

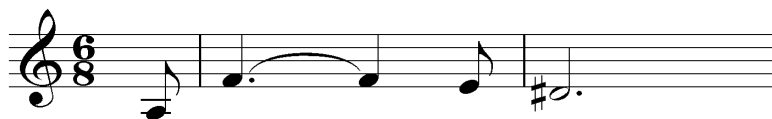
## Graciela Paraskevaídís: La música del amor y la muerte: Tristán e Isolda de Wagner \*

Muy pocas veces un solo acorde ha resumido una obra entera y ha dado más que hablar que el del inicio de este drama musical. No menos de veinticinco interpretaciones han desencadenado desde hace más de un siglo diferentes exégesis que van desde las explicaciones puramente técnico-funcionales de la armonía hasta el desentrañamiento de una lectura polisémica inherente a esta superposición de intervalos, que Schoenberg ya definiera genéricamente en su Tratado de armonía como *complejo vertical sonoro*, desechando la terminología tradicional de acorde. Estudiosos tan diversos como Évélina Andréani, Rudolf Réti, Jean-Jacques Nattiez, Diether de la Motte y el semiótico Philip Tagg han documentado y ampliado la temática alrededor de este acorde.

Conocido como el “acorde de Tristán”, concentra una energía erótico-libidinal inédita en la historia de la ópera. Para Wagner significa abordar un modelo armónico y estructural audaz, tanto por la incorporación orgánica de un cromatismo desestabilizador de los referentes tonales y moduladores, como por el uso sistemático de la melodía infinita y la utilización del *Leitmotiv* (motivo conductor asociativo) sintetizando y derivando los símbolos esenciales del drama en un intervalo ascendente de sexta menor, una superposición ambigua de cuarta aumentada, tercera mayor y cuarta justa, y un movimiento cromático ascendente de cuatro sonidos (sol # - la - la # - si).

El primer *Leitmotiv* - en esta ópera hay veintinueve en total - es el de la confesión de la pasión, con presencia predominante no sólo en el preludio al acto I, sino en la quinta y última escena del mismo, luego en la tercera escena del acto II y, finalmente, en la segunda y tercera escena del acto III.

- Ejemplo 1: La Confesión



El segundo *Leitmotiv* – el del deseo – aparece como un diseño melódico cromático ascendente, escuchado tres veces seguidas al comienzo de la obra, con la sexta menor ascendente más el acorde, y luego en variantes, como insistente presencia de su insatisfacción. Este motivo está permanentemente presente con excepción del preludio al acto III. Un elemento esencial es el silencio y el calderón que se interponen entre una y otra aparición leitmotivística, agregando intensa carga expresiva. Subrayo especialmente la existencia del silencio – nada habitual en Wagner -, en relación directa con el aumento de tensión dramática.

- Ejemplo 2: El deseo y acorde de Tristán

El tercer *Leitmotiv* fundamental es el de la mirada, como testimonio elocuente de esa pasión que, por el momento, sólo la música refleja y hace existir. Lo encontramos en el preludio inicial y en casi todo el acto I, y luego en la segunda escena del acto III, en innumerables transformaciones y en igualdad de importancia dramática y musical con los motivos recién señalados.

- Ejemplo 3: La mirada



El *Leitmotiv* del filtro de la muerte, con sus cromatismos emparentados con el deseo, aparece en el preludio al acto I, en la tercera, cuarta y quinta escena del mismo, en la primera y segunda del acto II y en la primera y segunda del acto III.

- Ejemplo 4: Filtro de la muerte



El *Leitmotiv* de la liberación por la muerte, el *Thanatos* que da significado al amor, se escucha en el preludio inicial, en la tercera y quinta escena del acto I, en el final del acto III.

