

LAS TRES MUERTES DE TRISTAN

EN TORNO AL 150 ANIVERSARIO DE ARTHUR SCHOPENHAUER (1788-1860)

El 21 de septiembre se han cumplido los 150 años del fallecimiento del filósofo Arthur Schopenhauer. Espíritu contracorriente en un siglo seducido por el irreprimible despegue de las ciencias, las naciones y los mercados, el pomerano supuso una fuente de inspiración capital en la obra de madurez de Richard Wagner. Su aniversario nos servirá como excusa para realizar una aproximación schopenhaueriana a la que quizá sea la obra más unánimemente apreciada del siempre controvertido catálogo wagneriano, *Tristán e Isolda*, así como para valorar la influencia real de la filosofía de Schopenhauer en la obra del compositor.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

En efecto, el siglo de las revoluciones —industriales, políticas y científicas— fue también el siglo de los sifilíticos, los artistas dementes, los consumidores de opio y de la nostalgia por todo aquello que permitiera liberar la fantasía del yugo de la razón, del destino histórico de las naciones y de la ley de la oferta y la demanda. Del mismo modo que aumenta el vértigo con la altura, las nuevas cotas materiales y espirituales alcanzadas por una civilización europea en su apogeo alumbraron soterradas formas de disidencia que encontraron su consuelo (o su refugio) a través de vías tan diversas como la nostalgia de pasados legendarios, los paraísos artificiales, o el idílico encanto proporcionado por la imaginación de imperios exóticos.

Sin embargo, mientras las lenguas francesa o inglesa hicieron visible este inframundo a través de la literatura, bien mediante las alucinadas fantasías de los novelistas góticos, bien mediante las inquietantes imágenes de los poetas malditos, o incluso a través de la distanciada objetividad de sus colegas realistas, la lengua alemana había expresado mucho tiempo antes, en el que era por

entonces su idioma natural —la filosofía—, esta íntima e impotente rebeldía frente al gigante con pies de barro que los filósofos oficiales, los políticos y los banqueros de-

nominaban “progreso”. La obra capital de Schopenhauer —*El mundo como voluntad y representación*— desafiaba la autocomplacencia del nuevo becerro de oro caracteri-



Imagen de Arthur Schopenhauer de 1859 procedente de una revista de filosofía brasileña.



Ludwig y Malwine Schnorr von Carolsfeld interpretaron los roles principales de la ópera *Tristan und Isolde* en su estreno en 1865 (fotografía de Joseph Albert).

zándolo como una mera ilusión: rescatando el concepto calderoniano del mundo como un gran teatro, el filósofo realizó en una aguda y amena (a la vez que erudita) prosa, un tragicómico retrato de un mundo en el que las almas pululan inconscientes de su más íntima escisión: aquella que se produce entre la convencional lógica que le imponen los roles que la sociedad les ha reservado (el mundo como representación) y las irracionales y ciegas pasiones que les sacuden desde dentro de su insondable y arcana biología (el mundo como voluntad).

SCHOPENHAUER Y LOS AÑOS SALVAJES DE LA FILOSOFÍA

Con este sugerente título (Tusquets, 2008), Rüdiger Safranski describe el am-

biente intelectual que rodeó la génesis y desarrollo de la obra schopenhaueriana, la única de su tiempo en destapar las cloacas del nuevo y virtuoso orden nacido en Alemania a expensas de la derrota de los ideales igualitarios que, provenientes de Francia, había sembrado Napoleón por toda Europa. El punto de partida de la filosofía de Schopenhauer fue la restauración de la distinción kantiana del fenómeno y el noumenon que había sido tan severamente denostada por los filósofos idealistas. No obstante, la reinterpretación que Schopenhauer hiciera de estos términos se alejó por completo del sereno criticismo kantiano para conducir —a través de concomitancias con el ascetismo cristiano y la religión budista— a un territorio donde estos conceptos adquirirían un marcado

sentido psicológico: el fenómeno y el noumenon pasarían a encarnar dos principios vitales que actúan como catalizadores de lo racional y de lo irracional, respectivamente, y que Schopenhauer denominará el mundo como representación y el mundo como voluntad.

