

MORT I REDEMPCIÓ EN EL *TRISTAN UND ISOLDE* DE RICHARD WAGNER

GIUSEPPE DI GIACOMO

La Sapienza, Roma

L'òpera *Tristan und Isolde*, en la qual l'amor es troba en primer pla i ocupa una posició exclusiva, és composta en el moment en el qual Wagner proclama de la manera més vehement el seu entusiasme pel pensament d'Arthur Schopenhauer, com mostra aquella noció d'«unitat» en la qual es tradueix el concepte schopenhauerià de «vel de Maia», i que, per ço mateix, implica l'anul·lació de l'espai i del temps i, en conseqüència, de les aparences enganyoses de la individualitat. Així, si en el primer acte Tristany i Isolda creuen beure la beguda mortal que els alliberarà d'aquest món, car a través de la mort esperen veure's alliberats de la separació imposada i de la hipocresia, en el segon acte és possible trobar la il·lustració de la teoria schopenhaueriana de la negació de la Voluntat, car la possibilitat d'un encontre definitiu dels amants es funda sobre la consciència que adquireixen del caràcter il·lusori dels fenòmens. D'ací la negació del dia i de la llum, que fa que hom tingui la necessitat de submergir-se en el regne de la nit; en aquest sentit, la torxa apagada d'Isolda significa precisament la voluntat d'anul·lar l'enteniment, ço és, el *principium individuationis*, per a retornar a la unitat primitiva, inconscient i nocturna. El significat de la nit i de la mort és aquell que Schopenhauer havia descrit: l'abolició de l'enteniment i el retorn a

l'estat en el qual ja no hi ha cap distinció entre el subjecte i l'objecte, com indiquen les últimes paraules d'Isolda, en les quals es percep, com un eco, el no-res budista.

Nogensmenys, segons Édouard Sans (*Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, 1969, pp. 352-362), la qüestió interessant és si el *Tristan* il·lustra *realment* la negació Scho-penhaueriana de la Voluntat, car és precisament aquesta òpera la que mostra de manera exemplar la distinció entre la Voluntat individual i la Voluntat universal que, si bé està present en la filosofia de Schopenhauer, no és explicada pel filòsof. La passió entre Tristany i Isolda va més enllà de la dimensió individual, ja que el vertader regne dels amants no té res a veure amb aquest món i, per tant, amb la vida, ans amb la mort i la nit, amb la unitat i l'absolut; així, si el dia és el símbol de l'afirmació de la Voluntat individual, la nit és la negació d'aquesta, en tant que afirmació de la Voluntat universal.

Quan tota la llum ha desaparegut, la unitat és realitzada i el fi últim de l'existència és assolit: vet aquí l'alliberament de l'egoisme a través de l'amor i de la mort, cosa que resta totalment aliena a Schopenhauer. La mort d'amor és la perpetuació de la nit, és la victòria sobre la individuació, que ha de conduir a la unió definitiva dels amants en la Voluntat universal. Les barreres individuals són suprimides i, en lloc de la negació schopenhaueriana del voler-viure, assistim a l'afirmació d'un amor que, alliberant-se de la individuació, accedeix a la plenitud de la vida, entesa com a fusió de la individualitat amb el Tot. Ço és el que mostra la unió de Tristany i Isolda, una unió en la qual l'amor representa la potència mateixa de la Voluntat universal, que no pot abolir-se amb la mort, sinó que es realitza alliberant-se de les cadenes de la individuació: de fet, l'elevació al nivell de la Voluntat universal fa possible que els dos amants transcendixin llur individualitat i s'enfonsin en la unitat del Tot. És per aquest motiu que els amants —i ço Schopenhauer no

