabem que en la data de tancament de l'exercici, el 31 de desembre de 1906, l'Associació havia entregat un total de 466 exemplars de la partitura en diferents formats segons el tipus de subscripció per un import total de 8257,50 pessetes, amb un benefici de 39,30 pessetes sobre la inversió inicial (Associació Wagneriana 1906b).

Tal com estipulava el contracte, la partitura catalana de *Lohengrin* havia d'encapçalar-se amb «une petite préface à deux colonnes (l'une en catalan et l'autre en allemand) pour présenter l'édition» (Breitkopf & Härtel i Associació Wagneriana 1905), però no sembla que aquesta clàusula del contracte es complís, almenys no íntegrament. La partitura comença, efectivament, amb un prefaci de l'Associació Wagneriana en què a més de presentar l'edició, hom pot trobar un manifest artístic i gairebé espiritual de la raó de ser de l'Associació:

Lo que era suara un ideal, avui és un fet: estem acabant les traduccions aplicades a la musica de tots els poemes, comencem ara la publicació de les partitures ab la lletra catalana; y la nostra llengua serà, ab orgull podem dir-ho, la quarta que haurà pres el lloc del original alemany.⁵⁷ Palesament se veu que es això avui necessari: els drames lírics wagnerians no deuen deturar-se a l'orella, han d'entrar endins, comprenent-se y sentint-se, sentint-se ab el cor. Heus-aquí perquè en català cal tenir els poemes y cal cantar-los en català, en aquesta hermosissima parla que com poques tal volta s'adapta a la germànica, car además de sa extensa gama de planyívola tendresa y d'energica concisió, gaudeix d'una flexibilitat d'adaptació que la fa apta a maravella pera fondre-s en estreta abraçada ab la melodia wagneriana. [...]

i partits catalanistes i de particulars que es conserven en forma de carta al Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya.

⁵⁶ Tot i que el Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya conserva els comptes mensuals de l'Associació Wagneriana entre 1901 i 1907, coneixem, per l'existència de sengles fulls de comptes independents per a *Lohengrin* i *Die Meistersinger*, que l'Associació no incloïa les entrades i despeses relatives a les partitures catalanes dintre dels seus càlculs ordinaris. Els imports de les vendes de llibrets sí que estan inclosos en la documentació que es conserva.

⁵⁷ Cal suposar que les altres tres llengües eren l'anglès, el francès i l'italià.

Sigui aquest llibre el pas transcendent i definitiu per a la representació de l'obra wagneriana en català y ensemps la primera pedra del mellor monument que pot dedicar Catalunya al Mestre de Bayreuth. Ja «Lohengrin» es nostre: ab el mateix amor ab que ha sigut compost, sigui estudiat, interpretat y comprès arreu ont viu la parla catalana. Barcelona, Janer de 1906 (R. Wagner 1906, *Prefaci* [1]).

Aquest va ser el recorregut de la partitura a Catalunya, però coneixem per una carta, amb data de 8 d'agost de 1906 i rebuda per Alfons Par, president de l'Associació, que la Wagneriana va demanar a Breitkopf & Härtel que fes arribar la partitura a través de la seva xarxa de contactes a diferents personalitats de la cultura del moment. Segons el llistat que fa la casa editorial, es pressuposa que la partitura va arribar a l'editorial B. Schott's Söhne de Magúncia, i a l'editor Adolph Fürstner, els quals posseïen els drets d'altres obres de Wagner; a les revistes *Die Musik* de Berlín i *Le Guide Musical* de Brussel·les; a Houston Stewart Chamberlain, gendre de Wagner i cap a qui Joaquim Pena semblava tenir una admiració especial;⁵⁸ i a la família Wagner (Breitkopf & Härtel 1906a).

El cas de la família Wagner mereix una atenció especial perquè, segons la documentació disponible, és possiblement l'únic en què l'Associació Wagneriana va tenir una resposta a la feina feta a l'hora d'editar *Lohengrin* en català vinguda de fora de Catalunya. Còsima Wagner, vídua del compositor i directora en aquella època del Festival de Bayreuth, va enviar una carta a Joaquim Pena en francès el 6 d'octubre de 1906 des de Castel Ivano, als Alps italians, on la família Wagner acostumava a retirar-se després de la celebració del festival, en la qual li agraiïa molt que li haguessin enviat la partitura. Malgrat això, Còsima Wagner també admetia que, tot i que li sabia molt greu, li era impossible de comparar la traducció amb l'original, però que li encarregaria al «baron Wolzogen»⁵⁹ que examinés la partitura. La vídua del compositor acabava la carta agraint a Joaquim Pena i a tots els membres de l'Associació Wagneriana de Barcelona l'ajuda a la propagació de «notre art dans le pays catalane», fet que dona una idea de la dimensió de la tasca encetada per l'Associació i de la importància que tingué fora de les fronteres de la llengua catalana (C. Wagner 1906).

⁵⁸ Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) es va casar en segones noces amb Eva Wagner, primera filla legítima de la relació entre Richard i Cosima. És conegut per publicar una extensa biografia de Richard Wagner —la qual Joaquim Pena sempre va voler traduir al català— i per un llibre, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts [Els fonaments del segle XIX]* (1899) en què introduïa tesis de fort component racista i antisemític. El llibre, que fou un èxit de vendes, va ser un dels fonaments teòrics emprats per Alfred Rosenberg a l'hora de definir la ideologia del Partit Nacionalsocialista dels Treballadors Alemanys i molt admirat per molts intel·lectuals de l'època (Carr 2007, 104-110).

⁵⁹ Hans Paul von Wolzogen (1848-1938) era un escriptor antisemita que entrà en contacte amb la família Wagner a través d'una invitació de l'any 1877 per part del propi Wagner a col·laborar amb el festival dirigint la publicació mensual *Bayreuther Blätter*, una revista que Wagner ideà com altaveu de les seves idees estètiques i on hi publicà diversos assaigs. A més de textos de Wagner, a través de les *Bayreuther Blätter* es publicaren també les cròniques dels assajos previs al primer Festival de Bayreuth de 1876 escrites per Heinrich Porges. Després de la mort del compositor, la publicació adquirí un to marcadament nacionalista i racista. Es deixaren de publicar el 1938. A banda de ser director d'aquesta publicació, Wolzogen va ser, durant tota la seva època al capdavant de la direcció del festival, la mà dreta de Còsima Wagner (Carr 2007, 96-99).

4.2. *Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV 96

4.2.1. Ressenya argumental i històrica

Die Meistersinger von Nürnberg, estrenada a Múnic el 21 de juny de 1868, és l'única òpera còmica de Wagner —escrita després del fracàs de *Das Liebesverbot* de 1836— i, possiblement, la seva òpera més popular en l'àmbit dels països de parla alemanya. L'acció té lloc a la ciutat de Nuremberg a mitjan segle XVI. Amb aquesta òpera, Wagner va plantejar un argument més «fàcil» i «popular» que en les altres, i és l'única que té un marc històric i un lloc de l'acció definits. A més a més, també és l'única obra de maduresa en què el compositor retorna a les formes arcaïques de l'òpera de què tant havia abominat en la seva obra teòrica, com ara àries, cors, un quintet i, fins i tot, un ballet. Aquesta obra pren la base històrica en els concursos de cant que els gremis de la ciutat de Nuremberg organitzaven els estius a través de les figures dels mestres cantaires: mestres artesans que dedicaven el seu temps fora del taller al conreu del cant. El mestre cantaire més important va ser Hans Sachs, de qui s'ha conservat música escrita —que Wagner no va fer servir en la partitura— i que és el personatge central de l'obra.

El primer acte es situa a l'església de Santa Caterina de Nuremberg, on el servei religiós és a punt d'acabar. Walther von Stolzing, un jove cavaller provinent de Francònia, busca desesperadament Eva, filla del mestre orfebre Veit Pogner, la qual ha anat a missa acompanyada de Magdalene, la seva nodrissa, i que va conèixer el dia anterior a casa del mestre, per tal de demanar-li si està promesa a algú (*Verweilt! — Ein Wort, ein einzig Wort! [Resteu! Un mot, només un mot!]*). Els dos joves estan enamorats, però Eva li informa que està promesa al guanyador del concurs de cant dels gremis que s'ha de celebrar l'endemà amb motiu del dia de Sant Joan. Walther, que canta a la manera dels nobles i no a la dels gremis, demana de ser instruït en l'art del cant dels mestres, i Magdalene aconsegueix que el seu promès David, aprenent del mestre sabater Hans Sachs i principal mestre cantaire, li ensenyi les nocions bàsiques. Mentre els altres aprenents preparen l'església per a la reunió dels mestres, David prova d'ensenyar confusament a Walther a cantar a la manera dels gremis i no se'n surt. El cavaller se sent aclaparat per la gran quantitat de normes que ha de seguir, però està determinat a aconseguir la mà d'Eva (*Mein Herr, der Singer Meister-Schlag gewinnt sich nicht an einem Tag [Senyor, la condició de mestre de cant no es guanya en un sol dia]*).

Entra en escena Veit Pogner acompanyat de Sixtus Beckmesser, funcionari municipal de caràcter volàtil i ampul·lós adscrit com a mestre cantaire, que també pretén la mà d'Eva i que mostra rebuig a Walther. Arriben la resta de mestres i, un cop passada l'assistència, Pogner es dirigeix a la corporació per tal d'anunciar que la mà de la seva filla serà donada al guanyador del concurs, que a més, serà nomenat mestre (*Das schöne Fest, Johannis-Tag ihr wißt, begehnt wir morgen [La bella festa de Sant Joan que sabeu que celebrarem demà]*). Davant les objeccions de Hans Sachs, mestre sabater i líder del grup, Pogner explica que la seva filla podrà rebutjat el pretendent, però que haurà de casar-se de totes totes amb un mestre cantaire.

Walther és presentat als altres mestres i se li demana que canti una cançó per tal de ser admès al concurs. Beckmesser actuarà com a «marcador» de la congregació, l'encarregat de comptar els

errors en el cant. Walther canta una cançó que resulta massa innovadora per a les rígides normes dels mestres, la qual cosa provoca que Beckmesser l'interrompi constantment amb copets a la pissarra mentre anota un «error» rere l'altre (*Am stillen Herd in Winterszeit* [A l'hivern, vora l'escalfor de la llar]). Tot i la insistència de Sachs perquè s'escolti Walther fins al final, els mestres rebutgen de seguir amb la prova i fan fora el candidat.

El segon acte té lloc al carrer, davant de les cases de Sachs i Pogner, que estan enfrontades, el vespre del mateix dia: vigília de Sant Joan. Els aprenents canten l'alegria de la festa que s'ha de celebrar al dia següent i David informa Magdalene del fracàs de Walther (*Johannistag! Johannistag! Blumen und Bänder so viel man mag!* [Sant Joan! Sant Joan! Tantes flors i cintes com es vulgui!]). Contrariada, la dona nega a David el cistell de menjar que li havia promès en pagament per la classe, fet que provoca les burles de la resta d'aprenents. Quan David està a punt d'esclatar contra els seus companys, Sachs entra en escena i li ordena que passi cap al taller. Arriben a casa Pogner i Eva, que departeixen sobre el compromís de la jove. Magdalene informa sobre els rumors del fracàs de Walther a Eva, que decideix de demanar a Sachs per l'assumpte.

En caure la nit, Sachs treu al carrer les eines i el banc de treball i es posa a fer un nou parell de sabates per a Beckmesser, mentre en un monòleg comenta la impressió que li ha causat la nova cançó de Walther (*Was duftet doch der Flieder* [Quina fragància que fan els lilàs]). Eva s'acosta a Sachs i parlen sobre el concurs de l'endemà. En saber que Beckmesser és el candidat que sembla tenir més possibilitats de guanyar, Eva diu al sabater que s'estimaria més que fos ell qui guanyés el concurs i s'hi casés, però el mestre li treu ràpidament la idea del cap. Magdalene arriba per recollir-la i li comenta que Beckmesser planeja anar aquella mateixa nit a casa seva a fer-li una serenata. Eva, determinada a trobar Walther, li demana a la minyona que s'aposti a la finestra simulant que és ella.

En quedar-se sola Eva, apareix Walther, que explica els esdeveniments del matí i la parella decideix de fugir plegats. Sachs, que els ha sentit, ho evita encenent una llanterna i il·luminant el carrer. Walther intenta enfrontar-se al sabater, però l'arribada de Beckmesser, acompanyat d'un arxillaüt i preparat per la serenata, li ho impedeix.

Beckmesser entona la cançó a Eva mentre la parella s'amaga en la foscor. Sachs mira de fer-li la guitza cantant una cançó mentre treballa en les sabates i picant repetidament el contrafort sobre el banc de treball (*Jerum! Jerum!* [Jerum! Jerum!]). Irritat, Beckmesser li demana que s'aturi, però quan veu la figura de Magdalene a la finestra continua fervorosament amb la romança. El soroll de la discussió dels dos homes, juntament amb el repicar del martell de Sachs, desperta els ciutadans de Nuremberg, que comencen a arribar al carrer per tal de demanar silenci. Entre els ciutadans hi ha també David, que veient Beckmesser fent una serenata a la seva estimada, agafa un bastó i comença a apallissar-lo (*Zum Teufel mit dir, verdammter Kerl!* [Al diable, coi de bandarrra!]). La resta d'aprenents s'afegeixen a la baralla i ràpidament la situació degenera en un avalot. Enmig de la confusió, Walther intenta fugir amb Eva, però Sachs els atura, fa entrar Walther al taller i envia Eva a casa de Pogner. La calma torna sobtadament al carrer, on només resta Beckmesser, el qual,

ranquejant, se'n torna cap a casa. La lluna banya l'escena per on es passeja una darrera figura solitària: el sereno, que canta l'hora i lloa Déu per la tranquil·litat del carrer.