- Ejemplo 5: La liberación por amor



En toda la historia de la música europea anterior a **Tristán e Isolda** existen muy pocos ejemplos que iguallen esta carga erótica, en perfecta reciprocidad entre los códigos de contenido semiótico-poético y los códigos de contenido semiótico-musical. Uno de esos ejemplos está en los madrigales amorosos de Carlo Gesualdo (1560-1613), un *corpus* definible como microdrama poético-musical sobre el amor y la muerte; el *Eros* y el *Thanatos* se expresan cromáticamente hasta el morbo, rompiendo todo discurso armónico y melódico previsible. Como breve pero contundente referencia, el madrigal **Moro lasso al mio duol** (Muero infeliz en mi dolor), N° 17 del libro VI.

Señalo los cromatismos (descendentes, puesto que se refieren a la muerte, al igual que en el caso del filtro de la muerte wagneriano) que acompañan el verso inicial – *Moro lasso al mio duol* -. Casi tres siglos antes que Wagner, el excéntrico y sofisticado compositor italiano sienta un precedente único de la dualidad *Thanatos-Eros*, constituyéndose también en un solitario y torturado pre-expresionista musical.

- Ejemplo 6: Moro lasso al mio duol

1)

Mo - ro las - so al mio duol

2)

Mo\_\_\_\_\_ ro las\_\_\_\_\_ so

Otro elemento importante es el intervalo de cuarta – melódico o armónico – de este acorde de Tristán. Como cuarta justa aparece en otras circunstancias dramáticas relacionadas, por ejemplo, en la parte central del dúo del acto II – el dúo de amor más extenso y explícito de toda la historia de la ópera – con el deseo del amor en la muerte:

- Ejemplo 7: La muerte liberadora

So ster- ben wir, uns un - ge trennt, e- wig ei- nig, oh\_\_\_ ne End!

y en la escena final del acto III, abriendo la secuencia de la transfiguración de Isolda:

- Ejemplo 8: Muerte de Isolda

Mild und lei - se wie er - lae- chelt,

En 1905, Freud alude a Wagner en su libro sobre el chiste y el inconsciente y cuenta uno muy popular en esa época, referido a Wagner y los franceses: ¿Por qué rechazan los franceses a Lohengrin? Por culpa de Elsa (en alemán, Elsas wegen). “Elsas” es un juego de palabras con Elsass (en alemán, Alsacia), región entonces en litigio entre Francia y Alemania.

En 1908, en una carta a Jung, Freud le cita versos de Sigfrido para aclarar una idea. En 1909, toma como ejemplo El holandés errante para hablar en la Sociedad Psicoanalítica de Viena sobre el concepto de la mujer redentora que libera al hijo de la masturbación. Varias veces habla de Los maestros cantores como de una ópera que le proporcionaba extraordinario placer (como a Hitler, años después). En 1910, se refiere a Tristán para relacionar el éxtasis amoroso con la libido narcisista del objeto sexual y su posesión.

Una aproximación a **Tristán e Isolda** con lentes freudianos mostraría una clara instancia de energía sexual liberada, un contenido plenamente erótico y el juego de la dualidad vida-

muerte – *Eros-Thanatos* -. Y ese contenido erótico se expresa no sólo a través de una historia triangular más o menos previsible, contada en versos, fonemas y onomatopeyas aliterados permanentemente, sino también de una música que – más allá de las palabras – traduce, transmite, transcodifica esa carga erótico-libidinal.

El filtro no trae la muerte como suponen los protagonistas, sino que desencadena una pasión autorreprimida y actúa como desinhibidor de la fantasía erótica que deja de ser una ilusión, un sueño – un *Oneiron* – de deseos no realizados, para potenciarse en la plena realización sexual y sensual de una unión cuya eternidad es – en los códigos románticos – la muerte.

Pero ese *Thanatos* es, dialécticamente, la vida, mientras la vida – sin el filtro – hubiera sido la muerte. El celestinazgo de Brangania, aparentemente casual e involuntario, precipita la ilusión, la fantasía, el deseo inconfesado hacia el éxtasis orgásmico que se inicia con ese acorde reiterado tres veces, encuentra su clímax – literalmente hablando – en el dúo de amor del acto II, para alcanzar su transfiguración última en la muerte de Isolda.