ho comprenia— són empesos a cercar la mort, en la qual troben la vertadera i única realització de l'amor llur. En aquest sentit, pot dir-se que Wagner mai no ha abandonat la idea, que ha après de Ludwig Feuerbach, segons la qual l'amor no seria perfecte sense la mort. L'instant de la mort és, ben mirat, la suprema revelació de l'amor, el moment en el qual s'acompleix la fusió de l'individu amb l'Absolut: l'home participa de la immortalitat abismant-se en el Tot; per aquesta raó, els temes musicals de l'amor i de la mort estan estretament lligats. Així, amb l'ajuda d'aquesta idea feuerbachiana, que mai no va negar, Wagner es proposa corregir la filosofia de Schopenhauer; aquesta idea, exposada prèviament en el *Jesús de Natzaret* (1849), es retroba en el *Tristan*: tota existència, per la seva mateixa naturalesa, és amor, i l'amor significa l'abolició del jo. L'amor arriba al punt suprem quan troba la seva plenitud en la mort, que és, al mateix temps, afirmació de la Voluntat universal i la negació de jo, ço és, de la Voluntat individual. És, certament, aquest abandonament total a l'èxtasi definitiu, on s'enllacen indissolublement l'amor i la mort, allò que va seduir tant a Wagner de la *Norma* de Vincenzo Bellini: la mort d'amor és la fusió en el Tot, la dissolució del jo en l'Absolut, l'abolició de les diferències individuals, on cessa el sofriment; per ço, des del primer acte, els dos amants saben que llur llibertat està en la mort.

Des d'aquest punt de vista, Tristany no mor per la ferida ans pel seu amor insaciable, que és el desig d'unió absoluta en la mort; no és que mori perquè cregui haver perdut a Isolda, ans perquè l'ha retrobada, i perquè ella s'uneix a ell en el compliment de llur desig suprem. Tristany i Isolda no volen i no poden viure a causa de llur amor; únicament poden morir per ell i en ell: moririen, i és necessari que així sigui, àdhuc en el cas que no hi hagués cap impediment per a llur amor. De fet, el «visqueren feliços» amb el qual s'acaben les faules no s'adequa a ells: la consumació

de l'amor no pertany a aquest món, ans al del més enllà. El tema de la mort d'amor ja es troba abans del *Tristan*, en Senta, Elisabeth, Elsa i Brünnhilde, però mai abans no havia arribat a l'essència mateixa de l'amor i, si la mort d'amor, fins aleshores, era el resultat d'una fretura i d'una necessitat, ací esdevé, en canvi, la plenitud i la realització definitiva de l'amor: vet aquí la manera que Wagner té de respondre a allò que Schopenhauer considerava un enigma. En el *Tristan*, allò que se cerca és la unió absoluta, la fusió en la Voluntat universal, i la mort, com sosté Feuerbach, no solament té un aspecte físic, ans sobretot un de metafísic, que és l'accés a un món de felicitat superior. Aleshores pot afirmar-se que aquesta potència de l'amor, que transcendeix l'existència individual i que dona a l'home, en la mort, la suprema llibertat, prové de Feuerbach, ja que Schopenhauer, baldament considera la mort com un alliberament, mai no ha exaltat la mort voluntària ni, molt menys, la mort voluntària per amor. El Voler-viure de Tristan i Isolda no és el que condueix a l'existència mundana —perquè l'amor mundà, expressió de la Voluntat individual, no és altra cosa que un nou inici del desig i del turment—, ans el de la Voluntat universal: un estat extàtic en el qual és l'amor qui condueix l'home a l'Absolut, a la fusió suprema de l'ésser individual amb l'ànima universal. Per a Wagner, doncs, l'amor no és la font principal de la il·lusió de la Voluntat, sinó que és una força que empeny l'individu al del·là de si mateix i li fa vèncer l'egoisme. No és un parany que el retingui en el *més ençà*, ans un trampolí que el projecta vers el *més enllà*.

El tret fonamental comú a totes les òperes de Wagner, des de l'*Holandès errant* (*Der fliegende Holländer*) al *Parísifal*, amb l'excepció dels *Mestres cantaires de Nuremberg* (*Der Meistersinger von Nürnberg*), és ocupar-se d'un tema que posseeix un aspecte mític: ço els confereix una dimensió atemporal i, en part, fora del món real. Segons la crono-