El tercer acte té lloc durant el matí de Sant Joan, quan s'ha de celebrar el torneig de cant. El primer quadre té lloc a l'interior de l'obrador de Sachs. El mestre sabater seu immers en la lectura d'un gran llibre de cròniques, i no respon les preguntes de David, que ha tornat d'entregar les sabates noves a Beckmesser. Finalment, els dos parlen breument i l'aprenent s'adona que és el dia de l'onomàstica de Sachs, i el felicita. David marxa i Sachs fa un llarg monòleg en el qual reflexiona sobre els esdeveniments i el deliri del vespre anterior, i en com pot fer-lo servir a favor seu (*Wahn, Wahn! Überall Wahn! [Neguit! Neguit! Pertot neguit!]*). Apareix Walther, que ha passat la nit a casa del mestre. Li explica que ha tingut un somni molt agradable, i Sachs l'encoratja a transformar-lo en una cançó per al concurs de la tarda. Mentre Walther improvisa la cançó, Sachs va apuntant la lletra en una quartilla. Falta la secció final, però es fa tard i els dos homes han de sortir per anar a vestir-se per al concurs.

Entra en escena Beckmesser, encara adolorit per la pallissa de la nit anterior. Veu els versos de la cançó sobre la taula de treball i, després de llegir-los i d'entendre que són de Sachs, decideix robar-los per fer-los servir en el torneig i obtenir la mà d'Eva (*Ein Werbelied! Von Sachs! - ist's wahr? [Una cançó d'amor! De Sachs! És possible?]*). Sachs torna, i Beckmesser, pres per la culpa, confessa el robatori. Sachs resta importància al fet i dona els versos a Beckmesser, el qual, molt content, se'n va corrents a escriure'n la música.

Eva entra al taller cercant Walther amb l'excusa que les sabates li estrenyen els peus. Sachs les hi arregla, i mentre el sabater treballa apareix Walther, el qual, després d'alegrar-se de veure Eva, acaba la darrera estrofa de la cançó que havia encetat una estona abans. La parella queda molt agraïda a Sachs per l'ajuda, i Eva lamenta haver jugat amb els seus sentiments, però el mestre li resta importància adduint la seva condició de sabater i de vidu i beneeix la parella. Apareixen David i Magdalene, i Sachs procedeix a batejar la nova cançó després de nomenar David oficial amb la tradicional bufetada a l'orella. Després d'invocar la bona fortuna i l'alegria que senten pel concurs que s'ha de celebrar en un quintet, el grup surt cap a la festa (*Selig, wie die Sonne [Feliços com el sol]*).

Hi ha un canvi d'escena. L'escenari mostra la festa de Sant Joan, que té lloc fora de les muralles de la ciutat, en un prat a la ribera del riu Pegnitz. Els gremis entren en processó lloant llurs patrons i els aprenents ballen una dansa típica. Els mestres cantaires entren en comitiva. El poble lloa Sachs, el més estimat dels mestres, i comença el concurs (*Wach auf, es nahet gen den Tag [Desperteu, s'acosta el dia]*). El primer de cantar és Beckmesser, el qual, nerviós i superat per les circumstàncies, s'equivoca constantment amb la lletra de la cançó que ha obtingut de Sachs i s'enfarfega (*Morgen ich leuchte in rosigem Schein [Demà brillaré en una resplendor rosada]*).⁶⁰ El poble riu i Beckmesser baixa de l'estrada dient que la cançó era de Sachs i que el sabater ha conspirat

⁶⁰ Part de la gràcia d'aquest fragment és que Beckmesser s'ha equivocat a l'hora de copiar la lletra de la cançó que cantarà Walther i es posa en evidència cantant una lletra que té poc sentit i cap gràcia poètica.

per fer-lo quedar en ridícul. Sachs es defensa de l'acusació dient que tota la responsabilitat és de l'escriptor, i com a mostra d'això, fa sortir Walther a cantar la cançó.

Walther canta trencant totes les normes dels gremis, però la cançó és tan bella que tothom l'aclama vencedor (*Morgendlich leuchtend im rosigen Schein [Il·luminat al matí pel color rosat de l'aurora]*). Ha guanyat el concurs i la mà d'Eva, i Pogner procedeix a nomenar-lo mestre cantaire, però Walther ho rebutja dient que no és digne de ser-ne. Aleshores Sachs entona un monòleg en què demana a Walther que no menyspreï l'art dels mestres, que, malgrat els errors, han fet tot el possible per guardar i preservar l'art alemany, ja que, per molt que Alemanya pugui caure en mans estrangeres, els mestres sempre seran, fins i tot desaparegut l'imperi, la salvaguarda del «sagrat art alemany» (*Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst! [No menyspreu els mestres i honreu el seu art!]*). El poble respon lloant els mestres i l'art alemany i aclamant Sachs.

4.2.2. Els mestres cantaires de Nuremberg, partitura catalana (B. Schott's Söhne, 1907)

Immediatament després de publicar *Lohengrin*, l'Associació Wagneriana va prendre la determinació de continuar l'obra d'edició de les partitures catalanes amb *Die Meistersinger von Nürnberg*, l'òpera més extensa de tot el catàleg wagnerià. Per tal de dur a terme l'edició, la Wagneriana es va adreçar a l'editorial B. Schott's Söhne de Magúncia, titular dels drets de l'obra.

El dia 1 de juliol de 1906, poc menys d'una setmana després que arribés el carregament amb les partitures de *Lohengrin*, i encoratjada per l'èxit de l'anterior empresa, l'Associació emeté una nova butlleta de subscripció per a *Die Meistersinger von Nürnberg* amb la intenció de fer-ne 300 exemplars (Associació Wagneriana 1906a). De nou, la societat reeixí en les seves intencions i pogué tirar endavant el projecte.

Malgrat que la correspondència entre Schott i l'Associació Wagneriana comença el 30 d'abril de 1906, el contracte d'edició no es va signar fins el 12 de març de 1907, moment en què, d'acord amb la correspondència rebuda per l'Associació, el procés ja estava bastant avançat. Per les cartes, podem deduir que la Wagneriana va encarregar l'edició el 23 d'abril de 1906. En la carta del 30 d'abril, Schott accepta el projecte d'editar l'obra i demana a la societat barcelonina una sèrie de condicions per a l'edició complementàries a les que ja havia establert la banda barcelonina: entre d'altres, a més d'acceptar basar-se en l'edició de *Lohengrin* de 1906 de Breitkopf & Härtel, Schott proposava imprimir 300 exemplars a un preu de 14 marcs imperials per còpia (B. Schott's Söhne 1906a). La Wagneriana va acceptar les condicions de l'editorial, que en una carta escrita des de Londres el 24 de maig de 1906, va proposar un termini d'execució dels treballs de gravat i d'impressió de la partitura d'entre cinc i sis mesos, la qual cosa faria suposar a la Wagneriana que *Die Meistersinger* estaria editat en català per la tardor de 1906 (B. Schott's Söhne 1906b). Però no va ser exactament així.

A conseqüència de diferents dificultats de l'edició que volia l'Associació Wagneriana, la qual volia imitar l'anterior edició de *Lohengrin*, el preu d'elaboració de les planxes per a l'edició va augmentar, la qual cosa va provocar un increment del preu per exemplar de 14 marcs imperials.

Schott va proposar a la Wagneriana de fer cinc-cents exemplars en lloc dels tres-cents encarregats originàriament i que és probable que l'associació ja tingués coberts per mitjà del sistema de subscripció a la partitura. En qualsevol cas, l'Associació no va acceptar fer-ne cinc-cents exemplars i va acabar pagant els tres-cents originàriament encarregats a 14 marcs. A banda de les dificultats pròpies de l'editor alemany, també cal destacar-ne unes que vingueren de Barcelona.

L'Associació Wagneriana havia fet l'encàrrec de *Die Meistersinger* de tal manera que imités l'edició de *Lohengrin* de Breitkopf & Härtel, i aquesta edició comptava no només amb la reducció per a piano de Theodor Uhling convencional de l'editorial alemanya, sinó que dintre d'aquesta hi havia també indicacions dels diferents instruments de l'orquestra que executaven la música en l'orquestra al costat de la reducció al piano. A banda d'això, per tal de «catalanitzar» encara més l'edició, la Wagneriana havia encarregat als editors alemanys que no fessin servir els símbols musicals estàndard per a indicar les dinàmiques de la música.⁶¹ Aquestes anotacions i alteracions de la partitura, obra enterament de Miquel Domènech Español,⁶² van encarir entre un quinze i un vint per cent el gravat de les planxes, la qual cosa feia augmentar el preu total del projecte (B. Schott's Söhne 1906c), a més de provocar dubtes d'interpretació per part dels editors i dels gravadors, que no entenien el català (B. Schott's Söhne 1906a). Aquests canvis respecte de l'edició estàndard de Schott encara provocarien un augment de trenta penics per planxa, és a dir, per pàgina (B. Schott's Söhne 1907b).

Com a conseqüència dels repetits augments del preu de la partitura, la relació entre Schott i la Wagneriana sembla que es va anar tensant fins al punt que l'editorial, en la carta del 19 de març de 1907, va anunciar la visita a Barcelona de Wilhelm Strecker, un agent de Schott fill del director de l'editorial, que havia d'arreglar la situació i reconduir el projecte. Cal remarcar que només una setmana abans, el 12 de març de 1907, l'editorial i l'Associació havien signat el contracte d'edició (B. Schott's Söhne i Associació Wagneriana 1907). Sembla que la visita d'Strecker va ser profitosa i que va poder acabar de negociar tots els serrells de l'edició, ja que, després de diverses cartes en què es van discutir diferents aspectes com la qualitat del paper de la partitura o el color que havia de tenir la portada de l'edició rústica, l'11 de setembre de 1907, Schott va emetre una factura a nom de l'Associació Wagneriana en què se li reclamen 4429,55 marcs en concepte d'edició de tres-cents exemplars de la partitura catalana de *Die Meistersinger von Nürnberg*, a banda dels 170,70 marcs de les planxes i l'enviament de la càrrega a través del port d'Anvers (B. Schott's Söhne 1907c).

⁶¹ En la música impresa les dinàmiques —la intensitat amb què cal tocar un passatge o un altre— s'indiquen per mitjà d'expressions italianes estandarditzades. Per exemple: *p* per a *piano* (fluix), *f* per a *forte* (fort), *mp* per a *mezzopiano* (mig-fluix), etc. L'Associació Wagneriana va catalanitzar aquestes expressions en les seves edicions catalanes, de tal manera que *forte* (*f*) esdevindria *fort* (quedant igualment en *f*), però el *piano* i *mezzopiano* (*p* i *mp*) esdevindrien *flx* (*fluix*) i *mflx* (*mig-fluix*).

⁶² Miquel Domènech Español (1865-1945) va ser compositor i director artístic de l'Associació Wagneriana a partir del 1904. A banda de la programació de concerts i recitals de l'Associació, també va ser autor de totes les indicacions dels temes musicals dels llibrets editats per la Wagneriana editats a partir de 1904 i coeditor de les partitures catalanes. A més a més, també va ser autor del llibre *Parsifal de Wagner, l'apothéose musicale de la religion catholique, révelations démonstratives de la signification et symbolisme de cette oeuvre* (1903) i de diverses composicions. Destaca, dins dels treballs per a la Wagneriana, la reducció per a cant i piano de *Parsifal* (1929).

Anteriorment, en una targeta postal adreçada a Joaquim Pena i datada el 5 de setembre de 1907, Schott havia comunicat la sortida de la mercaderia cap a Barcelona, la qual sembla que s'havia retardat a conseqüència d'una vaga al port (B. Schott's Söhne 1907d).

No sabem quan va arribar exactament el carregament amb les partitures, però sí que sabem que la mercaderia va sortir oficialment d'Anvers rumb a Barcelona (tot i que oficiosament ho va fer uns dies més tard a conseqüència de la vaga abans esmentada) en el vapor *Saint Jacques* el 30 d'agost de 1907 (Société Navale de l'Ouest 1907). A banda d'això, sabem també que entre octubre i desembre de 1907, l'Associació Wagneriana va vendre 284 exemplars de la partitura per valor de 7076 pessetes, a banda de donar-ne 7 a la premsa per valor de 346,29 pessetes. A data de tancament del compte particular de la partitura, el 15 d'abril de 1908, la Wagneriana havia venut 291 dels 300 exemplars encarregats (Associació Wagneriana 1908).

A més de les venudes a Barcelona i les enviades a la premsa catalana, l'Associació va seguir el mateix *modus operandi* pel que fa a l'enviament de la partitura a personalitats i publicacions musicals europees. A través de Schott, que demanava per carta el 2 d'octubre de 1907 que la Wagneriana els fes arribar una llista de destinataris, es pot deduir que es van enviar les partitures (B. Schott's Söhne 1907a). Contràriament al cas de *Lohengrin*, no hi ha testimoni documental de la llista de receptors, però sí que podem suposar, gràcies a una carta d'Adolph von Gross⁶³ del 27 de desembre de 1907, que Schott deuria anunciar als destinataris l'arribada de la partitura, ja que, en la seva carta, von Gross agraeix a l'Associació que tinguin l'amabilitat de fer-ne arribar una a Còsima Wagner, i que la hi farà arribar en quant sigui a Bayreuth (Gross 1907). No hi ha constància que la partitura arribés a Bayreuth.