Sin esa droga del olvido – aquí en función de *Moirá* – todo hubiera sido tal vez más previsible. El filtro desinhibidor convierte las fantasías más reprimidas en una realidad que parece soñada. La confusión con los filtros invierte situaciones, sustituye despecho, venganza y odio por una pasión devoradora, y llega a ser el elemento desencadenante de la obra.

Hay poca acción en esta ópera, que ya tuvo una tragedia completa antes de levantarse el telón y que Isolda narra en *flash back* en el acto I. Este sobreentendido es esencial para abarcar la relación que vincula y enfrenta a estos dos seres: Isolda, princesa de Irlanda, pierde a su prometido (Morold) en combate contra Tristán. Éste, siguiendo las civilizadas costumbres de la época, envía la cabeza del muerto como regalo a su prometida, cabeza en la que todavía hay incrustado un fragmento de su espada vencedora. Dicha pieza se convertirá en el *habeas corpus* más contundente, cuando Tristán – herido de muerte por la espada envenenada de Morold y bajo el seudónimo de Tantris – busca aliviar sus sufrimientos con los mágicos bálsamos de Isolda, que lo cura devotamente, hasta que descubre que en la espada de su héroe se encastra el fragmento de acero encontrado en la herida de Morold.

Pero el desenlace – o primer desenlace antes de levantarse el telón – es el opuesto, y la mirada, que por eso adquiere tal importancia luego, es la fatal transmisora de la súplica de Tristán y del perdón inmediato de Isolda, y de la pasión desatada después, entre dos seres a los que – indirectamente – ya unía la muerte. El odio es sustituido por el amor, pero la muerte permanece como el símbolo inexorable de esta relación conflictiva, en la que – hasta el momento de comenzar la obra – Isolda es la víctima reiterada de sus sentimientos, y Tristán un personaje cruel e hipócrita, que no rehúsa reaparecer, soberbiamente, ahora como solicitante de la mano de Isolda para su viejo tío, el rey Marke.

Es importante tener presente el pasado de esta relación para abarcar en su totalidad el efecto del filtro, sin el cual los protagonistas no se hubieran desinhibido. El filtro impone un olvido instantáneo de ese pasado irreconciliable y desata un amor traidor, adúltero, pero irresistible, un sueño – un *Oneiron* - que sólo bajo los efectos de una droga puede ser realidad.

Wagner define el principio formal a partir del cual elabora sus obras como “arte de transición”, en el sentido de pasaje de un estado a otro, y así lo señala el musicólogo alemán Carl Dahlhaus en su ensayo *El arte de la transición en Wagner*, del que extractamos la siguiente reflexión del compositor: *A lo más refinado y profundo de mi arte quisiera denominarlo el arte de la transición*, le escribe a Mathilde Wesendonck el 29 de octubre de 1859, precisamente en relación con el dúo del segundo acto, *porque todo el tejido artístico se basa en tales transiciones; lo abrupto y lo repentino se contrarían. (...) Mi mejor obra maestra en el arte de la transición más fina y gradual es, por cierto, la gran escena del segundo acto de Tristán e Isolda. El comienzo de esta escena brinda la vida más desbordante en sus afectos más apasionados, y el final, el deseo de la muerte más sagrado y profundo. Esas son las flechas; observa, niña, cómo he ligado estas flechas, cómo una conduce a la otra. Y esto es también el secreto de la forma musical, de la que pienso audazmente que, a través de esta concordancia, y abarcando cada detalle en su amplia y clara dilatación, jamás ha sido aún soñada.*

La historia previa y la que se desarrolla con la música descansa sobre este principio de la transicionalidad de los sentimientos más indignos a los más apasionados, de la muerte hacia la vida que, a su vez, busca la muerte, de la realidad hacia la irrealidad de un éxtasis interrumpido a su vez por la pedestre realidad de una – previsible – delación. La transición de un estado a otro es permanente y se convierte en un acto estructural y consciente.