logia, a les tres òperes de la primera maduresa —l'*Holandès errant*, *Tannhäuser* i *Lohengrin* (acabada el 1848, abans de la revolució de 1849 a Dresden, l'exili i el trasllat a Zurich) — va seguir-les un període de cinc anys durant el qual Wagner cessa de compondre i desenvolupa les seves grans obres teòriques: *L'art i la revolució*, *L'obra d'art de l'esdevenidor*, *Òpera i drama*. El setembre de 1853, compon el Preludi de l'*Or del Rin* i, d'aquesta manera, s'inicia el segon gran període del compositor, al qual pertany el *Tristan und Isolde*, conclòs el 1859. El 1854, Wagner, que havia acabat la *Valquíria*, llegeix *El món com a voluntat i representació* d'Arthur Schopenhauer, del qual n'extreu una visió profundament pessimista; l'impacte causat per aquesta obra és tal que es veu obligat a interrompre l'escriptura del *Siegfried*. La interrupció del procés de musicar el *Siegfried* al final del segon acte es deu al fet que a Wagner li resulta impossible escriure el meravellós duet d'amor que domina l'última escena del tercer acte, ja que de cap manera no està en sintonia amb aquella visió pessimista de Schopenhauer, que el compositor ha assumit com a pròpia. D'altra banda, també és cert que, en el moment que es prepara per a compondre el duo d'amor del segon acte del *Tristan*, Wagner realitza una «correcció» de la filosofia schopenhaueriana, ja que ací, com en el *Siegfried*, topa amb el mateix dilema: o restar fidel a Schopenhauer i no donar a la seva música aquell accent apassionat, o distanciar-se del filòsof. De fet, el camí de Wagner és el següent: *Siegfried – Tristan - Die Meistersinger von Nürnberg - Siegfried*.

El tema del *Tristan* és l'amor, un amor tràgic lligat a la mort, i aquest tema extremadament pessimista sembla, almenys en un primer moment, apropiat per un Wagner profundament marcat per les teories de Schopenhauer. Nogensmenys, l'amor, en el *Tristan*, abans d'unir-se amb la mort, ha de realitzar-se en la passió, ja sigui sobre el pla sensual, ja sigui sobre el de la fusió de les ànimes, com

s'esdevé en la segona escena del segon acte, i tal amor no és compatible amb la filosofia de Schopenhauer. D'ací se'n deriva, precisament, la necessitat de Wagner de «corregir» aquesta filosofia, i és aleshores que es realitza un gran pas pel retorn al *Siegfried*. L'amor de Tristany i Isolda, primer en el diàleg del primer acte, després en el duet de la segona escena del segon acte, elimina el principal impediment per a la continuació de l'*Anell*: després d'haver cantat l'amor de Tristany i Isolda de manera sublim, està capacitat per a cantar igualment aquell de Siegfried i Brünnhilde. També és cert, però, que Wagner solament retornà a la tercera part de l'*Anell*, ço és, al *Siegfried*, el 1869, deu anys després d'haver acabat el *Tristan*. El perquè d'aquest lapse de temps pot explicar-se recordant que, si bé el tercer acte del *Siegfried* tracta l'amor humà afirmant l'alegria de viure, en el *Tristan* el tema de l'amor posseeix una configuració completament diferent. La realització del duet final del *Siegfried* requeria una atmosfera plena d'alegria i una visió de l'amor en la tradició de Feuerbach, que era la de l'*Anell* en els seus inicis, fins que va veure's alterada per la irrupció de la filosofia de Schopenhauer a l'octubre de 1854, és a dir, en aquell període en el qual Wagner acabava de compondre la *Valquíria*. Per retrobar aquesta atmosfera, el *Tristan* no era suficient, car, si per un cantó, glorifica l'amor, acaba, per l'altre, amb la mort i, per tant, sembla mantenir el caràcter pessimista, baldament presenti la mort, de fet, com una «transfiguració [*Verklärung*]». Wagner, a més, abans de retornar a la seva òpera inacabada, comença, a finals de 1861, ço és, dos anys després d'haver acabat el *Tristan*, una altra òpera completament diferent: *Els mestres cantaires de Nuremberg*. Es tracta d'una òpera que, en realitzar la conversió a la normalitat d'una existència quotidiana, es presenta, més enllà de la glorificació de l'art alemany, sobretot com l'obra de la resignació, on l'*Eros* es transforma en *Àgape* en la figura de Hans Sachs.