4.3. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, WWV 70

4.3.1. Ressenya argumental i històrica

Després de *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* va ser el segon gran èxit de Wagner a Dresden. Tal com havia fet anteriorment, Wagner trava l'argument d'aquesta òpera a partir de diferents elements històrics i llegendaris de la nació alemanya. En el cas de *Tannhäuser*, explica la història verídica d'Enric d'Offerdingen —Heinrich Tannhäuser, segons Wagner— i altres *Minnesänger* documentats al que avui dia s'entén per Alemanya entre els segles XII i XIV i que conformen el cànon tradicional de la poesia trobadoresca en llengua alemanya. *Tannhäuser* és, juntament amb *Die Meistersinger von Nürnberg*, l'òpera més històricament veraç de tot l'opus wagnerià, ja que fa aparèixer en escena diversos personatges històrics reals, com el mateix Tannhäuser, Wolfram von Eschenbach o Walther von der Vogelweide, o n'agafa elements per crear els personatges.⁶⁴ L'acció transcorre a Turíngia, al

⁶³ Adolph von Gross (1845-1931) va ser un banquer amic íntim de la família Wagner i administrador del Festival de Bayreuth i de la família després de la mort de Richard Wagner, fet que va ajudar al manteniment econòmic no només de la família, sinó de tota l'estructura econòmica del festival durant la direcció de Còsima Wagner entre 1883-1906 (Carr 2007, 63-64).

⁶⁴ Alguns autors, com Egon Voss, han volgut veure una relació entre el personatge d'Elisabeth i Santa Elisabet d'Hongria per la caracterització del personatge que planteja Wagner (R. Wagner 2001b, 85-86).

castell de Wartburg i els seus voltants i al Venusberg o *mntanya de Venus*, on habita la deessa homònima.

El primer acte comença amb una gran bacanal al Venusberg, on Tannhäuser fa un temps que viu amb Venus per tal de conèixer l'amor carnal.⁶⁵ Acabada la dansa infernal, Tannhäuser jau al llit amb la deessa Venus, que l'acusa de no estimar-la com abans (*Geliebter, sag, wo weilt dein Sinn? [Digues, estimat, què t'amoïna?]*). El trobador ha mostrat símptomes d'enyorar la vida a la terra i ha fet palès el rebuig a la vida d'excessos que duu amb la deessa. Tot i que vol el millor per a Tannhäuser, Venus li recorda que si marxa després tornarà per demanar-li clemència. El trobador ignora les paraules de la deessa i invoca la Mare de Déu, la qual cosa provoca l'esfondrament del món de Venus i de les bacants. En un ràpid canvi d'escena, Tannhäuser apareix en un bosc de Turíngia, prop del castell de Wartburg un matí d'estiu.

Un pastor canta una cançoneta mentre un grup de pelegrins en camí cap a Roma apareix en escena (*Frau Holda kam aus dem Berg hervor [Frau Holda baixà de la muntanya]*).⁶⁶ Tannhäuser cau agenollat i pietosament entona una pregària. Mentre els pelegrins marxen, comencen a sentir-se en la llunyania els sons de la partida de caça del Landgravi Hermann i els seus cavallers, que, un cop a escena, no reconeixen en Tannhäuser el seu antic company de cants i lluites (*Wer ist der dort, im brünstigem Gebete? [Qui prega allà tan devotament?]*). Només Wolfram, gran amic del trobador, el reconeix. Enmig de la gran alegria pel retrobament, els cavallers conviden Tannhäuser a unir-s'hi al castell, on s'ha de tornar a celebrar el concurs de cant després de molts anys. El poeta intenta refusar primerament la proposta, però aleshores Wolfram li recorda que al castell hi ha Elisabeth, afligida d'ençà de la seva partida. El poeta accepta de tornar i tota la partida de caça canta la seva alegria mentre marxen cap al castell.

El segon acte té lloc a la sala de tornejos del castell. Elisabeth, neboda del Landgravi, després de cantar l'alegria de tornar a celebrar el torneig, es retroba amb el seu estimat Tannhäuser (*Dich, teure Halle, grüß' ich wieder [Et saludo de nou, bella sala]*). La parella intercanvia paraules amoroses i dona gràcies a Déu per haver-se trobat. Wolfram, que també estima secretament Elisabeth, els acompanya. Tannhäuser i Wolfram surten i apareix el Landgravi per tal de donar inici al concurs. Enmig de grans fanfares, entren a la sala els convidats al torneig i canten l'alegria de retrobar-se amb la sala. El Landgravi presenta les regles del concurs: el cantor que millor canti l'amor guanyarà la mà d'Elisabeth, previ consentiment de la implicada. Comença a cantar Wolfram, que fa una lloança de l'amor cortès, cast i pur. Tannhäuser, que ha conegut l'amor de Venus, interromp la romança de Wolfram i canta exacerbadament l'amor carnal, assegurant que l'amor no només es basa en l'ideal romàntic.

⁶⁵ Es segueix el desenvolupament de l'acció d'acord amb la primera versió de l'òpera, estrenada a Dresden el 1845. Les diferències entre les diferents versions de l'obra —Dresden i París— són irrelevantes a nivell argumental, i només allarguen o escurcen alguns fragments com la mateixa bacanal que obre el primer acte.

⁶⁶ Frau Holda és una deessa de la mitologia germànica que més tard s'adaptà al folklore rural alemany. Els germans Grimm en van recollir la història als *Kinder- und Hausmärchen [Contes de fades infantils i de la llar]*.

L'escàndol esclata en els concurrents, les dones abandonen la sala i Biterolf, un altre dels cavallers, prova de calmar els ànims amb una romança en la línia de Wolfram. Tannhäuser, però, no se'n pot estar de tornar a lloar l'amor carnal i de confessar que ha estat al Venusberg en companyia de la deessa, fet que provoca un escàndol en la sala. Tement per la vida del seu estimat, Elisabeth s'interposa entre ell i la resta dels homes, que proven de detenir-lo. Quan els homes li retreuen que defensa un pecador, Elisabeth respon que Tannhäuser té dret a exposar les seves tesis i a expiar les culpes. Durant el concertant⁶⁷ final, estàtic i amb caràcter gairebé d'oratori (*Ein furchtbares Verbrechen ward begangen* [S'ha comès un terrible delicte]), se sent al fons de la vall el cant dels pelegrins que van cap a Roma. Tannhäuser, que es reconeix pecador i en necessitat d'expiació, assumeix que hi ha d'anar i ha de demanar el perdó del Sant Pare.

El tercer acte té lloc al mateix lloc del primer, a la tardor, uns mesos després dels esdeveniments del segon acte, i narra el penediment de Tannhäuser. Elisabeth prega pel seu estimat davant d'una imatge de la Mare de Déu en companyia de Wolfram. Els pelegrins tornen del seu viatge lloant Déu per la gràcia de la redempció que els ha estat concedida. Elisabeth busca frenèticament el trobador entre els pelegrins, però és en va: Tannhäuser no hi és. Desesperada, i un cop han marxat els romeus, entona una fervorosa pregària a la Mare de Déu per demanar-li el retorn de l'estimat (*Almächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen!* [Reina poderosa, escolta la meva pregària!]). Wolfram prova de consolar-la, però Elisabeth es retira cap al castell. Aleshores Wolfram canta una cançó a l'estel del matí per tal que aquest guïï Tannhäuser cap a Elisabeth i vetlli per ell (*Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande* [El capvespre comença, com un presagi de mort]). Acabat el soliloqui, apareix un estrany al fons del camí: és Tannhäuser, que, vestit amb parracs i molt desmillorat, ha tornat de Roma.

Tannhäuser enceta aleshores la narració del seu romiatge a Roma (*Inbrunst im Herzen* [Amb cor fervorós]). El poeta explica que va arribar fins al Sant Pare i que aquest, després de sentir la seva història i de saber que havia estat al Venusberg, no només no l'ha perdonat, sinó que se n'ha rigut i, sarcàsticament, li ha dit que només el perdonarà el dia que el seu bàcul floreixi. Lluny de tota esperança, Tannhäuser ha tornat a passar pel Venusberg. Wolfram no pot evitar desesperar-se davant de la situació del seu amic, i intenta portar-lo de nou cap al món cast i pur del Wartburg, però Tannhäuser l'ignora i, encès de passió, evoca el món de plaer de Venus. Enmig de la discussió, la deessa mateixa s'apareix als dos homes i torna a provar de portar Tannhäuser cap al seu món (*Willkommen, ungetreuer Mann!* [Benvingut, home infidel!]). La baralla continua fins que Wolfram invoca el nom d'Elisabeth, fet que atura immediatament Tannhäuser i fa que Venus desaparegui. Els fets s'esdevenen ràpidament. Elisabeth ha mort consumida per la pena de la partença de Tannhäuser, i el seguici fúnebre arriba amb el taüt fins al lloc on són els dos homes. Postrant-se al costat del cos inert, el trobador cau mort després d'invocar l'esperit d'Elisabeth com a santa. Enmig de l'escena,

⁶⁷ Forma musical pròpia de l'òpera en forma de número de conjunt en què diferents personatges, normalment acompanyats del cor, canten tots alhora les diferents impressions que tenen sobre un element de l'acció.

apareix un nou grup de peregrins que duu el bàcul florit del Papa: Tannhäuser ha estat redimit i canten, en un brillant cor final, la glòria de la salvació divina.

4.3.2. *Tannhäuser i la tençó de la Wartburg, partitura catalana (Adolph Fürstner, 1908)*

Les relacions entre l'Associació Wagneriana i l'editor Adolph Fürstner comencen el 24 de juliol de 1905, amb una carta en què el vicepresident de l'Associació agraeix la bona rebuda que el president, Vicens Deu, havia tingut en una visita a l'editor a Berlín i confirmant el permís de l'editorial — probablement propietària no només dels drets sobre la música, sinó també sobre els llibrets— per a traduir *Rienzi* i *Der fliegende Holländer*⁶⁸ (Associació Wagneriana 1905b).

El 18 de juliol de 1907, Fürstner envia una carta a Alfons Par, president de l'Associació Wagneriana, en què celebra que l'Associació accepti les seves condicions per a imprimir *Tannhäuser* en català —300 exemplars a 11,50 marcs— (Adolph Fürstner 1907). El contracte d'edició, que també incloïa una clàusula per la qual l'editor es comprometia a seguir el model del *Lohengrin* de Breitkopf & Härtel, es va signar el 4 d'octubre de 1907,⁶⁹ i a banda del que ja s'ha esmentat, és interessant remarcar que l'edició es va fer sobre la versió de París de *Tannhäuser*,⁷⁰ en què canvien substancialment alguns moments del text (Adolph Fürstner i Associació Wagneriana 1907).

El procés d'edició de *Tannhäuser* va ser molt més àgil i ràpid que el de *Die Meistersinger von Nürnberg*, i la prova és que els treballs van començar el mes d'octubre de 1907 i la Wagneriana va rebre la confirmació que els treballs de gravació i impressió de la partitura s'havien acabat el 10 d'abril de 1908 (Adolph Fürstner 1908a). A banda d'això, i com en el cas d'*Els mestres cantaires*, hi hagué algunes despeses extraordinàries provocades pels gravadors de les planxes en relació amb les indicacions de dinàmiques i dels instruments de l'orquestra que volia incloure l'Associació en la seva edició i que sembla que les altres edicions de Fürstner de l'obra, com en el cas de Schott, no contemplaven.

En una carta de Fürstner del 6 de maig de 1908, s'informa a Alfons Par que les partitures de *Tannhäuser* viatjaran a Barcelona en tres caixes a través d'Hamburg. A banda d'això, sembla que l'Associació va intentar, tal com havia fet anteriorment, que l'editor enviés alguns exemplars a diferents revistes i personalitats, però en aquest cas Fürstner no hi va accedir, ja que només havia imprès les 300 còpies estipulades per contracte (Adolph Fürstner 1908a).

El recorregut de la partitura catalana de *Tannhäuser* acaba, des del punt de vista documental, en aquesta carta del 6 de maig de 1908. D'aquesta partitura no s'ha conservat cap factura de l'editor,

⁶⁸ No està clar si l'Associació Wagneriana començava les traduccions un cop obtinguts els drets (o si tan sols els tenia en el moment de publicar els llibrets traduïts). De la correspondència dipositada al Fons Joaquim Pena es desprèn que la negociació dels drets de traducció aparentment es feia a través de l'agència de Guillermo Peters, segurament representant de diferents editors de música europeus a Barcelona.

⁶⁹ La signatura del contracte es va fer a Barcelona el 4 d'octubre. La còpia del contracte que es conserva a la Biblioteca de Catalunya està signada per l'editor el dia 9 d'octubre de 1907, per la qual cosa hi ha una doble data en el contracte. Hem preferit mantenir la data de la signatura del contracte a Barcelona.

⁷⁰ Posteriorment, més enllà de versions filològiques, s'ha instaurat el costum d'editar *Tannhäuser* en edicions que combinen totes les versions possibles de la partitura seguint la primera versió —estrenada a Dresden el 1845— amb l'afegit dels diferents moments i escenes allargats o escurçats per Wagner. No sembla que fos el costum a l'època en què es va fer l'edició de l'obra en català.

ni cap full de recepció de mercaderies. A més a més, en el Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya hi ha un buit documental en el referent a l'Associació Wagneriana a partir de 1908. Per exemple, no hi ha constància de cap compte particular de la partitura de *Tannhäuser*, i els estats de comptes de l'Associació preservats arriben fins al mes de desembre de 1907. És impossible saber quantes còpies de la partitura es van vendre, ni si es va fer per subscripció —tot i que és el més probable— ni en quin moment van arribar a Barcelona. Se sap, però, que la mercaderia deuria arribar en algun moment a la ciutat, ja que actualment, i segons dades del Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya, a la Biblioteca de Catalunya hi ha cinc exemplars conservats. La Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Biblioteca del Monestir de Montserrat i la Biblioteca Pública Arús de Barcelona conserven sengles exemplars.