*Luft, Luft* (aire, aire) pide Isolda, agitada, en la primera escena del acto I, sofocada por sus encontrados sentimientos. *Rache! Tod! Tod uns beiden!* ( ¡Venganza! ¡Muerte! ¡Muerte para nosotros dos!) será su deseo en la tercera escena, luego de narrarle a Brangania la historia previa. En el segundo acto, el deseo de muerte se ha transformado radicalmente: Tristán desea que *So sterben wir, / um ungetrennt / ewig einig / ohne End', / ohn' Erwachen, / ohn' Erbangen / (...)* *der Liebe nur zu leben!* (Ojalá muriéramos, para vivir en el amor eternamente sin fin, sin despertar, sin sufrimiento). Los últimos versos de Isolda antes de su muerte son: *Ertrinken, / versinken, / unbewußt, / höchste Lust* (ahogarse, hundirse, inconsciente, supremo placer). La transicionalidad a través del deseo insatisfecho, la venganza, el éxtasis, la evasión, la nada.

Ya en 1854, Wagner se había propuesto utilizar la leyenda para un drama musical. Recién en 1856, luego de **El oro del Rhin** y **La Valquiria**, y con la mitad de **Sigfrido** ya compuesta, se aboca al trabajo: el 31 de diciembre de 1857 concluye el primer acto; en 1858 trabaja en Viena y Venecia sobre el segundo acto, completado en marzo de 1859, y antes de finalizar ese año, está todo terminado. En Karlsruhe, la obra es declarada inejecutable; en Viena, llega a tener setenta y siete ensayos, pero recién se estrena en Múnich el 10 de junio de 1865, gracias al mecenazgo de Luis de Baviera y bajo la dirección de Hans von Bülow.

La leyenda parece ser de origen celta-irlandés, pasando luego al ámbito germano e integrándose también al ciclo de los romances del rey Arturo. Es interesante recordar algunas variantes de la historia original; por ejemplo, que el filtro de amor estaba pensado para el rey Marke; o que Tristán e Isolda huyen y, años después, Isolda regresa junto a Marke; o que Tristán parte luego a Bretaña, se casa, es herido y muere justo antes de la llegada de Isolda, a quien la esposa había mandado buscar para curarlo.

Las primeras versiones que circularon en el ámbito germano pertenecieron a Eilhart von Oberge y a Thomas d'Angleterre; en éste último se basa Gottfried von Strassburg, cuya versión es, a su vez, completada por Ulrich von Turmheim y Heinrich von Freiberg, todas en el transcurso del siglo XIII. En el siglo XVI, la temática es rescatada por Thomas Malory y Hans Sachs.

El docto Ramón Menéndez Pidal señala que: *Los romances de Tristán, de Lanzarote, de Dido y Eneas, del rey Alejandro, (...) y otros así, en que se refleja la novelística literaria de la Edad Media y del Renacimiento, tienen sus análogos en otros países. Tristán, Orfeo, Hero y Leandro, etc., se hallan en canciones de países románicos y germánicos. (...) La novela de Tristán, famosísima en toda Europa medieval, dejó en España como un eco el (...) romance de don Tristán de Leonís y de la reina Iseo, que tanto amor se guardaron.*

Herido está don Tristán  
de una muy mala lanzada,  
dióselo el rey su tío  
por celos que de él cataba;  
dióselo desde una torre  
con una lanza herbolada;  
el hierro tiene en el cuerpo,  
de fuera le tiembla el asta.  
Mal se queja don Tristán,  
que la muerte le aquejaba;  
preguntando por Iseo,  
muy tristemente lloraba:  
“¿Qué es de ti, la mi señora?

Mala sea tu tardanza,  
 que si mis ojos te vieses,  
 sanaría esta llaga.”  
 Llegó ahí la reina Iseo,  
 la su linda enamorada,  
 cubierta de paños negros,  
 sin del rey dársele nada:  
 “¡Quién vos hirió, don Tristán:  
 heridas tenga de rabia,  
 y que no hallase maestro  
 que supiese de sanallas!”  
 Júntanse boca a boca,  
 juntos quieren dar el alma;  
 llora el uno, llora el otro,  
 la tierra toda se baña;  
 allí donde los entierran  
 nace una azucena blanca.