Pot dir-se que l'amor i la mort són els dos grans temes del *Tristan*, presents ja en el Preludi i desenvolupats en el primer acte mitjançant el filtre d'amor. En particular, el tema de l'amor, considerat com a amor entre un home i una dona, és posat al centre de la composició des de l'inici; no per casualitat, Wagner ja havia parlat el 1854 sobre el significat de la parella, sostenint que els seus elements constitutius no poden separar-se i que el seu significat autèntic es troba a quan es reuneixen en la mort: allò que deia aleshores sobre Siegfried i Brünnhilde també s'aplica a Tristany i Isolda. Explica les seves reflexions sobre aquest assumpte en una carta enviada a Röckel el 25 de gener de 1854: «El propi Siegfried (l'home isolat) no és 'l'ésser humà' complet; no és més que una meitat, solament amb Brünnhilde es converteix en el *Redemptor*; un individu sol no pot fer res; necessita ésser més, i la dona que se sacrifica es converteix, al final, en la vertadera redemptora conscient: car l'amor és, en definitiva, el mateix 'etern femení'». Nogensmenys, hi ha encara una diferència important: el 1854, l'amor dels dos herois de *Anell*, sota la influència de Feuerbach, és radiant, mentre que el de Tristany i Isolda està dominat per una passió impossible d'apagar, com resulta manifest quan, després d'haver begut el filtre, al final del primer acte, l'amor-passió esclata de tal manera que arrossega els dos amants al deliri; en el segon acte, aquest amor transcendeix Tristany i Isolda, assolint una dimensió universal: solament aleshores esdevé possible el cèlebre duet d'amor, quan els dos amants han superat la Voluntat individual i s'han submergit en la nit de la Voluntat universal. Fou pels voltants del desembre de 1858 quan Wagner va escriure la segona part d'aquesta escena, aquella que conté el cèlebre *Himne a la Nit*; en aquest passatge, s'assoleix una dimensió universal i l'amor, dissolent-se en la nit, passa ràpidament de la nit a la mort, que constitueix el segon gran tema de l'òpera. Si el desig de la mort es transforma en amor gràcies al filtre, és en virtut

de l'amor que aquest desig de la mort creix més i més: la mort apareix a Tristany i Isolda com l'única solució per a escapar d'un amor condemnat. El seu amor, un amor que els condueix a la mort, és un «secret» evident, expressat per Isolda des de l'inici mateix del drama, sense que cap filtre d'amor l'hagi impel·lit a parlar. Allò que Tristany calla és el seu sentiment i la consciència de l'amor que els ha destinat l'un a l'altre; així, mentre intenta fugir del seu destí, va enfonsant-s'hi cada vegada més.

De fet, allò que trobem en el Tristany és la dimensió nocturna i dionisiaca de Nietzsche: un perdre's, un fugir de la realitat per a assolir una dimensió immaterial que per ells és l'única vertadera. No és una coincidència que, després que els amants hagin begut el filtre màgic, realment no passi res; la suspensió temporal és allò més proper a l'encant de l'amor que és, al mateix temps, el de la mort. Per aquest motiu en l'*eros*, igual que en els somnis, el temps s'*espacialitza*, esdevenint un lloc de pas entre el somni i la vetlla (al capdavant, el tema del temps que es fa espai serà també el del *Parsifal*). En el *Tristan*, allò que trobem és el temps de la nit, on la successió temporal s'atura i el món d'allò possible es bada com una flor. Ací, allò que ocorre són somnis, reminiscències i expectatives, en el sentit d'un *ad-tendere* vers quelcom que mai no s'ateny, bàsicament perquè aquest «altre lloc» no existeix més que en els amants. Per ço, en l'experiència amorosa, tot ordre temporal i tot espai concret resta en suspensió, i els dos amants volen esdevenir una sola cosa. En síntesi, el centre d'aquesta particular temporalitat espacialitzada que és el *Tristan* és el d'un ésser inestable amb una meta inabastable: la recerca de la mort per part de Tristany i Isolda equival a la recerca d'una sortida de la pròpia mort per a retornar a la unitat originària.

Aquesta noció de mort, tan important com la de l'amor, està present des del primer acte, quan és evocada per Isolda àdhuc abans de beure el filtre amb Tristany: ací trobem

expressat el vincle entre *Eros* i *Thanatos*. L'amor i la mort, presents en el preludi i al llarg del primer acte, prenen una dimensió nova en el segon acte: la gran escena d'amor de la segona part és, ensems, *Eros* i *Agape*, l'individual i el còsmic i, mentre va desplegant-se, la mort va guanyant importància fins a tornar-se omnipresent. No només això, sinó que també canvia el seu significat, perquè ja no és un fi en si mateixa, com en Schopenhauer, ans la porta d'entrada a un món misteriós, que Wagner anomena «transfiguració» i que es manifesta plenament en el tercer acte. La mort d'Isolda, ben mirat, no és una «mort d'amor [*Liebestod*]» ans una «transfiguració [*Verklärung*]», cosa que posseeix una importància cabdal per a la interpretació d'aquest final, car brinda una interpretació radicalment nova.