4.4. *Tristan und Isolde*, WWV 90

4.4.1. Ressenya argumental i històrica

Estrenada a Munic el 10 de juny de 1865, *Tristan und Isolde* es basa en el poema èpic *Tristany* de Jofré d'Estrasburg. En aquesta òpera, Wagner va buscar sublimar la seva relació extramarital amb Mathilde Wesendonck. *Tristan und Isolde* està escrita enmig del procés de composició de *Der Ring des Nibelungen*, que Wagner va aturar durant tretze anys per tal de dedicar-se a aquesta òpera i a *Die Meistersinger von Nürnberg*, fet que marcà una evolució en la seva tècnica compositiva per l'ús pioner d'acords sense resolure, i tècniques compositives que establien les bases del que més tard seria l'atonalitat. El mateix Wagner tampoc no tractava *Tristan* com una òpera o un drama més, sinó que l'anomenava *Handlung in drei Aufzügen*: literalment, 'acció [o argument] en tres actes'.

Tristan und Isolde comença a la coberta del vaixell de Tristan, on la princesa irlandesa Isolde viatja presonera cap a casar-se amb Marke, rei de Cornualla. Acompanyada per Brangäne, la seva fidel serventa, Isolde lamenta la seva sort i desitja que el mar s'empassi el vaixell que la duu a complir condemna (*Entartet Geschlecht, unwert der Ahnen!* [Raça degenerada, indigna dels teus avantpassats!]). Isolde està especialment furiosa amb Tristan, cavaller encarregat de portar-la fins al rei. La jove ordena a Brangäne que vagi a buscar-lo, però Tristan rebutja de comparèixer davant de la princesa. Apareix, però, Kurwenal, escuder de Tristan, que recorda a Isolda la història de Morold, el seu promès anterior mort a mans del guerrer.

Les dues dones es queden soles i Isolda rememora com va conèixer Tristan: després de la mort de Morold es va trobar un estrany que responia al nom de Tantris jaient ferit de mort. Isolda el va intentar matar, però en el moment de clavar-li l'espasa, l'estrany va obrir els ulls, va mirar fixament la jove als ulls i en va impedir l'assassinat (*Den hab' ich wohl vernommen* [Ho he sentit tot clarament]). Isolde havia deixat marxar Tristan sota la promesa que no tornés mai més, però Tristan ha tornat per portar Isolde a Cornualla i casar-la amb el rei, fet que ha encès l'ira de la princesa, que, trasbalsada per la traïció del cavaller, mana a Brangäne que l'ajudi a preparar un beuratge per matar-se ella i matar a Tristan.

Kurwenal apareix a l'estança on són Isolda i Brangäne i anuncia la propera fi del viatge. Isolda demana que Tristan sigui portat al seu davant, ja que diu que es nega a veure el rei si abans el cavaller no ha segut a beure amb ella. Kurwenal marxa i Isolda ordena a Brangäne que prepari el filtre de mort. La serventa, sol·lícita, atansa la copa mentre Tristan entra en escena. Tots dos seuen a beure, tot i que el cavaller coneix les dots màgiques d'Isolde i que aquell beure pot suposar la seva mort. El viatge és gairebé a punt d'acabar quan Tristan i Isolda comparteixen el mateix got. La mescla fa efecte, però enlloc de matar els dos joves provoca que sorgeixi entre ells un amor irrefrenable. Isolda pregunta a Brangäne què ha posat a la copa, i ella confessa a la senyora que no hi ha posat un filtre de mort, sinó d'amor, ja que no volia participar d'un assassinat. Enmig de la confusió de l'arribada a port, els mariners aclamen l'arribada del rei i la fi del viatge enmig d'una fanfara que clou el primer acte.

Per celebrar l'arribada de la seva promesa, el rei organitza una cacera nocturna i deixa soles Isolde i Brangäne al castell al costat d'una torxa encesa. Isolde ha pactat amb Tristan que apagarà la torxa quan l'encontre entre els dos amants sigui segur. Brangäne adverteix Isolde que Melot, un dels cavallers del rei, s'ha adonat de les mirades que intercanvien amb Tristan, i pensa que en porta una de cap. Isolde, presa de l'amor irrefrenable per Tristan, desoeix la serventa i, després d'apagar la torxa, l'envia a guaitar mentre ella es troba amb Tristan sota el mantell dels estels (*Zur Warte du! Dort wache treu. [Ves a la guaita i vetlla fidelment!]*).

Arriba Tristan i tots dos amants es fonen en una nit d'amor en què traspassen els límits de la realitat fenomènica i es transformen en amants eterns (*O sink hernieder, Nacht der Liebe [Descendeix sobre nosaltres, nit d'amor]*). Distrets per la companyia mútua, la parella ignora les advertències de Brangäne, que els avisa que el dia és pròxim i que corren perill. Trenca l'alba quan Melot, el rei Marke i els homes del rei irrompen en escena i separen els amants. Trist, Marke constata la infidelitat de la seva promesa i es plany de la traïció de Tristan, a qui considerava un dels seus millors cavallers (*Tatest du's wirklich? [De debò que tu ho has fet, això?]*). Melot i Tristan discuteixen i el primer fereix el segon en un moment de gran confusió, mentre Isolda es desmaia.

El tercer acte té lloc al castell de Tristan, Kareol, a Bretanya, on Kurwenal ha portat el seu amic per tal que es guareixi de la ferida. Un pastor bressola l'agonia de Tristan. Aquest només és capaç d'evocar l'angoixa i la impaciència de retrobar-se amb la seva estimada, i, a causa de la ferida, pateix fortes al·lucinacions (*Dünkt dich das? [T'ho sembla?]*). La melodia del pastor anuncia que el vaixell d'Isolda ha arribat a port, i mentre Kurwenal va a buscar-la, Tristan, presa del desig, s'arrenca l'embenatge de la ferida. Quan Isolde entra en escena no pot fer res per salvar el seu estimat, que mor als seus braços invocant-ne el nom.

S'anuncia l'arribada d'un segon vaixell: són Marke, Melot i Brangäne. Kurwenal creu que Melot ha vingut per matar Tristan, i s'abraona sobre el cavaller per tal d'impedir-ho. El rei prova d'aturar la baralla, però és en va: tots dos moren. Marke i Brangäne s'acosten a la torbada Isolda, que jeu al costat del cadàver de Tristan. El rei explica que Brangäne li ha explicat l'episodi del filtre d'amor i que venia disposat a beneir la unió entre els dos amants. Isolde sembla revifar i en un

monòleg final glossa la vida més enllà de la mort abans de caure al costat del cadàver de Tristan (*Mild und leise wie er lächelt* [Com somriu, suaument i amb dolcesa]).⁷¹

4.4.2. *Tristany i Isolda, partitura catalana (Breitkopf & Härtel, 1910)*

Les partitures catalanes de *Lohengrin* i de *Tristan und Isolde* tenen un naixement comú però van seguir, d'acord amb la documentació de què disposem, camins molt diferents. El 31 de maig de 1905, l'Associació Wagneriana va rebre permís per a traduir al català les dues obres abans esmentades en virtut d'un contracte signat entre aquesta i l'editorial Breitkopf & Härtel (Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel 1905). Si bé la partitura catalana de *Lohengrin* —la primera que es va editar— està perfectament documentada, el procés d'edició de la partitura de *Tristan und Isolde* en català és un absolut misteri.

En el Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya no es conserva cap document que tracti el procés d'elaboració de la partitura ni cap mena de relació epistolar entre els editors i l'Associació Wagneriana al respecte. Sabem que es va editar el 1910, ja que així consta a la portada de l'edició. D'altra banda, gràcies a la premsa, sabem també que, tal com es va fer amb les partitures anteriors, es va establir un sistema de subscripció. També es van encarregar unes cobertes artístiques per a guarnir l'edició d'aquells que pagaven un suplement en la subscripció.⁷²

Malgrat el buit documental, un repàs a la premsa de l'època ens pot ajudar a establir una cronologia mínima i a deduir com va ser el procés d'edició de la partitura. Aparentment, en el cas de *Tristan und Isolde*, la resposta del públic no va ser tan massiva com anteriorment. En l'edició matinal de *La Publicidad* del 21 d'octubre de 1908, en l'article «La obra de la Wagneriana: Salvemos al genio», després d'una extensíssima crítica a la joventut i als filharmònics de Barcelona, hi llegim:

Nos ha causado infinita tristeza [sic] el aviso que la Asociación Wagneriana insertó ha cosa de dos días en las columnas de la prensa local. Dice así: “La Asociación Wagneriana comunica á los suscriptores [sic] de la partitura catalana de «Tristany é Isolda» [sic] que, por no haberse reunido el número suficiente, no han comenzado aún los Trabajos de grabado de los Sres. Breitkopf et Haitel [sic], de Leipzig. [...] Con sólo cubrir [sic] la suscripción en 300 ejemplares podremos tener [sic] una partitura catalana del «Tristan e Isolda» [sic]” (Pangloss [pseudònim] 1908).

L'autor de l'article continua fent una defensa abrandada de la tasca editorial de l'Associació, la qual, i gràcies al fet de traduir Wagner al català, «[...] se ganaba en comprensión y honradez. El verbo de Wagner prostituído por los Ricordis y Widor quedava alejado.» Tot seguint amb la crítica a la joventut barcelonina pel fet de no haver arribat a tres-cents subscripcions per a la partitura, l'autor

⁷¹ Aquest fragment final, conegut com a *Liebestod* (*mort d'amor*), és un dels més celebrats de l'òpera. No es pot afirmar que Isolde morí al costat de Tristan perquè el llibret tampoc no ho especifica, sinó que diu, literalment, que Isolde «cau suaument, com transfigurada, en braços de Brangäne» (R. Wagner 2005b, 108).

⁷² Per a més informació sobre les cobertes artístiques de les edicions de l'Associació Wagneriana, vegeu §4.4.4. «Encuadernación artística» de la tesi doctoral de Lourdes Jiménez Fernández (2013). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

acaba fent una exhortació a salvar l'empresa editora i a tirar endavant amb la publicació de l'obra en català (Pangloss [pseudònim] 1908).

Tot i el pessimisme que es desprèn de l'article ressenyat, sembla que aquest va tenir efecte en el públic barceloní, ja que uns mesos després, el 3 de juliol de 1909, llegim a *El Diluvio*, una nota breu que dona compte de la reunió de la junta general ordinària de l'Associació Wagneriana, en què, entre d'altres coses, es decidí que «á pesar de no estar aun cubierta la suscripción, [es va decidir] llevar á cabo la edición catalana de la partitura para canto y piano de *Tristany y Isolda* [sic]» (*El Diluvio* 1909). Amb subscriptors o no, la feina va continuar. Tal com llegim a la «Sección teatral» de *La Publicidad* del 26 de novembre de 1909, l'Associació Wagneriana comunicava als subscriptors de la partitura «que'ls senyors Bratkopf e Hartel [sic] de Leipzig han acabat ja el gravat y están procedint actualment al tiratje [de la partitura], per lo que's confia poderlos hi repartir en breu» (*La Publicidad* 1909). La partitura, però, sembla que encara trigà un temps a arribar a les llars dels subscriptors i als seus editors catalans. No és fins el 10 d'octubre de 1910 que *El Poble Català* no comunica que l'Associació Wagneriana «acaba de publicar la partitura catalana pera cant y piano de «Tristany y Isolda» [sic] ab la mateixa cura y riquesa que les anteriorment publicades». Cal suposar, doncs, que l'octubre de 1910, la partitura ja era a Barcelona disponible per a tothom qui hi tingués interès (*El Poble Català* 1910).

Actualment, es conserven quatre exemplars de la partitura catalana de *Tristan und Isolde* a la Biblioteca de Catalunya, un a la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona i dos al sistema de biblioteques de la Universitat de Barcelona; l'un a la Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història i l'altre a la Biblioteca d'Informació i Mitjans Audiovisuals. A banda de les biblioteques abans esmentades, la Biblioteca Pública Arús de Barcelona i la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú conserven sengles còpies.

4.5. *Parsifal*, WWV 111

4.5.1. Ressenya argumental i històrica

Parsifal, estrenada en la segona edició del Festival de Bayreuth el 26 de juliol de 1882, és la darrera òpera de Richard Wagner i, possiblement, la més transcendental del seu catàleg. L'argument i la música mostren un Wagner allunyat totalment de les sagues èpiques i mitològiques de *Der Ring des Nibelungen* en favor d'un argument de caire gairebé religiós —el mateix Wagner s'hi referia com a *festival escènic sacre*— i d'una música allunyada de qualsevol obra anterior. L'acció se situa al castell i als dominis de Monsalvat, el temple del Graal, «al nord de l'Espanya gòtica».

Trenc d'alba a una clariana d'un bosc prop de Monsalvat, que acull el temple del Graal. Gurnemanz, ancià cavaller del Graal, desperta els escuders, que dormien, i els fa lloar Déu pel matí que tot just comença (*He! Ho! Waldhüter ihr!* [*Ei! Som-hi, guàrdies del bosc!*]). Prop de la clariana on s'està el grup passa el seguici d'Amfortas, rei del Graal i fill de Titurel, el qual té una ferida de llança en una banda del tors que mai no es tanca, i que va cap al bany per tal de rentar-se la ferida i alleujar temporalment el seu dolor.

Aleshores apareix Kundry, una dona misteriosa i gairebé salvatge que dormia més enllà i que porta un bàlsam d'Àràbia a Amfortas tot esperant que pugui ajudar-lo. Kundry és la reencarnació d'Herodies, dona que, segons els evangelis apòcrifs, va riure de Crist a la creu i que va ser condemnada a reencarnar-se eternament en diferents formes. Gurnemanz explica aleshores la història de Klingsor, un antic cavaller del Graal que, per no caure en la temptació de trencar el vot de castedat, va decidir de castrar-se, fet que en va provocar l'expulsió del temple. Com a venjança, Klingsor va aprendre màgia negra, va robar la llança que custodiaven els cavallers juntament amb el Graal, que era la mateixa que havia ferit Crist a la creu, i en la fugida va ferir Amfortas al costat. Klingsor ha anat a viure a l'altra banda de la vall en un castell envoltat de màgia negra i que resulta inexpugnable. Gurnemanz explica també que Amfortas, després de perdre la llança, havia tingut una revelació en un somni en què se li deia que havia d'esperar la vinguda d'un neci pur que finalment en guariria la ferida (*Titirel, der fromme Held [Titirel, l'heroi pietós]*).