Y concluye Menéndez Pidal: *Figuraba ya éste en el repertorio de las canciones de moda entre las damas de la Reina Católica. (...) Han llegado hasta nosotros cuatro versiones del romance, unas de fines del siglo XV y otras de comienzos del siglo XVI.*

Queda claro que Wagner, partiendo de las leyendas medievales, adaptó y modificó varias situaciones para su drama musical.

La parte central del dúo de amor, que Wagner menciona como ejemplo de su arte transicional, cuenta con un antecedente importante: la quinta y última canción del ciclo de las así llamadas **Canciones de Wesendonck**, cuyos textos – de relativo valor poético – escribiera Mathilde Wesendonck y musicalizara Wagner como prueba de su apasionado amor. La canción lleva el título **Träume** (Sueños) y fue instrumentada por Wagner para dieciocho músicos que la tocaron bajo la ventana del dormitorio de Mathilde como homenaje de cumpleaños.

Es reconocible el mismo acompañamiento que en el dúo, aunque las líneas melódicas son diferentes. Sin embargo, hay un elemento que se expresa a través de una segunda descendente en la canción, que aparece muchas veces, sobre todo cada vez que el texto dice *Träume*, título de la canción.

Ese acompañamiento suspensivo y como de fondo, contribuye a cierta calma ensoñada, que – en la ópera – otorga reposo a la gran agitación de la primera parte del dúo. También es interesante recordar que Luis Buñuel en *La edad de oro* cita reiteradamente no sólo el preludio al acto I, sino esta quinta canción, entretejida con discreción en la trama del preludio, en las escenas de la pareja central, cuya unión se ve una y otra vez interrumpida y postergada.

El dúo de la ópera cita y va elaborando los motivos conductores del preludio como material musical básico y con ellos recorre – en metáforas musicales – los estadios del acto sexual mismo: el arrebatador y anhelado encuentro, el orgasmo, la plenitud que lo sigue. Es Tristán quien sugiere, en el punto más alto del éxtasis, que así deberían morir, sin nunca separarse. En este momento, Wagner inserta el motivo de la muerte de amor.

Esa parte central, ligada a la quinta canción de Mathilde, se conoce también como invocación a la noche: *O sink' hernieder, / Nacht der Liebe* (¡Oh, desciende sobre nosotros, / noche de amor!).

- Ejemplo 9: Sueños más invocación a la noche

O sink' her nie - der, Nacht der Lie - be!

Esta invocación presenta una de las atmósferas típicas del romanticismo: lo nocturnal, aquí atmósfera protectora, cómplice y cobijante de la pasión prohibida, cuya única señal del mundo exterior, inflexible en sus leyes y agresora de la intimidad y de la entrega amorosa, es la antorcha y la voz de Brangiana, culpable voluntaria o involuntaria, pero obligadamente cómplice y encubridora.

La noche es, por excelencia, el símbolo poético y musical desde el prerromanticismo hasta el expresionismo: decenas de ejemplos célebres marcan lo nocturnal con signo positivo o negativo, sereno o nefasto, amoroso o fúnebre, divino o demoníaco: desde “Las noches lúgubres” de José Cadalso, los “Night Thoughts” de Edward Young y los “Himnos a la noche” de Georg F. Novalis, hasta “Woyzeck” de Georg Büchner y los “Cuentos” de E.T.A. Hoffmann, desde las andanzas y equívocos mozartianos tanto de Figaro como de Don Giovanni, hasta la escena en la garganta del diablo del **Freischütz**, desde los **Nocturnos** de Chopin hasta tantas canciones de Schubert, Schumann y Mahler, musicalizando textos de Müller, Heine, Eichendorff o Rückert, hasta la luna ensangrentada en el **Wozzeck** de Alban Berg, la noche invade el drama de lo poético y musical.

Si el dúo de amor toma material de la quinta de las canciones de Mathilde, que fueron compuestas en Zúrich entre 1857 y 1858, el prelude al acto III lo hace de la tercera - En el invernadero -, justificando en ambos casos el subtítulo original de “estudios para Tristán” que Wagner escribiera en la partitura para voz y piano, luego orquestada por Felix Mottl y, posteriormente, por otros compositores también, incluido Hans-Werner Henze.