Si a l'inici del segon acte allò que trobem és «la impaciència de l'espera»; la immensa i sublim escena d'amor que segueix a aquesta espera condueix inexorablement a una altra espera: la de la mort. Al començament del tercer acte, la situació dramàtica és similar —encara que inversa—, a la de l'inici del segon acte: ara és Tristany qui espera a Isolda. Endemés, si a l'inici del segon acte Isolda està segura que Tristany arribarà i que passarà amb ell una apassionada nit d'amor, en el tercer acte Tristany no sap si Isolda arribarà i, sobretot, si arribarà a temps, per la qual cosa, malferit, oscil·la entre l'esperança i la desesperança. La ruptura es realitza entre la segona i la tercera escena del segon acte, quan l'*Himne a la Nit* és bruscament interromput per la irrupció del Rei Marke amb seu seguici: la màgia de l'amor còsmic és interrompuda i ja no tornarà més. És cert que, en el moment de comprendre el *Tristan*, Wagner ha llegit Schopenhauer, amb la conseqüència que, per ell, el Dia és la Voluntat de viure i la Nit la Voluntat que condueix a la mort; no gensmenys, en realitzar el duet d'amor, Wagner s'oposa a la teoria de Schopenhauer, car glorifica l'amor, mentre que Schopenhauer demana que se suprimeixi la Voluntat

de viure, a la qual pertany l'amor. En el segon acte, la torxa il·luminada encarna el Dia, que és vist com a nefast, i la seva extinció significa l'entrada a la Nit misteriosa; el gran duet d'amor, que és el centre líric de tota la construcció, es divideix en dues parts: la unió dels amants, que acaba amb la maledicció del Dia i l'*Himne a la Nit*. Aquest últim està dedicat a aquella nit mística en la qual l'amor trobarà el seu vertader acompliment amb la mort, i que es manifestarà en aquella «melodia infinita» de la qual Wagner parla en la *Música de l'esdevenidor* (1860) i que ell mateix defineix en una carta enviada des de París a Mathilde Wessendock el 29 d'octubre de 1859: «El meu art més subtil i profund m'agradaria anomenar-lo *art de la transició*, car tota la meua obra artística està composta a partir d'aquestes transicions [...]». La meua obra més gran en aquest art subtil de la “transició progressiva” és, certament, la gran escena del segon acte del *Tristan und Isolde*. L'inici de l'escena expressa la vida desbordant en les seves passions més fortes; el final, el més solemne i profund desig de la mort. Aquests són els pilars [...]. Ací resideix el misteri de la meua forma musical i, ho afirmo artísticament, mai abans no hi ha hagut un acord semblant, un ordre semblant en el qual tots els detalls hagin estat clarament disposats fins el dia d'avui». És cert que el punt central d'aquest duet consisteix en el trànsit de Tristan i Isolde del món Del dia, que els ha separat durant molt de temps, al món de la Nit, on es realitzarà llur unió sense retorn; i tanmateix, en tota la primera part del duet, els dos amants, empesos l'un als braços de l'altra, encara pertanyen a aquest món del Dia: es tracta d'un deliri de sensualitat que no pot tenir altra realització que la unió total de dos cossos perduts en el desig. Ço és quelcom important a tenir en compte, car és precisament amb aquesta unió física que els dos amants encara es veuen subjugats a les lleis naturals imperants en el món diürn. En la primera part del duet, cada un dels amants, degut al seu total abandonament a aquesta

sensualitat que l'empeny vers l'altre, encara està lluny d'accedir al món de la Nit, que l'embolcallarà completament en la unió espiritual de la segona part del duet. El camí ascètic proposat per Wagner és el següent: després d'haver condemnat les mentides i els falsos valors del món del Dia, als quals han cedit a l'inici de llur encontre, abandonant-se a la sensualitat, els amants entren llavors a la contemplació de les alegries espirituals que els ofereix el món de la Nit.

La idea de Wagner en el *Tristan* és la de combinar harmònicament allò que Schopenhauer divideix: per aquest últim, en efecte, l'única salvació es troba en l'auto-aniquilació total del voler-viure, l'expressió última del qual és el desig sexual, mentre que Wagner associa aquests dos contraris, car és sucumbint en l'amor sexual com s'obté la redempció en l'auto-aniquilació; per ço el *Tristan* s'acaba amb una conclusió «feliç», és a dir, amb la realització de la felicitat perseguida. Els amants solen morir junts al final de les òperes romàntiques —només cal recordar, a tall d'exemple, el triomfant «*moriam' insieme*» de la *Norma* de Bellini; el *Tristan* de Wagner no acaba així, car en ell els amants moren l'un després de l'altre, immersos en llur propi somni solipsista; i no solament ço, sinó que sense la inesperada intrusió de la realitat —l'arribada de la nau—, l'agonia de *Tristan*, ço és, la seva impossibilitat de morir, s'eternitzaria.