Enmig de gran agitació, un cigne mort cau enmig de l'escena i un grup de cavallers porta un jove que han descobert armat amb arc i fletxes i que és el suposat autor de la mort de l'animal. Gurnemanz retreu al jove l'atreviment de matar animals en aquell territori sagrat, i l'eludit, que no és altre que Parsifal, trenca l'arma ple de remordiments (*Unerhörtes Werk! [Crim inaudit!]*). Gurnemanz li demana qui és i com ha arribat a aquell lloc, però el noi és incapaç de donar cap resposta satisfactòria, ja que no sap ni qui és ni com es diu. Només recorda el nom de la seva mare: Herzeleide. Kundry informa a Parsifal que coneix la seva mare i que és morta. Encès d'ira, el jove prova d'escanyar-la. Gurnemanz ho impedeix mentre Kundry corre a esmunyir-se entre el brancatge. Aleshores el cavaller, coneixedor de la profecia revelada a Amfortas i veient en Parsifal el possible neci pur, el convida a assistir a la cerimònia del Graal, que s'ha de dur a terme poc després al temple (*Vom Bade kehrt der König heim [El rei torna a casa després del bany]*).

El bosc es transforma a poc a poc en l'interior del temple, on els cavallers comencen a reunir-se per a l'ofici. Titirel, el moribund rei del Graal, demana al seu fill Amfortas si oficiará aquell dia descobrint el Graal, però inicialment Amfortas s'hi nega tot evocant l'ultratge a què s'han vist sotmesos el temple i el Graal d'ençà del robatori (*Nein! Laßt ihn unenthüllt! [No! No el descobriu!]*). Malgrat tot, Titirel ordena al seu fill que descobreixi el Graal per tal de començar la consagració. Amfortas beneeix els presents amb el calze, els quals evoquen el darrer sopar de Crist amb els seus apòstols (*Wein und Brot des letzten Mahles [Vi i pa de l'últim sopar]*). Acabada la cerimònia, Gurnemanz demana a Parsifal si sap què ha vist. Davant la negativa del jove, el fa fora del recinte sagrat i li recomana que segueixi el seu camí. Mentre tothom abandona la sala, una veu recorda la profecia i unes veus a les més altes altures proclamen la glòria dels qui creuen (*Durch Mitleid wissend, der reine Tor — Selig im Glauben! [Mogut per compassió, el neci pur... Benaventurats els qui creuen!]*).

El segon acte transcorre al castell màgic de Klingsor. El fetiller ordena a Kundry que sedueixi Parsifal per tal corrompre'l (*Die Zeit ist da [Ha arribat el moment]*). Mentre el malvat personatge sent créixer el seu poder, Kundry s'arrossega rient i gemegant. Aleshores hi ha un canvi d'escena. Al

jardí del castell de Klingsor, les noies flor proven de temptar un jove que acaba d'arribar i que no és altre que Parsifal, que encara no sap ben bé on és. Tots els esforços de les noies flor són en va: només Kundry, que el crida pel seu nom, és capaç d'aturar-lo.

Parsifal, que en sentir el seu nom evoca el record de la mare perduda, s'atura a dialogar amb Kundry. Ella desplega el seu pla per seduir-lo. Comença a parlar-li de la seva mare i del seu pare Gamuret, també cavaller del Graal, fet que estava el cor del jove i que el fa commoure (*Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust [Vaig veure l'infant al si de la mare]*). En un intercanvi cada cop més eròtic, Kundry va atraient Parsifal a poc a poc fins que aconsegueix besar-lo, però el bes no provoca en el jove l'efecte esperat. Parsifal s'alça esglaïat i recorda Amfortas i la seva ferida. A través del petó li ha estat revelat el seu propòsit i pren consciència de qui és i del paper que ha estat cridat a fer. Kundry, veient-se incapaç de tornar a seduir Parsifal, demana ajuda i torna a aparèixer Klingsor, aquest cop amb la llança, amb la intenció d'atacar Parsifal amb l'arma, però aquest l'atura en l'aire. Aleshores, Parsifal la pren i fa amb ella el senyal de la creu (*Mit diesem Zeichen bahn' ich deinen Zauber [Amb aquest gest anul·lo el teu encanteri]*). Acte seguit, Klingsor i el seu castell s'esfondren en l'abisme, mentre Parsifal adverteix Kundry que ja sap on podrà trobar-lo.

Han passat dècades entre els esdeveniments del segon i el tercer acte. És Divendres Sant. Titurel ha mort i Amfortas segueix amb la ferida oberta. En un prat als dominis del Graal, Gurnemanz, convertit en un ancià de llarga barba blanca, troba Kundry, que gemega entre somnis. Després de despertar-la només pot arrencar-li una paraula: «servir» (*Du tolles Weib! Hast du kein Wort für mich? [Dona enfollida! No tens res a dir-me?]*). Arriba un cavaller amb armadura i armat amb una llança que no és altre que Parsifal. Després de reconèixer el jove que havia fet fora del temple tants anys abans, Gurnemanz ungeix Parsifal i el nomena rei del Graal. Kundry renta els peus de Parsifal i els hi eixuga amb els cabells. Agraït, Parsifal bateja Kundry, que resta sempre en silenci. Un raig de sol il·lumina la prada i Gurnemanz lloa la bellesa de la primavera en un dia sant com aquell. Malgrat l'encís del dia, aquell és el dia en què també s'ha de celebrar el funeral de Titurel. Gurnemanz demana a Parsifal que hi sigui present i que l'oficiï.

Aleshores l'espai es transforma i torna a mostrar de nou el temple del Graal. Els cavallers es disposen a celebrar l'enterrament de Titurel, però abans Amfortas ha de descobrir el Graal. Enmig d'una gran confusió i desesperació dels presents davant la negativa d'Amfortas a oficiar, apareix Parsifal amb la llança sagrada i li guareix la ferida (*Nur eine Waffe taugt [Tan sols una arma hi val]*). El cavaller puja a l'altar i descobreix el Graal. Un raig de llum resplendeix des de les altures mentre un colom blanc es posa sobre el cap de Parsifal. Tothom s'exclama davant del miracle i proclama la glòria i la redempció del nou rei del Graal (*Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser! [Miracle de la salvació suprema: redempció al redemptor!]*).

4.5.2. *Parcival*, partitura catalana (Boileau, 1929)

No és estrany, vist el poc èxit de convocatòria que tingué *Tristan und Isolde*,⁷³ que l'Associació trigués dinou anys a reprendre la publicació de les partitures catalanes. L'aturada segurament serví per a deixar reposar els ànims wagnerians de la societat catalana per poder tornar amb més força més endavant. Tot i no publicar cap partitura catalana, l'Associació Wagneriana seguí impulsant diferents accions per al foment de l'obra de Wagner a Barcelona. La més important és, possiblement, la celebració d'una sèrie de concerts la primavera de 1913 en ocasió del centenari del compositor. En qualsevol cas, i malgrat la manca de documentació, l'aparició de la partitura catalana de *Parsifal* el 1929 és un fet, i és, possiblement, el més particular dins de l'excepcionalitat de les cinc partitures catalanes de l'Associació.

L'edició catalana de *Parsifal* —*Parcival* segons l'Associació Wagneriana— es va fer íntegrament a Barcelona. A diferència del que havien fet anteriorment, la Wagneriana va confiar l'edició de la partitura a l'editor Boileau de Barcelona i, en tant que Boileau no posseïa els drets de l'obra per a editar-ne la reducció per a veu i piano, que pertanyien a Schott, l'Associació va encarregar-la a Miquel Domènech Español, que ja havia col·laborat anteriorment en les altres partitures i era un músic de prestigi, a més de director artístic de l'Associació.

A conseqüència de la manca de documentació, la història de la partitura catalana de *Parsifal* només es pot resseguir a partir del que en digué la premsa de l'època. Així doncs, trobem, abans d'un anunci oficial de l'Associació Wagneriana, un precedent que demostra l'interès que havia suscitat l'obra a Catalunya. A *La Publicitat* del 3 de juny de 1925, llegim una notícia sobre el naixement d'una col·lecció anomenada «Les Obres Mestres del Teatre Líric». Sota aquest nom, un grup d'artistes pretenia «formar una col·lecció de partitures, triades entre les creacions cabdals dels grans mestres, el text de les quals [seria] traduït al català i acuradament adaptat a la música.» (*La Publicitat* 1925). Aquesta nova col·lecció que havia de néixer només es concretà en una edició d'una reducció per a

⁷³ No hi ha constància de cap document on es recullin conclusions de l'Associació Wagneriana pel que fa al fracàs en les subscripcions a la partitura catalana de *Tristan und Isolde*. Un possible motiu és la dificultat que presenta *Tristan* en comparació amb *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Tannhäuser*. La primera, com ja hem esmentat més a dalt, és l'obra més popular de Wagner a Barcelona. La segona, malgrat ser la més llarga de tota l'obra wagneriana, és una comèdia i, per tant, es pot considerar més «fàcil». D'altra banda, *Tannhäuser* pertany, igual que *Lohengrin*, a les primeres obres del compositor, que encara seguien —tot i que amb una personalitat molt marcada— els postulats de l'òpera romàntica. *Tristan und Isolde* introdueix innovacions harmòniques que anticipen l'atonalitat i el dodecafonisme de l'Escola de Viena. Tot i que des del punt de vista de l'oïent modern —acostumat a músiques que poden no seguir les normes d'harmonia tradicionals— aquestes innovacions ja no sonen com a tals, el públic de començaments del segle XX encara estava molt influenciat per l'harmonia convencional. A més a més, en el cas particular de Barcelona, també cal tenir en compte l'encara immensa preponderància de l'òpera italiana i francesa en les programacions d'òpera de la ciutat. El wagnerisme i el gust una altra música a banda de la italiana no arrelaren definitivament a Barcelona fins a les dècades de 1910 i 1920, quan s'hi estrenaren la Tetralogia sencera i *Parsifal*, Richard Strauss feu diversos concerts al Liceu i al Palau de la Música Catalana amb obra pròpia i, ja en els anys vint, els ballets russos de Diaghilev i l'òpera russa triomfaren al Liceu.

piano d'Antoni Ribera⁷⁴ que tan sols contenia el preludi de *Parsifal* editada pels Establiments Maragall. No es té notícia de cap altra publicació.⁷⁵

D'altra banda, pel que fa a les iniciatives de la Wagneriana, la següent notícia de la partitura que trobem és una petita nota publicada en la «Pàgina musical» del número especial de febrer de 1929 de *La Veu de Catalunya* on s'anuncia que l'Associació Wagneriana prepara la publicació de la partitura per a cant i piano de *Parsifal* (*La Veu de Catalunya* 1929). En la mateixa línia, un mes després, el març de 1929, la *Revista Musical Catalana*, butlletí mensual de l'Orfeó Català, també anunciava la nova partitura (*Revista Musical Catalana* 1929b).

Gràcies a la premsa, podem datar la publicació del *Parsifal* de la Wagneriana a l'estiu de 1929, concretament, pels volts de Sant Joan. La primera notícia que en tenim és una ressenya de la publicació escrita per Baltasar Samper a *La Publicitat* del 4 de juliol de 1929 en què esmenta que la publicació va tenir lloc «coincidint amb les notabilíssimes representacions de “Parsifal” que fa pocs dies han tingut lloc al Liceu»,⁷⁶ la qual cosa permet datar la partitura en aquell moment. Continua Samper sobre la partitura i sobre els projectes de la Wagneriana:

Una edició del caràcter d'aquesta, [sic] és una empresa importantíssima i arriscada en tots sentits [...] Tota la nostra sincera admiració, doncs, per aquesta Associació Wagneriana que amb tan exemplar devoció sap dur a bon terme la missió que s'imposà. [...] [Joaquim Pena] ja ens promet la reedició de les altres partitures publicades per l'Associació Wagneriana que estan exhaurides, i la magna obra de l'edició de la Tetralogia (Samper 1929).

Samper acaba fent una anàlisi del paratext de la partitura, que es pot resumir en els tres paràgrafs de «notes» que conté la partitura de *Parcival* i que són, juntament amb el prefaci a l'edició de *Lohengrin* que hem esmentat, els únics afegits que la Wagneriana va fer mai a les obres de Wagner. Creiem que val la pena reproduir-los:

La present transcripció per a piano i cant de la partitura d'orquestra de PARCIVAL ha estat feta sota la direcció del Mestre *Miquel Domènech Español*, compulsant les millors existents i havent-hi introduït les variants i addicions considerades necessàries en mants passatges importants de l'obra.

⁷⁴ Antoni Ribera (1873-1956) va ser un dels socis fundadors de l'Associació Wagneriana i autor de les primeres traduccions publicades per l'associació de *Götterdämmerung* —amb Jeroni Zanné el 1901—, *Das Rheingold* —amb Salvador Vilaregut el 1902—, *Die Walküre* —amb Xavier Viura el 1903— i *Der fliegende Holländer* —amb Xavier Viura el 1904—. A banda dels treballs per a la Wagneriana, també va publicar per lliure l'any 1904 *Tannhäuser* i *Die Meistersinger von Nürnberg* amb Josep Leonart, *Tristan und Isolde* amb Joan Maragall i de nou amb Leonart el 1905, *Lohengrin*. A més de la seva faceta com a traductor, també va exercir la direcció d'orquestra, dirigint diverses funcions al Liceu —entre d'altres, l'estrena de *Tannhäuser* a Barcelona— i exercint com a mestre assistent al Festival de Bayreuth (Janés Nadal 1983, 208-217).