El mundo como representación engloba todos los aspectos de la vida susceptibles de racionalización. Es el mundo al que accedemos a través de los sentidos y que se manifiesta como fenómeno, es decir, el mundo en el que la realidad del objeto radica en la acción causal que ejerce sobre otros objetos, y en el que estas relaciones de causalidad pueden perfectamente apprehenderse mediante la razón. También es el mundo del pensamiento abstracto, como la lógica y las matemáticas. ~

El ser humano incurre en la ilusión de que su pensamiento y su conducta encajan en este dominio, y por ello se esfuerza en representarse a sí mismo como un ser racional. Sin embargo, Schopenhauer lo juzga principalmente como un ser zarandeado internamente por sus pasiones, permanentemente autoengañado acerca de los propósitos de sus acciones, imprevisible y contradictorio, capaz incluso de llegar en su desesperación a la autodestrucción.

“[La teoría tradicional] consiste en decir que el hombre se hace a sí mismo, a la luz del conocimiento. Yo, por el contrario, digo que es su propia obra antes de ningún conocimiento. Por eso, nadie puede decidir ser tal o cual, ni puede convertirse en otro, sino que siempre y conoce lo que él es. Según aquella teoría, quiere lo que conoce; para mí, conoce lo que quiere”. (I, 403)

El mundo como voluntad engloba, pues, a todo lo irracional y es, según Schopenhauer, el verdadero motor del universo. La voluntad es una fuerza única y ciega que se manifiesta en cada uno de nosotros al igual que en los animales, plantas y en los fenómenos naturales.

Publicada en 1819, esta visionaria obra —que da cuenta por primera vez de forma inequívoca de lo que los psicólogos denominarían el subconsciente— pasó completamente inadvertida en un momento en el que el optimismo hegeliano estaba en su apogeo, y debió esperar tres décadas largas, hasta que Alemania viviera tiempos menos triunfalistas, para recibir la debida atención.

LA DÉCADA DEL DESENCANTO

Estos tiempos llegaron tras el fracaso de los movimientos revolucionarios que sacudieron Europa entre 1848 y 1849, situando en vía muerta toda esperanza acerca de una posible unificación alemana por la vía del republicanismo o del parlamentarismo. El clima de desencanto imperante tras la tormenta, tanto entre los recelosos vencedores como entre los desilusionados vencidos, constituyó un terreno abonado para la recepción schopenhaueriana, cuya fama comenzó a crecer como la espuma a partir de 1853.

El éxito de Schopenhauer fue especialmente notorio entre los antiguos activistas

revolucionarios, especialmente entre los más radicales, sumidos en la depresión y la sensación de inutilidad por todo lo que se había hecho. Georg Herwegh, poeta y revolucionario en Baden en 1848, se sumergió en la obra del filósofo durante su exilio suizo y logró la conversión de Wagner, compañero de destierro en Zúrich debido a su implicación en la revolución de Dresde de 1849. En efecto, la lectura en 1854 cuatro veces seguidas de *El mundo como voluntad y representación* y la inmediata adopción del pomerano como filósofo de cabecera por parte del compositor, jugó un papel fundamental en la configuración moral de los dramas de madurez desde *Tristán e Isolda* hasta *Parsifal*.

Movido por su entusiasmo, Wagner enviará al filósofo su libreto de *El anillo del nibelungo* con una dedicatoria invitándole a reunirse con él, pues en cuanto refugiado político le era imposible pisar suelo alemán. Schopenhauer, quien a la sazón tenía ya 66 años, declinó la invitación, pero transmitió al intermediario que “Dé las gracias a su amigo Wagner en mi nombre por el envío de sus nibelungos. ¡Sólo que debería abandonar la música dado el genio demostrado para la poesía! Yo, filósofo, sigo siendo fiel a Rossini y a Mozart”.

La apasionada relación platónica vivida con Mathilde Wesendonk proporcionó a Wagner la experiencia vital necesaria para interrumpir en 1857 la composición de la tetralogía a mitad del acto II de *Sigfrido* y decidirse por recrear la leyenda celta de *Tristán e Isolda*. Basándose principalmente en la antigua versión de Gottfried von Strassbourg, pero teniendo conocimiento de muchas otras fuentes —entre ellas la obra dramática de Calderón de la Barca, ávidamente leída durante los meses de idilio con Mathilde— reconstruyó en clave metafísica una alegoría sobre el *eros* sustentada en el pesimismo filosófico de su admirado filósofo.