Ço que Tristany i Isolda s'esforcen per assolir és l'anul·lació de llur pròpia diferència; de fet, aquest és el tema del llarg duet d'amor amb la seva conclusió.

Tristany: Tristany tu; Isolda jo; ja no més Tristany.

Isolda: Isolda tu; Tristany jo; ja no més Isolda.

Per concloure plegats:

Anònims, sense separació, nova revelació, nova abraçada, però en una mateixa consciència per tota l'eternitat: voluntat suprema d'amor d'un cor que crema d'ardor (Acte II).

El mateix llenguatge articulat sembla desintegrar-se en aquest procés, fins a l'extrem de privar-se de gairebé tot element sintàctic: la «regressió lingüística» articula aquesta fusió de la identitat individual en la qual Tristany i Isolda cada vegada es fan més eco de les paraules de l'altre, independentment de llur significat. Aquest incontenible elevar-se vers l'alegria suprema de l'auto-aniquilació és interromput sobtadament pel crit de Brangäne: la realitat del dia intervé i el rei Marke sorprèn els dos amants. Aquest crit, per la seva sobtada intromissió, fa possible convertir el plaer excessiu en horror. En la primera de les seves *Elegies de Dui-no*, Reiner Maria Rilke escriu: «El Bell no és res més que el començament d'allò Horrible»; aquest trànsit del Bell a l'Horrible és, en termes musicals, el trànsit del cant al crit. La imatge última de la veu silenciada és el *Crit* d'Edward Munch: això tradueix l'extrema ansietat de la veu *impo-tent*, bloquejada a la gola, incapaç d'eixir; quan aquesta veu aconsegueix vocalitzar-se, l'angoixa s'allibera. Tal vegada, tota l'òpera de Wagner no és altra cosa que un intent d'assolir aquest alliberament de l'angoixa. Per això, si escoltem la música sense saber qui canta, tendiríem a atribuir el crit de Brangäne a la pròpia Isolda, com si, en acostar-se excessivament al plaer desbordant, aquest es convertís en horror. La vertadera dimensió traumàtica no és, per tant, la intervenció de la realitat exterior que interromp la immersió en la felicitat, ans la inversió d'aquesta mateixa felicitat en un horror insuportable.

En resum, si el dia és la realitat de la vida material, amb els seus obstacles i contingències —no és en va que Isolda, retinguda lluny de Tristany, sigui presentada com a «presonera del Dia»—, la Nit és, en canvi, la desaparició dels obstacles i l'aniquilació final, una rèplica del No-res inicial del qual l'home fou extret amb la seva naixença. Així s'explica l'ardor amb què l'invoquen els amants i l'alegria amb què intenten submergir-s'hi: una *höchste Lust* que es

presenta com el contrari de l'aspiració del cristià vers la *Lux aeterna*. El *Tristan*, en bona mesura, sembla desplegar-se a partir d'aquesta relació Dia-Nit. Si en el primer acte no hi ha absolutament res que indiqui aquesta relació, en el segon, en canvi, es configura de manera cada vegada més clara: és apagant la torxa que Isolda crea les condicions per l'encontre amb Tristany, i els dos amants, en beneir la Nit, que permet la unió llur, maleeixen el dia que els separa; en el tercer acte, finalment, la «maledicció del Dia» esdevindrà, en el deliri de Tristany ferit i en el d'Isolda, una crida a l'alegria (*Lust*) d'un anorreament ardentment desitjat i, no casualment, la pròpia paraula *Lust* és aquella amb la qual s'acabarà l'òpera. El tema de l'«espera», o fins i tot de l'«entrada a la nit», es desenvolupa amb el so greu dels violoncels, però és el corn anglès en escena el que *fröhliche Weise* [de manera joiosa], anuncia l'arribada d'Isolda, mentre Tristany, cada vegada més excitat, s'arrenca les benes de la ferida, deixant brollar la sang. L'arribada d'Isolda és, per tant, el moment en el qual podrà, per fi, tornar a la Nit, i si, una vegada arriba, Isolda implora a Tristany que romangui en vida, és per a morir amb ell. Després de la mort Tristany, l'«entrada a la Nit» i la «transfiguració a través de l'amor» es manifesten en la cançó d'Isolda: «Isolda et crida, Isolda ha vingut per morir fidelment amb Tristany». Mentrestant, arriba el segon vaixell amb el rei Marke i la seva comitiva; hi ha una lluita i la mort successiva de Melot i de Kurwenal, i així anem a espetegar a l'escena final: és el cèlebre i sublim *Liebestod*, sens dubte un dels moments més elevats de la música de tots els temps; és aleshores quan el miracle es produeix: el «motiu del desig», el *leitmotiv* essencial de la partitura a través del qual tot havia arribat i que no havia trobat mai repòs, reapareix a la conclusió i, per primera (i última) vegada, es resol en un acord perfecte (*si major*).