⁷⁵ A *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Alfonsina Janés fa esment d'un projecte de Ribera de publicar la seva versió de *Parsifal* a través d'un préstec de 600 pessetes de Francesc Cambó. Aparentment, Ribera desistí de la idea en publicar-se la partitura catalana de l'Associació Wagneriana. Janés cita com a font una carta de Ribera a Cambó datada el 4 de gener de 1930 conservada pel seu fill, Sigfrid Ribera (Janés Nadal 1983, 218).

⁷⁶ Es refereix a les representacions dels dies 22, 24 i 26 de juny de 1929, que tingueren lloc dintre de la temporada de primavera 1929 i que es dedicaren als «Sres. Congressistas, expositores [presumiblement relacionats amb l'Exposició Universal] y colonia alemana de nuestra Ciudad» (Annals del Gran Teatre del Liceu, «Parsifal. Temporada de Primavera 1929»).

La traducció catalana de *Jeroni Zanné* i *Joaquim Pena* fou executada per primera volta a Barcelona en els Festivals Wagnerians amb que l'Associació Wagneriana commemorà el primer centenari de la naixença de Ricard Wagner, celebrats al Palau de la Musica Catalana pel més de maig de 1913.⁷⁷

Les nombroses acotacions que, més a més de les contingudes en la partitura original, enriqueixen aquesta edició, ens han estat trameses pel Mestre director *Franz Beidler*,⁷⁸ reproduint-les directament de les indicacions de Wagner per a les representacions del seu teatre de Bayreuth⁷⁹ (R. Wagner 1929).

A banda del que ja esmenta aquesta introducció a l'edició i la crònica de *La Publicitat*, la partitura acaba amb un colofó en què es diu que ha estat «gravada i estampada als tallers d'A. Boileau & Bernasconi, Provenza [sic] 235, Barcelona» (R. Wagner 1929).

A més de la crònica de *La Publicitat*, la nova partitura també es va anunciar en sengles peces a la *Revista Musical Catalana* (*Revista Musical Catalana* 1929a) i a *La Veu de Catalunya*, escrites totes dues, probablement, per Joan Llongueres⁸⁰ (LL[ongueras] 1929).

Malgrat que la manca de documentació impedeix de saber quants exemplars se'n van editar o quants se'n van vendre, sí que sabem, gràcies a una llista de recomanacions literàries de *La Publicitat* del 13 de juliol de 1929, que els exemplars de la partitura es venien a 30 pessetes en l'edició en rústica i a 40 pessetes per l'edició relligada (*La Publicitat* 1929). Actualment, la Biblioteca de Catalunya conserva set còpies de la partitura. A la biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona se'n conserva una altra còpia.

⁷⁷ Atenent a la prohibició de representar *Parsifal* fora de Bayreuth fins trenta anys després de la mort de Wagner, no es va representar l'obra sencera, sinó una amplíssima selecció en català a càrrec de l'Orfeó Català i diferents solistes wagnerians de renom de l'època, com el tenor Francesc Viñas i la soprano Lina Pasini-Vitale. En aquests festivals del maig de 1913 es van interpretar diferents fragments d'altres obres de Wagner, sempre en català i seguint les traduccions de l'Associació Wagneriana, que en va exercir la direcció artística i l'organització.

⁷⁸ Franz Beidler (1872-1930). Director d'orquestra suís casat amb Isolde Wagner (1865-1919), hipotètica primera filla de Wagner amb Còsima —mai s'ha aclarit si era filla natural de Richard Wagner o del primer marit de Còsima Wagner, Hans von Bülow— (Carr 2007, 127-130). Entre 1909 i 1914 va dirigir assíduament al Liceu l'obra del seu sogre i es va guanyar ràpidament la simpatia de l'Associació Wagneriana. Va dirigir *Der Ring des Nibelungen* i *Parsifal* a Bayreuth els anys 1904 i 1906 respectivament.

⁷⁹ Aquestes «indicacions de Wagner per a les representacions del seu teatre de Bayreuth» solen reproduir-se en totes les edicions de *Parsifal* a partir de les anotacions del director d'orquestra Felix Mottl (1856-1911) en la seva reducció per a veu i piano feta per a Schott i que, teòricament, venen de les indicacions fetes per Wagner en el procés d'assaig de l'estrena de *Parsifal* a Bayreuth el 1882. Es desconeix que Beidler estigués en possessió de cap indicació especial, tot i que és possible que aquests indicacions de Beidler a la partitura catalana siguin notes de Beidler mateix fruit de la seva activitat a Bayreuth i de les seves relacions familiars.

⁸⁰ Tot i que la nota de la *Revista Musical Catalana* no està signada, podem afirmar que Llongueres n'és autor perquè sí que va signar la notícia de *La Veu de Catalunya* amb les inicials i consta que escrivia en ambdós mitjans. Joan Llongueres (Barcelona, 1880-1953) va ser deixeble, entre d'altres, d'Enric Granados, Lluís Millet i Enric Morera. És conegut sobretot per introduir a Catalunya el mètode Jacques-Dalcroze. Va exercir la crítica musical a *La Veu de Catalunya* i va ser col·laborador habitual de la *Revista Musical Catalana*.

5. CONCLUSIONS

L'obra de Wagner va tenir una influència cabdal en el panorama cultural català del començament del segle XX, període que coincideix amb el Modernisme i amb l'obertura de Catalunya cap als corrents de pensament europeus, a les acaballes de la Renaixença, quan el país ja havia pultat prou de si mateix i del passat i va decidir mirar cap a Europa, cap al nord, tot cercant de servir-se de referents i influències noves. És obvi que en la figura i en l'obra de Richard Wagner, el Modernisme va trobar un dels seus més importants models.

L'objectiu principal d'aquest treball era estudiar el procés d'edició i publicació de les partitures catalanes de l'Associació Wagneriana de Barcelona en el període comprès entre 1906 i 1929. El Fons Joaquim Pena de la Biblioteca de Catalunya ens ha proporcionat la majoria de documents i d'indicis per a la realització d'aquesta tasca, i, ara, en acabar, som conscients que ha estat aconseguit satisfactòriament a mitges.

Tot i que el fons documental de l'Associació Wagneriana que Pena custodiava ens ha proporcionat molta informació valuosa i fins ara inèdita sobre el procés de creació de la versió catalana de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Tannhäuser*, amb dades completíssimes que documenten —més o menys extensament segons el cas— tot el procés, des de la signatura del contracte d'edició fins a la rebuda de les partitures al port de Barcelona passant per l'enviament d'originals i de correccions, el buit documental existent a partir de 1908 ens ha impedit de conèixer en profunditat el procés de creació de *Tristan und Isolde* i *Parsifal* —molt a desgrat en aquest darrer cas, atès que és l'única partitura de les cinc que es va dur a terme íntegrament a Barcelona, des de la concepció fins a la publicació, sense la intervenció de cap editor alemany. Hem suplert la manca de fonts primàries amb una recerca en la premsa de l'època, per intentar establir una mínima cronologia d'aquestes dues darreres obres, tasca que ens ha permès datar-les mínimament.

Pel que fa a la resta d'objectius, s'han aconseguit en distints graus de satisfacció. En primer lloc, la manca de fonts primàries que facilités la contemporització del procés d'edició de *Tristan und Isolde* i *Parsifal* ens va proporcionar una interessant lectura de la premsa catalana de l'època, a partir de la qual hem pogut constatar que, clarament, la Barcelona modernista era wagneriana i que tot el que feia referència a Wagner i a les activitats de l'Associació Wagneriana suscitava un gran interès. Podem reafirmar que Richard Wagner va tenir una gran influència cultural i intel·lectual en la Barcelona modernista i que el wagnerisme és una part indestriable del Modernisme.

A banda d'aquest objectiu, també ens havíem fixat l'anàlisi de la història de l'Associació Wagneriana en relació amb l'edició de les partitures. Sens dubte, l'Associació Wagneriana de Barcelona va endegar una tasca editorial incommensurable, a la qual la dimensió d'aquesta recerca no fa justícia. El treball incansable dels diferents membres que la formaven i que en conduïen els dissenys ha fornit a la història de la traducció d'òpera —i de la traducció de l'alemany al català— un llegat immens i difícil de valorar, que avui, lamentablement, resta gairebé oblidat. Poques editorials en llengua catalana han tingut una història tan rica i agitada com l'Associació Wagneriana —prohibicions i dictadures a banda—. A més d'haver esbossat una història de l'Associació a partir del

fet excepcional —i alhora gairebé anecdòtic— d'editar cinc partitures de Wagner en català, també hem descobert un episodi de la història de l'Associació que cap altre recerca no havia desvetllat fins ara i que només s'esmenta de passada en l'única biografia de qui en va ser protagonista: l'afer relatiu a Antoni Ribera, que l'any 1904 va cremar tot els ponts amb els seus col·legues wagnerians. Si bé considerem que l'objectiu historiogràfic pel que fa a la trajectòria de l'Associació s'ha acomplert satisfactòriament, la manca de documentació fa que aquesta recerca, de moment, sigui incompleta.

Sigui com vulgui, s'ha dut a terme un treball d'una certa complexitat que dona una perspectiva general d'un fet potser menor dins de la història de la traducció a Catalunya però que, tanmateix, il·lustra perfectament com el Modernisme va voler fer seves —i quina manera millor hi ha de posseir una obra que en la llengua pròpia?—, no tan sols les obres de Wagner, sinó totes les influències possibles d'una Europa que es veia com a model de virtuts i d'inspiració en la construcció del que havien de ser la Catalunya i la cultura catalana del segle XX.

Aquest treball només aporta llum sobre un fet petit dins de la història del wagnerisme a Catalunya. La investigació de la tasca editorial completa de l'Associació Wagneriana hauria de ser l'objectiu de successives recerques, perquè no es pot entendre la influència de Wagner a Catalunya sense la tasca de traducció de la Wagneriana, sense haver anostrat com poques altres cultures l'obra wagneriana. Una anàlisi des del punt de vista traductològic i ajustat a la teoria de l'estudi dels llibrets d'òpera seria una via de continuïtat.

A més, també s'obre la possibilitat d'investigar la vida i l'obra dels diferents traductors que van treballar per a la Wagneriana. Entre d'altres, els dos potser més interessants són, d'una banda, Joaquim Pena, en tant que ànima del projecte i autor d'una ingent obra de traducció lligada principalment a Wagner, però que comprèn altres autors i que és majoritàriament inèdita o introbable i, de l'altra, Antoni Ribera, que, malgrat haver-se distanciat de l'Associació, va tenir una trajectòria molt interessant com a traductor i com a músic, i que mereix una biografia contrastada i documentada que n'estudiï la vida i la influència, no tan sols a Catalunya, sinó també a Alemanya —va ser el primer català a treballar per al Festival de Bayreuth, temple per antonomàsia de la música i de l'obra de Wagner— i a l'actual Ucraïna, on va ser titular de l'Òpera de Lviv. Una biografia de Ribera no només es tancaria en el clos de la traductologia o de la història de la traducció, sinó que contribuiria a conèixer una figura rellevant i desconeguda dins de la història de la música catalana i dels intèrprets catalans. Joaquim Pena, Antoni Ribera, l'obra de l'Associació Wagneriana en general, els altres traductors wagnerians relacionats amb l'Associació i altres de més moderns que s'han escapat de l'acotació temporal d'aquest treball reclamen una recerca que els faci justícia.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Obres de consulta

- ALIER, Roger, i MATA, Francesc X. 1991. *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*. Barcelona: Francesc X. Mata.
- ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. «Die Walküre. Temporada 1911/1912». Recuperat el 7 de juny de 2024. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFuncio?idfuncio=24257>.
- . «Lohengrin». Recuperat el 7 de juny de 2024. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FObra?idobra=77>.
- . «Los Pirineus. Temporada 1901/1902». Recuperat el 7 de juny de 2024. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=10170&idprod=9916>.
- . «Parsifal. Temporada de primavera 1929». Recuperat el 7 de juny de 2024. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFuncio?idfuncio=26157>.
- BAYREUTHER FESTSPIELE. «Statistiken. Aufführungen nach Festspielleitung». Recuperat el 7 de juny de 2024. <https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/>.
- BLANXART I PÀMIES, Eduard. 2008. *Antoni Ribera*. Barcelona: Infiesta.
- BUJ, Anna M. 2005. «Les traduccions de Wagner al català. “La Walquiria”». Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- CARR, Jonathan. 2007. *The Wagner Clan*. Londres: Faber and Faber.
- CASALS, Pau, i PENA, Joaquim. 2012. *Pau Casals i Joaquim Pena. Passió per la música i pel país. Correspondència*. Ed. d'Anna Dalmau, Anna Mora i Francesc Cortès. Barcelona: Mediterrània.
- DIVERSOS AUTORS. 1983. *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Cotal.
- FLECK, Xavier. 2024. *El segon Reich i Catalunya. Alemanya vista des de la cultura i la política catalanes entre 1890 i 1914*. Catarroja: Afers.
- JANÉS NADAL, Alfonsina. 1983. *L'Obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- JIMÉNEZ, Lourdes. 2013. «El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial». Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- KLASSIKA. DIE DEUTSCHPRACHIGEN KLASSIKENSEITEN. «Richard Wagner (1813-1883). Werke sortiert nach WWV (Wagner Werk-Verzeichnis)». Recuperat el 7 de juny de 2024. https://www.klassika.info/Komponisten/Wagner/wv_wvz1.html.
- MARSILLACH, Joaquim. 1878. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Teixidó y Parera.
- MESTRES I CALVET, Joan. 1945. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Vergara.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma. 2004. «La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)». Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesi doctoral.