Aquí es importante señalar los siguientes elementos:

1) La reiterada insistencia sobre la secuencia:

- Ejemplo 10: En el invernadero

obsesiva en su movimiento ascendente y nexa más evidente entre la canción y el prelude.

2) El movimiento descendente, muy cromático, tanto en su línea melódica, como en las terceras descendentes que la completan:

- Ejemplo 11: En el invernadero

En el acto III, el motivo de cuartas melódicas es presentado en la escena final iniciando la muerte de Isolda. El nombre de “muerte de amor de Isolda” es primero utilizado por Liszt y no por Wagner, pero es importante volver a señalar que esta idea ya está musicalmente expresada por el compositor en el dúo de amor, como consecuencia y como deseo de prolongar el éxtasis en la eternidad.

Retomando por última vez el hilo conductor del sueño, del ensueño, de lo soñado, de la fantasía, de lo inconfesablemente deseado, que sólo se realiza en el mundo de lo irreal, podría plantearse la siguiente hipótesis para toda la obra: si partimos del estado onírico producido por el filtro, ¿no se podría suponer o imaginar que, a partir del momento en que los protagonistas lo beben esperando la muerte, se presentan ante ellos no sólo los hechos que los han conducido a desear la muerte, sino las posibilidades de realización de sus deseos más ocultos e inconfesables? ¿Y que lo que vemos y escuchamos en el drama musical a partir del *flash back* de Isolda, es premonitorio de lo que va a venir? Las largas miradas entre los protagonistas y la música y los silencios que las acompañan, señalan con intensidad un anticipo de esa situación. Es decir que en el instante que se cree es el último antes de la muerte, se devela irresistible e incontrolablemente esa pasión, pero sólo gracias a la proximidad de la muerte real, que permite – cuál última confesión – lo que ningún acto consciente, ninguna inhibición moral, y tampoco el orgullo de los protagonistas, permitiría jamás. El *flash back* de la narración de Isolda tiene un efecto biunívoco: el hacia atrás – que conocemos a través del relato en el presente – se convierte en fatídico símbolo hacia el futuro. Y esas intensas miradas sólo corroboran lo que los protagonistas ya intuyeron: que no van a morir a causa del filtro, sino a causa de haber logrado su unión.

La tensión que comienza a acumularse desde la primera sexta menor ascendente, encontrará su distensión final recién en el final mismo de toda la obra, con el último suspiro de Isolda sobre las palabras *Höchste Lust* (supremo placer), en el acorde perfecto de tónica de Si Mayor, al que se llega después de varias repeticiones del grupeto transfigurante, hermano de sangre del motivo conductor correspondiente al amor de Brunhilda en el prólogo del Ocaso de los dioses – en una inversión de su movimiento -, así como la sexta ascendente, mayor en este caso, que lo completa.

- Ejemplo 12:

Si la **Tetralogía** es el drama de las pasiones individuales que con su causalidad comprometen los destinos colectivos ligados entre sí por la codicia, la maldición y la soberbia, y que el amor sólo vencerá con el derrumbamiento de ese mundo corrupto de poder y traidor de los más nobles sentimientos, **Tristan e Isolda** es el drama de los destinos individuales, sin consecuencias colectivas: el amor y la muerte del absoluto individualismo romántico precipitados hacia la evasión y la nada.

Si la muerte de Brunhilda es colectivamente purificadora, la muerte de Isolda es el punto final de una transfiguración (*Verklärung*) subjetiva, que opera desde el negado *Thanatos* hasta el



ansiado *Eros*. Es el final del *Oneiron*. Es el final de la ópera. Es el final de una época en la historia de la música europeo-occidental. La música misma, en cambio, devendrá encrucijada de radicales cambios a comienzos del siglo XX.

---

\* Conferencia pronunciada en el Instituto Goethe de Montevideo el 25 de junio de 1993, en el marco de un ciclo conmemorativo de Richard Wagner, ilustrada con ejemplos al piano y fragmentos en grabación y en video.