En els últims versos de l'òpera, Isolda, transfigurada, «veu» a Tristany en el món suprasensible; la visió és, per

a Isolda, una realitat, i és per ço que repeteix amb insistència: «¿Ho veieu, amics?, ¿no ho veieu?»; i aleshores, com si també tingués una capacitat d'escolta suprasensible, diu: «¿Sóc l'única que sent aquesta melodia?». A partir d'aquest punt, Isolda és absorbida pel món còsmic, per aquesta «respiració» de l'univers en la qual, finalment, es dissol. La transfiguració final és com l'eco del cant de mort amb el qual s'acaba el gran duet del segon acte; només que l'exaltació, ara, és totalment inferior; Isolda, abans de desmaiar-se, creu veure a Tristany tornar a la vida; un cop reanimada, la seva visió continua: Tristany no solament torna a la vida, sinó que es transfigura sota la mirada d'Isolda que, després d'haver «vist» els seus ulls oberts, ara «veu» aixecar-se el pit de Tristany, i en els seus llavis «sent» un alè, una veu meravellosa i tranquil·la. Les paraules d'Isolda evocuen la veu del mort, i aquesta veu esdevé un flux que la subjuga, el respirar immens de l'Univers on, transfigurada i sense consciència, s'enfonsa en l'Alegria suprema.

Després del l'ascens irresistible, en l'*Himne a la Nit*, dels temes del segon acte, els tres acords del final de l'òpera són aquells en els quals se superen totes les dissonàncies, esdevenint possible a l'amor de trobar la seva vertadera conclusió en la quietud de la Voluntat universal; es tracta d'una conclusió que és altament simbòlica, després del cromatisme que travessa tota l'òpera; tal conclusió està accentuada per la tonalitat de *si major*, la tonalitat de la transfiguració i de l'abolició de la llum: és aquesta tonalitat la que marca el final del cant de la mort d'Isolda. En el cant d'Isolda no hi ha ascetisme schopenhauerià, ans el plaer d'una plenitud de l'existència més gran, més bella i més completa que no pas la que pertany a la vida present. En el *Parsifal*, on l'elevació espiritual de la *caritas* substitueix la voluntat de l'amor, la noció d'«amor» trobarà el seu coronament: Montsalvat, el domini del Grial, és el nou món fundat en l'amor, aquest món anunciat en la profecia de Brünnhilde i que havia de

substituir l'univers de Wotan, fundat sobre la fragilitat del contracte social i sobre el regne de la violència.

La qüestió de si l'espera es compleix o no és important per a determinar si l'obra de Wagner pertany o no a la «modernitat». En la *Dialèctica negativa*, Adorno caracteritza «l'espera vana» en tant que oposada a tota mena de reconciliació o de salvació: no hi ha reconciliació final, salvació última; no hi ha esperança. I si és en aquest sentit que Adorno interpreta *En Attendant Godot* de Beckett, és precisament perquè s'oposa resolutivament a tota idea de reconciliació o de salvació, com també a qualsevol hipòtesi d'harmonia última de les coses. És impossible que es faci justícia a les víctimes de la barbàrie: van morir en la total absència de sentit, i no és possible esperar que llur mort pugui arribar a trobar alguna redempció. Des d'aquesta perspectiva, tota idea d'art, de redempció, de compensació o de comoditat cal que sigui abandonada; ço és el que Beckett mostra en l'obra *En Attendant Godot*, en la qual trobem l'expressió fonamental de l'espera vana i la consegüent certesa que l'absolut no apareixerà.