- . 2007. *Richard Wagner en España. La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PARRON I CONUS, Salvador. 2022. «Les traduccions liederístiques de Joaquim Pena. Inventari i anàlisi de la repercussió cultural i musical». Vic: Universitat de Vic. Tesi doctoral.
- RADIGALES, Jaume. 2015. *Una tarda a l'òpera*. Barcelona: Huygens.
- SAGARRA, Josep Maria de. 1998. *Obra completa. L'Aperitiu*. (Vol. 10). Ed. crítica de Narcís Garolera. València: Edicions 3 i 4.
- TAYLOR, Ronald. 1987. *Wagner*. Buenos Aires: Javier Vergara.

6.2. Material d'arxiu

6.2.1. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

- ASSOCIACIÓ WAGNERIANA. 1905a. Butlleta de subscripció a la partitura catalana de «Lohengrin». Barcelona: Tobella y Costa.
- . 1906a. Butlleta de subscripció a la partitura catalana de «Els mestres cantaires de Nuremberg». Barcelona: Tobella y Costa.

6.2.2. Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu personal de Joan Maragall i Gorina

- RIBERA, Antoni. 1899. Carta a Joan Maragall. Bayreuth, 29 d'octubre de 1899. Barcelona: Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu personal de Joan Maragall i Gorina. mrgll-Mss. 3-95-5.
- . 1907. Postal a Joan Maragall. Bayreuth, 14 de juny de 1907. Barcelona: Arxiu Joan Maragall de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu personal de Joan Maragall i Gorina. mrgll-Mss. 3-95-25.

6.2.3. Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena

- ADOLPH FÜRSTNER. 1907. Carta a Alfons Par de 18 de juliol. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/89.
- . 1908a. Carta a Alfons Par de 10 d'abril. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/89.
- . 1908b. Carta a Alfons Par de 6 de maig. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/89.
- ADOLPH FÜRSTNER i ASSOCIACIÓ WAGNERIANA. 1907. Contracte manuscrit entre l'Associació Wagneriana i Adolph Fürstner de 4 d'octubre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 7015/27.
- AGENCIA DE ADUANAS DE EDUARDO MÁS. 1906. Factura manuscrita a nom d'Alfons Par de 28 de juny. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/8.
- ASSOCIACIÓ WAGNERIANA. 1904a. Circular impresa de 10 d'octubre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6983/53.

- . 1904b. Convocatòria impresa per a la Junta General Extraordinària del 29 de gener de 1904. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6983/52.
- . 1905b. Còpia de carta mecanoscrita a Adolph Fürstner de 24 de juliol. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/46.
- . 1906b. Compte manuscrit sobre la partitura catalana de *Lohengrin*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/6.
- . 1906c. Estatuts de l'Associació Wagneriana: Barcelona: Any sisè (1906). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6983/31.
- . 1907. Tresoreria de l'Associació Wagneriana. Estats de comptes 1901-1907. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 7015/25.
- . 1908. Compte manuscrit sobre la partitura catalana de *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/7.
- ASSOCIACIÓ WAGNERIANA i BREITKOPF & HÄRTEL. 1905. Contracte mecanoscrit entre l'Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel de 31 de maig. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/21.
- B. SCHOTT'S SÖHNE. 1906a. Carta a Alfons Par de 30 d'abril. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1906b. Carta a Alfons par de 24 de maig. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1906c. Carta a Alfons Par de 28 d'octubre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1906d. Carta a Alfons Par de 14 de desembre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1907a. Carta a Alfons Par de 16 de febrer. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1907b. Carta a Alfons Par de 2 d'octubre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/7.
- . 1907c. Factura manuscrita a nom de l'Associació Wagneriana d'11 de setembre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/15.
- . 1907d. Targeta postal a Joaquim Pena de 5 de setembre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6980/44.
- B. SCHOTT'S SÖHNE i ASSOCIACIÓ WAGNERIANA. 1907. Contracte mecanoscrit entre l'Associació Wagneriana i B. Schott's Söhne de 12 de març. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/22.
- BREITKOPF & HÄRTEL. 1906a. Carta a Alfons Par de 2 de juny. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/72.
- . 1906b. Carta a Alfons Par de 8 d'agost. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/72.

- . 1906c. Factura a nom de l'Associació Wagneriana de 2 de juny. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/9.
- BREITKOPF & HÄRTEL i ASSOCIACIÓ WAGNERIANA. 1905. Contracte mecanoscrit de 30 de desembre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/21.
- COMPañÍA MARÍTIMA (BARCELONA). 1906. Full de recepció de mercaderies procedents de Suhr & Classen emès el 9 de juny. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/11.
- GROSS, Adolph von. 1907. Carta a l'Associació Wagneriana de 27 de desembre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6986/20.
- SOCIÉTÉ NAVALE DE L'OUEST. 1907. Factura a nom de Juan Par [sic] de 30 d'agost. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6985/16.
- WAGNER, Còsima. 1906. Carta a Joaquim Pena de 6 d'octubre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Joaquim Pena. M 6980/46.

6.3. Premsa

6.3.1. *El Diluvio*

- EL DILUVIO. 1909. «Conferencias y reuniones.» *El Diluvio. Edición de la mañana*. Núm. 184 (3 juliol).

6.3.2. *Joventut*

- REVISTA JOVENTUT. 1904. «Novas». *Joventut*. Núm. 208. (4 febrer).
- VILAREGUT, Salvador. 1901. «L'associació Wagnerista». *Joventut*. Núm. 88 (17 octubre).

6.3.3. *El Poble Català*

- EL POBLE CATALÀ. 1910. «Crònica de Barcelona». *El Poble Català*. Núm. 2045 (10 octubre).

6.3.4. *La Publicidad / La Publicitat*

- LA PUBLICIDAD. 1909. «Sección teatral». *La Publicidad. Edición de la noche*. Núm. 4779 (26 novembre).
- LA PUBLICITAT. 1925. «Una edició catalana de "Parsifal"». *La Publicitat*. Núm. 15976 (3 juny).
- . 1929. «Informació catalana». *La Publicitat*. Núm. 17242 (13 juliol).
- PANGLOSS [pseudònim]. 1908. «La obra de la Wagneriana. Salvemos al genio». *La Publicidad. Edición de la mañana*. Núm. 10697 (21 octubre).
- SAMPER, Baltasar. 1929. «La partitura catalana de "Parsifal", publicada per l'Associació Wagneriana de Barcelona». *La Publicitat*. Núm. 17234 (4 juliol).

6.3.5. *Revista Musical Catalana*

- REVISTA MUSICAL CATALANA. 1929a. «“Parcival” en català». *Revista Musical Catalana. Butlletí mensual del Orfeó Català*. Núm. 303 (març).
- . 1929b. «Edició catalana de “Parcival” de Wagner». *Revista Musical Catalana. Butlletí mensual del Orfeó Català*. Núm. 307 (juliol).

6.3.6. *La Vanguardia*

- MONTSALVATGE, Xavier. 1981. «“Lohengrin” en la brillante inauguración de la temporada». *La Vanguardia*. Núm. 35902 (21 novembre).

6.3.7. *La Veu de Catalunya*

- LA VEU DE CATALUNYA. 1929. «“Parcival” en català». *La Veu de Catalunya*. Número Extraordinari (febrer).
- LL[ONGUERAS], J[oa]. 1929. «Una nova edició del “Parcival” de Wagner». *La Veu de Catalunya. Edició del vespre*. Núm, 10329 (11 juliol).

6.4. Llibrets de Wagner originals

- WAGNER, Richard. 1995. *Die Meistersinger von Nürnberg. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur*. Ed. i epíleg d'Egon Voss. Ditzingen: Reclam.
- . 2001a. *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*. Ed. i epíleg d'Egon Voss. Ditzingen: Reclam.
- . 2001b. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen*. Ed. i epíleg d'Egon Voss. Ditzingen: Reclam.
- . 2005a. *Parsifal. En Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur*. Ed. i epíleg d'Egon Voss. Ditzingen: Reclam.
- . 2005b. *Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur*. Ed. i epíleg d'Egon Voss. Ditzingen: Reclam.

6.5. Llibrets de Wagner traduïts

- WAGNER, Richard. 1903. *La Walkyria. Primera jornada de la tetralogia «L'anell del nibelung»*. Traducció catalana adaptada a la música per Xavier Viura i Antoni Ribera. Acompanyant al text l'exposició dels temes i figures musicals amb llur quadre sinòptic. Barcelona: Associació Wagneriana.
- . 1904. *Siegfried. Segona jornada de la tetralogia «L'anell del nibelung»*. Traducció catalana adaptada a la música per Xavier Viura i Joaquim Pena. Acompanyant al text la exposició dels temes i figures musicals amb llur quadre sinòptic. Barcelona: Associació Wagneriana.

6.6. Partitures catalanes de l'Associació Wagneriana

- WAGNER, Richard. 1906. *Lohengrin. Òpera romàntica en tres actes*. Transcripció per a cant i piano de Theodor Uhling. Traducció catalana de Xavier Viura i Joaquim Pena. Barcelona i Leipzig: Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel.
- . 1907. *Els mestres cantaires de Nuremberg. Comèdia lírica en tres actes*. Transcripció per a cant i piano de Karl Klindworth. Traducció catalana de Xavier Viura i Joaquim Pena. Barcelona i Magúncia: Associació Wagneriana i B. Schott's Söhne.
- . 1908. *Tannhäuser i la tençó de la Wartburg. Acció en tres actes*. Transcripció per a cant i piano de Joseph Rubinstein. Traducció catalana de Jeroni Zanné i Joaquim Pena. Barcelona i Berlín: Associació Wagneriana i Adolph Fürstner.
- . 1910. *Tristany i Isolda. Drama líric en tres actes*. Transcripció per a cant i piano de Hans von Bülow. Traducció catalana de Jeroni Zanné i Joaquim Pena. Barcelona i Leipzig: Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel.
- . 1929. *Parcival. Festival sagrat en tres actes*. Transcripció per a cant i piano de Miquel Domènech Español. Traducció catalana de Jeroni Zanné i Joaquim Pena. Barcelona: Associació Wagneriana i Boileau.

1. ANNEX I: FITXES TÈCNiques DE LES EDICIONS EN LLIBRET I PARTITURA DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER TRACTADES EN AQUEST TREBALL

1.1. Lohengrin

1.1.1. 1905a

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1905	Palma	Impremta de Bartolomé Rotger
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Josep Lleonart i Antoni Ribera		Comentari de l'autor sobre el preludi del primer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text. Moments concertants expressats amb claus.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Comentari sobre la interpretació de l'obra segons diferents fragments de la correspondència entre Richard Wagner i Franz Liszt. Opinions de la premsa: <ul style="list-style-type: none"> • Artur Masriera, <i>Diario de Barcelona</i>, 12 de gener de 1905 • Tock (pseudònim), <i>Tribuna</i>, 13 de gener de 1905 • Ortel (pseudònim), <i>La Publicidad</i>, 18 de gener de 1905 • Eduardo Chávarri, <i>Las Provincias</i>, 23 de desembre de 1904 Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.1.2. 1905b

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1905	Barcelona	Associació Wagneriana. Fidel Giró, impressor
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Xavier Viura i Joaquim Pena (Pompeu Crehuet col·labora en les escenes IV i V del segon acte i en l'escena I del tercer acte per malaltia de Viura).		Comentari de l'autor sobre el preludi del primer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen. Moments concertants expressats amb claus i amb pàgines més amples que les altres.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Fe d'errades. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.1.3. 1906 (partitura)

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica/cartoné en edició de luxe previ pagament d'un suplement	1906	Barcelona i Leipzig	Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel
<i>traducció</i>			
Xavier Viura i Joaquim Pena			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
<p>Prefaci de l'Associació Wagneriana.</p> <p>Ortografia no normativitzada al prefaci. En el text de la partitura, ortografia normalitzada arbitràriament.</p> <p>Indicacions musicals (tempo, dinàmiques, expressió i instrumentació en la reducció per a piano) en català.</p> <p>Edició bilingüe: text en català en rodona i text en alemany en cursiva.</p> <p>Notes addicionals, supressions i variacions per fer casar bé la música amb la traducció.</p> <p>Quadre de personatges (amb noms catalanitzats), lloc i temps de l'acció, índex d'escenes i abreviacions d'instruments.</p>			

1.1.4. 1926

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1926	Barcelona	Associació Wagneriana. Arts Gràfiques, S.A.
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Joaquim Pena		<p>Comentari de l'autor sobre el preludi del primer acte (mateix text que el 1905).</p> <p>Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen.</p> <p>Moments concertants expressats amb claus i amb pàgines més amples que les altres.</p> <p>Ortografia normativitzada.</p>	
<i>característiques del colofó</i>			
<p>Índex de temes i figures musicals per ordre d'aparició.</p> <p>Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los.</p> <p>Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals.</p> <p>Crèdits a l'exposició temàtica, feta per Joaquim Pena i Miquel Domènech Espanyol.</p> <p>Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació.</p> <p>Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).</p>			

1.2. *Die Meistersinger von Nürnberg*

1.2.1. 1904

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1904	Barcelona	Josep Cunill, impressor
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Josep Lleonart i Antoni Ribera		La llista de personatges fa una proposta de traducció dels noms dels personatges per tal de «catalanitzar» l'obra. S'indiquen els talls previstos per l'estrena de l'obra al Liceu (19 de gener de 1905). Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer. Exposició dels temes musicals acompanyant el text. Moments concertants expressats amb claus.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Comentari sobre l'expressió dels temes. Publicitat d'altres traduccions de Wagner d'Antoni Ribera. Opinió de la premsa: comentari d'Eduardo Chávarri a <i>Las provincias</i> , sense data. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació). Publicitat de lliçons de música d'Antoni Ribera Publicitat de números solts de l'òpera traduïts al castellà per Ribera i editats per B. Schott's Söhne.			