També la música ha d'ésser capaç d'expressar aquesta espera vana, testimoniant el fet que no es farà justícia; però el problema és: ¿quina és, doncs, la música de l'espera vana? En el llibre d'Adorno *Wagner*, una de les crítiques que el filòsof dirigeix al compositor és precisament que, en les seves obres, l'espera és, en certa manera, trucada, car està completament condicionada per la seva solució última, pel seu resultat. Per aquest motiu, Adorno contraposa Wagner a Beckett qui, per a ell, és l'autor modern exemplar, capaç de representar l'espera vana com a tal. Adorno acusa Wagner d'ésser incapaç de tractar aquesta mena d'espera, a causa del seu típic enfocament teleològic i del hegelianisme dialèctic latent. És cert que l'espera més llarga de tota la història de l'òpera lírica és, segurament, aquella de Tristany en el tercer acte de *Tristan und Isolde*, i l'objecció

d'Adorno és que, malgrat tot, Isolda arriba. En darrer terme, Adorno s'oposa a qualsevol afirmació absoluta i, per tant, a la idea hegeliana de síntesi resolutiva; i si tota reconciliació, segons aquesta negativitat radical, és inconcebible, tota proposta conclusiva cal que sigui evitada; la tasca de la forma artística, precisament, consisteix en evitar la figura resolutiva d'una síntesi immanent.

En aquest punt, tanmateix, cal preguntar-se si el fet que en la dinàmica teatral de Wagner aquesta vana espera sembli complir-se al final és en realitat la cosa més important o si, contràriament, Wagner va tenir una intuïció extraordinària del valor intrínsec de l'espera vana per a extreure d'ella una poètica sense precedents, un sistema musical que posposa constantment les resolucions, creant així un estat d'incertesa que té com a finalitat expressar la vanitat de l'espera. El fet és que l'espera, en les seves òperes, pot ésser una espera vana, una espera que no depèn de ço que succeeix després de l'espera, i en aquest sentit el final de *Tristan und Isolde* és paradigmàtic: que al final arribi Isolda no determina de cap manera la forma en la qual l'òpera caracteritza l'espera, que és presentada com una *espera en si*. Baldament arribi Isolda, la seva arribada està d'alguna manera més enllà de tota espera, ja que Tristany no pot fer res més que morir; tot el que diu és: «Isolda!», i dient ço mor. Més que un final de l'espera, es tracta d'una espècie de continuació, d'integració seva; l'espera es presenta com una espera que troba en si mateixa la seva conclusió: ço és el que mostra la imatge de Tristany morint en els braços de Kurwenald, com la que ofereix l'esplèndida direcció d'escena de Jean-Pierre Ponnelle sota la direcció de Daniel Barenboim (1983). Una altra important posada en escena, especialment en referència a la crítica d'Adorno, és la de Heiner Müller, realitzada a Bayreuth (1995). Müller sabia que Adorno havia oposat l'espera de Wagner a la de Beckett, encara que, des de la seva perspectiva, l'espera en el *Tristan* és idèntica a l'es-

pera vana en Beckett. D'acord amb aquesta interpretació, Müller ha dirigit l'acte tercer exactament com l'hauria dirigit Beckett: les escenes representen un paisatge apocalíptic, envaït per la pols, i els personatges estan coberts per les cendres, com en una posada en escena de Beckett; el pastor, que toca amb el corn anglès una ària trista i melancòlica és un personatge completament beckettian, ja que és cec, porta ulleres i està assegut sobre la nuesa del terra. Ací no trobem cap redempció: el que es presenta és una espera que ha perdut tota esperança i que intensifica la pròpia absència i, des d'aquest punt de vista, podria dir-se que Wagner ha sabut renunciar a aquella totalitat que també era el seu objectiu principal.

De fet, la clausura del *Tristan en si major* pot interpretar-se com el resultat del somni d'Isolda que, com una visionària, «veu» ço que els altres no veuen: Tristany que respira, l'espera i li parla. A banda de ço, en la posada en escena de Ponnelle, aquest somni d'Isolda és inserit a l'interior d'un altre somni: aquell de Tristany que, amb els ulls tancats «veu» Isolda i «sent» el seu cant final. Des d'aquest punt de vista, podria dir-se que el compliment de l'espera, representat per la «tònica» final, esdevé un somni, exactament igual que un món rescatat per la Redempció i el Sentit final: la realitat resta en la seva fragmentarietat irreductible, irredimible i intranscendible.

[Traducció d'Abel Miró i Comas]