1.2.2. 1905

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1905	Barcelona	Associació Wagneriana. Fidel Giró, impressor
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Xavier Viura i Joaquim Pena		Comentari de l'autor sobre el preludi del primer i del tercer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen. Moments concertants expressats amb claus i amb pàgines més amples que les altres.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Crèdits a l'exposició temàtica de Miquel Domènech Espanyol. Fe d'errades. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.2.3. 1907 (partitura)

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica/cartoné en edició de luxe previ pagament d'un suplement.	1907	Barcelona i Magúncia	Associació Wagneriana i B. Schott's Söhne
<i>traducció</i>			
Xavier Viura i Joaquim Pena			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
<p>Ortografia normativitzada arbitràriament.</p> <p>Indicacions musicals (tempo, dinàmiques, expressió i instrumentació en la reducció per a piano) en català.</p> <p>Edició bilingüe: text en català en rodona i text en alemany en cursiva.</p> <p>Notes addicionals, supressions i variacions per fer casar bé la música amb la traducció.</p> <p>Quadre de personatges (amb nom catalanitzats), lloc i temps de l'acció, índex d'escenes i abreviacions d'instruments.</p>			

1.2.4. 1923

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1923	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		<p>La llista de personatges fa una proposta de traducció dels noms dels personatges per tal de «catalanitzar» l'obra.</p> <p>Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer.</p> <p>Exposició dels temes musicals acompanyant el text.</p> <p>Moments concertants expressats amb claus.</p>	
<i>característiques del colofó</i>			
<p>Índex de temes i figures musicals per ordre d'aparició.</p> <p>Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los.</p> <p>Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals.</p> <p>Crèdits a l'exposició temàtica, feta per Joaquim Pena i Miquel Domènech Espanyol.</p> <p>Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació.</p> <p>Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).</p>			

1.3. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

1.3.1. 1904

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1904	Barcelona	Edició Catalunya
<i>traducció</i>			
Josep Lleonart i Antoni Ribera			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
Traducció de la versió de París. La llista de personatges fa una proposta de traducció dels noms dels personatges per tal de «catalanitzar» l'obra. Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer i sobre la gènesi de l'obra i la bacanal del primer acte. Moments concertants expressats amb claus.			

1.3.2. 1907

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1907	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		Traducció de la versió de París. Comentari de l'autor sobre la gènesi de l'obra, el preludi del primer acte i del tercer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen. Moments concertants expressats amb claus i amb pàgines més amples que les altres.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Fe d'errades. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.3.3. 1908 (partitura)

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica/cartoné en edició de luxe previ pagament d'un suplement.	1908	Barcelona i Berlín	Associació Wagneriana i Adolph Fürstner
<i>traducció</i>			
Xavier Viura i Joaquim Pena			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
<p>Ortografia normativitzada arbitràriament.</p> <p>Indicacions musicals (tempo, dinàmiques, expressió i instrumentació en la reducció per a piano) en català.</p> <p>Edició bilingüe: text en català en rodona i text en alemany en cursiva.</p> <p>Notes addicionals, supressions i variacions per fer casar bé la música amb la traducció.</p> <p>Quadre de personatges (amb nom catalanitzats), lloc i temps de l'acció, índex d'escenes i abreviacions d'instruments.</p>			

1.3.4. 1929

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1929	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		<p>Segona edició, reformada.</p> <p>Comentari de l'autor sobre la gènesi de l'obra, el preludi dels actes primer i tercer.</p> <p>Exposició dels temes musicals acompanyant el text.</p> <p>Moments concertants expressats amb claus.</p>	
<i>característiques del colofó</i>			
<p>Índex de temes i figures musicals per ordre d'aparició.</p> <p>Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los.</p> <p>Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals.</p> <p>Crèdits a l'exposició temàtica, feta per Joaquim Pena i Miquel Domènech Espanyol.</p> <p>Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació.</p> <p>Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).</p>			

1.4. *Tristan und Isolde*

1.4.1. 1904

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1904	Barcelona	Josep Cunill, impressor
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Joan Maragall i Antoni Ribera		La llista de personatges fa una proposta de traducció dels noms dels personatges per tal de «catalanitzar» l'obra. Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer. Exposició dels temes musicals acompanyant el text.	
<i>característiques del colofó</i>			
Publicitat d'altres traduccions de Wagner d'Antoni Ribera. Opinió de la premsa: comentari d'Eduardo Chávarri a <i>Las Provincias</i> . Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació). Publicitat de lliçons de música d'Antoni Ribera Quadre sinòptic de temes musicals.			

1.4.2. 1906

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1906	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena. Joaquim Pena fa el primer acte. Xavier Viura col·labora amb el segon acte.		Comentari de l'autor sobre el preludi del primer acte i del tercer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Fe d'errades. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.4.3. 1910 (partitura)

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica/cartoné en edició de luxe previ pagament d'un suplement.	1910	Barcelona i Leipzig	Associació Wagneriana i Breitkopf & Härtel
<i>traducció</i>			
Xavier Viura i Joaquim Pena			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
Ortografia normativitzada arbitràriament. Indicacions musicals (tempo, dinàmiques, expressió i instrumentació en la reducció per a piano) en català. Edició bilingüe: text en català en rodona i text en alemany en cursiva. Notes addicionals, supressions i variacions per fer casar bé la música amb la traducció. Quadre de personatges (amb nom catalanitzats), lloc i temps de l'acció, índex d'escenes i abreviacions d'instruments.			

1.4.4. 1925

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1925	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		Segona edició, reformada. Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer. Exposició dels temes musicals acompanyant el text.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals per ordre d'aparició. Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Crèdits a l'exposició temàtica, feta per Miquel Domènech Espanyol. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.5. Parsifal

1.5.1. 1907

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1907	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		Comentari de l'autor sobre el preludi del primer acte i del tercer acte. Exposició dels temes musicals acompanyant el text i amb indicació dels instruments que els executen.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Fe d'errades. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació). Text del col·lofó: «Aquesta obra, darrera del teatre complert de Ricart Wagner en català, s'estampá en les prempses de F. Giró, de Barcelona, acabant-se pel juliol de MCMVII, data del XXV cap d'any de l'estrena de la mateixa obra a Bayreuth.»			

1.5.2. 1924

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica	1924	Barcelona	Associació Wagneriana
<i>traducció</i>		<i>característiques generals de l'edició</i>	
Jeroni Zanné i Joaquim Pena		Segona edició, reformada. Comentari de l'autor sobre el preludi dels actes primer i tercer. Exposició dels temes musicals acompanyant el text.	
<i>característiques del colofó</i>			
Índex de temes i figures musicals per ordre d'aparició. Índex de temes i figures musicals amb indicació de la pàgina on trobar-los. Notes per a la comprensió dels temes i figures musicals. Crèdits a l'exposició temàtica, feta per Miquel Domènech Espanyol. Catàleg d'obres publicades per l'Associació Wagneriana en premsa, en traducció i en preparació. Quadre sinòptic de temes musicals desplegable (amb notació).			

1.5.3. 1929 (partitura)

<i>format</i>	<i>any d'edició</i>	<i>lloc d'edició</i>	<i>editorial</i>
Rústica i cartoné	1929	Barcelona	Associació Wagneriana i Boileau
<i>traducció</i>			
Xavier Viura i Joaquim Pena			
<i>característiques generals de l'edició</i>			
<p>Reducció per a cant i piano de Miquel Domènech Espanyol. Ortografia normativitzada. Indicacions musicals (tempo, dinàmiques, expressió i instrumentació en la reducció per a piano) en català. Edició bilingüe: text en català en rodona i text en alemany en cursiva. Notes addicionals, supressions i variacions per fer casar bé la música amb la traducció. Quadre de personatges (amb nom catalanitzats), lloc i temps de l'acció, índex d'escenes i abreviacions d'instruments. Nota introductòria de l'edició:</p> <p>La present transcripció per a piano i cant de la partitura d'orquestra de PARCIVAL ha estat feta sota la direcció del Mestre <i>Miquel Domènech Español</i>, compulsant les millors existents i havent-hi introduït les variants i adicions considerades necessàries en mants passatges importants de l'obra.</p> <p>La traducció catalana de <i>Jeroni Zanné</i> i <i>Joaquim Pena</i> fou executada per primera volta a Barcelona en els Festivals Wagnerians amb que l'<i>Associació Wagneriana</i> commemorà el primer centenari de la naixença de Ricard Wagner, celebrats al Palau de la Musica Catalana pel més de maig de 1913.</p> <p>Les nombroses acotacions que, més a més de les contingudes en la partitura original, enriqueixen aquesta edició, ens han estat trameses pel Mestre director <i>Franz Beidler</i>, reproduint-les directament de les indicacions de Wagner per a les representacions del seu teatre de Bayreuth</p>			

2. ANNEX II: VARIANTS DELS TÍTOLS DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER EN ALEMANY I EN CATALÀ TRACTADES EN AQUEST TREBALL

2.1. *Lohengrin*

No en té.

2.2. *Die Meistersinger von Nürnberg*

<i>alemany</i>	<i>català</i>
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	<i>Els mestres cantaires de Nuremberg</i>
<i>[Die] Meistersinger</i>	<i>Els mestres [cantaires]</i>

2.3. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

S'ha fet servir la forma escurçada *Tannhäuser* en ambdues llengües.

2.4. *Tristan und Isolde*

<i>alemany</i>	<i>català</i>
<i>Tristan und Isolde</i>	<i>Tristany i Isolda</i>
<i>Tristan</i>	<i>Tristany</i>

2.5. *Parsifal*

No en té.

3. ANNEX III: LLISTES DE PERSONATGES DE LES OBRES DE RICHARD WAGNER TRACTADES EN AQUEST TREBALL⁸¹

3.1. *Lohengrin*

(R. Wagner 2001a, 5)

<i>alemany</i>	<i>català</i>
Heinrich der Vogler, deutscher König	Enric <i>l'ocellaire</i> , rei alemany
Lohengrin	Lohengrin [cavaller]
Elsa von Brabant	Elsa von Brabant
Herzog Gottfried, ihr Bruder	El comte Gottfried, el seu germà
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf	Friedrich von Telramund, comte brabantó
Ortrud, seine Gemahlin	Ortrud, la seva esposa
Der Heerrufer des Königs	L'herald del rei
Vier brabantische Edle	Quatre nobles brabantons
Vier Edelknaben	Quatre patges

3.2. *Die Meistersinger von Nürnberg*

(R. Wagner 1995, 5)

<i>alemany</i>	<i>català</i>
Hans Sachs, Schuster	Hans Sachs, sabater [mestre cantaire]
Veit Pogner, Goldschmied	Veit Poger, orfebre [mestre cantaire]
Kunz Vogelgesang, Kürschner	Kunz Vogelgesang, pelleter [mestre cantaire]
Konrad Nachtigall, Spengler	Konrad Nachtigall, llauner [mestre cantaire]
Sixtus Beckmesser, Schreiber	Sixtus Beckmesser, escriptent [mestre cantaire]
Fritz Kothner, Bäcker	Fritz Kothner, flequer [mestre cantaire]
Balthasar Zorn, Zinngießer	Balthasar Zorn, estanyaire [mestre cantaire]
Ulrich Eisslinger, Würzkrämer	Ulrich Eisslinger, especier [mestre cantaire]
Augustin Moser, Schneider	Augustin Moser, sastre [mestre cantaire]
Hermann Ortel, Seifensieder	Hermann Ortel, sabonaire [mestre cantaire]
Hans Schwarz, Strumpfwirker	Hans Schwarz, calceter [mestre cantaire]
Hans Foltz, Kupferschmied	Hans Foltz, courer [mestre cantaire]
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken	Walther von Stolzing, jove cavaller de Francònia
David, Sachsens Lehrbube	David, aprenent de Sachs
Eva, Pogners Tochter	Eva, filla de Pogner

⁸¹ En aquelles obres en què l'autor no dona informació sobre la relació entre els personatges en les llistes de personatges, l'hem inclòs entre claudàtors.

Magdalene, Evas Amme	Magdalene, nodrissa d'Eva
Ein Nachtwächter	Un sereno

3.3. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

(R. Wagner 2001b, 5)

<i>alemany</i>	<i>català</i>
Hermann, Landgraf von Thüringen	Hermann, Landgravi de Turíngia
Tannhäuser	Tannhäuser [trobador]
Wolfram von Eschenbach	Wolfram von Eschenbach [trobador]
Walther von der Vogelweide	Walther von der Vogelweide [trobador]
Biterolf	Biterolf [cavaller]
Heinrich der Schreiber	Heinrich der Schreiber [cavaller]
Reinmar von Zweter	Reinmar von Zweter [cavaller]
Elisabeth, Nichte des Landgrafen	Elisabeth, neboda del Landgravi
Venus	Venus [deessa]
Ein junger Hirt	Un jove pastor
Vier Edelknaben	Quatre patges

3.4. *Tristan und Isolde*

(R. Wagner 2005b, 5)

<i>alemany</i>	<i>català</i>
Tristan	Tristan [cavaller]
König Marke	Rei Marke [rei de Cornualla]
Isolde	Isolde [princesa irlandesa]
Kurwenal	Kurwenal [escuder de Tristan]
Melot	Melot [cavaller de Marke]
Brangäne	Brangäne [serventa d'Isolde]
Ein Hirt	Un pastor
Ein Steuermann	Un timoner

3.5. Parsifal

(R. Wagner 2005a, 5)

<i>alemany</i>	<i>català</i>
Amfortas	Amfortas [rei del Graal]
Titirel	Titirel [el seu pare]
Gurnemanz	Gurnemanz [cavaller del Graal]
Parsifal	Parsifal
Klingsor	Klingsor [cavaller expulsat de l'ordre del Graal]
Kundry	Kundry
Erster und zweiter Gralsritter	Primer i segon cavaller del Graal
Vier Knappen	Quatre escuders
Klingsors Zauber mädchen	Noies flor de Klingsor