EL FILTRO DE AMOR

Los tres actos de *Tristán e Isolda* giran en torno a las tres muertes de Tristán. El acto I nos ofrece a un Tristán internamente escindido entre el rol que ha representado de forma ejemplar durante toda su vida, como caballero sin mácula y súbdito preferido de su tío el rey Marke, y el peregrino mísero y malherido que llegó en barca ante la sanadora Isolda bajo la falsa y se-



Retrato de Arthur Schopenhauer, Ludwig Sigismund Ruhl (1815).



Imagen de la tumba donde se encuentra enterrada Mathilde Wesendonck en Bonn.

creta identidad de Tantris. Conocedora de la doble identidad de Tristán y del lazo fatal que les une desde su furtivo encuentro, Isolda no soporta que el acendrado sentido del honor del héroe le impida reconocer sus verdaderos sentimientos y que éste la haya propuesto además en matrimonio al rey Marke para sellar la paz entre irlandeses y galeses. De este modo, durante el viaje en velero en el que Tristán conduce a Isolda ante su futuro esposo, la princesa irlandesa se propone desenmascarar al héroe y vengarse de su desdén y cobardía. Para ello, mostrará a Tristán —engarzando las cuentas de una complicada trama que no conviene aquí desarrollar— que si realmente desea permanecer fiel a su estricto código del honor, deberá dejarse matar por ella. Con esta inesperada revelación, Isol-

da desarma por completo al desconcertado caballero, quien acepta el veneno que ésta le ofrece y que ambos acaban por beber. Sin embargo, la criada de Isolda, temerosa de ser acusada de doble asesinato, ha suplantado en el último momento el veneno por un filtro de amor, de modo que cuando los enamorados se dan cuenta de que no van a morir pero que, pese a todo, han estado dispuestos a hacerlo el uno por el otro, pierden definitivamente el control y se estrechan en un apasionado e interminable abrazo. El filtro de amor ha actuado efectivamente como un veneno, pero como un veneno para el Tristán y la Isolda actores del mundo como representación, liberándoles de la percepción fenoménica de la realidad y abriéndoles al conocimiento nouménico del latido esencial del universo.

EROSYTHANATOS EN EL JARDÍN

En el acto II presenciamos cómo los amantes celebran su unión de forma clandestina bajo el velo protector de la noche. Ocultándose de la vista de Marke —ahora marido de Isolda—, realizarán una relectura del mundo diurno de la representación como falso y aparente y ensalzarán la noche como el reino verdadero de la voluntad. El complejo dúo de amor, repleto de alegorías filosóficas, culminará con el anti clímax que algunos comentaristas han calificado como *coitus interruptus*, al finalizar de forma abrupta con la llegada de Marke y los caballeros, que habían tendido una trampa para descubrir a los amantes.

Sin embargo, una lectura basada en los códigos musicales sugiere otra interpretación. En efecto, es posible distinguir tres ~



Tristan and Isolde Sharing the Potion, John William Waterhouse (1916). Colección privada.

grandes secciones en este monumental dúo de amor: durante la primera, los exaltados amantes maldicen el día y su falsedad; en la segunda (“O sink hernieder, Nacht der Liebe”), los amantes celebran la noche y se retiran de la vista del público durante la canción de vela de Brangäne (“Einsam wachend in der Nacht”), quien advierte a los amantes acerca del inexorable retorno

del día. El carácter extáticamente climático de este pasaje, unido a la inequívoca cualidad *post coitum* de la música que acompaña el retorno de los amantes a la escena parece sugerir por parte del compositor que el clímax amoroso se ha alcanzado durante ese breve momento de intimidad, pues poco tiempo después, Tristán e Isolda reprochan a la noche su brevedad y comienzan

a fantasear durante la tercera sección (“So starben wir um ungetrennt”) con la idea de la muerte, adelantando el tema musical que acompañará precisamente a la muerte de Isolda en el acto III. La analogía musical permite aventurar que, frente al precedente clímax de amor, el frustrado clímax con el que concluye el dúo del acto II habría constituido en la mente de Wagner un clímax de muerte truncado por la repentina irrupción de Marke y sus caballeros.

Descubiertos y reprendidos por un afligido Marke, los amantes comprenden que el mundo diurno que tanto detestan va a ganar la batalla separándoles para siempre y que su amor va a quedar eternamente insatisfecho. Tristán comete su segunda tentativa de suicidio al retar a Melot con la espada y dejarse atravesar por ésta. Esta segunda muerte de Tristán significará su acceso simbólico a un nuevo estadio y la superación del mundo como voluntad.

CORREGIR A SCHOPENHAUER

El acto III nos presenta a un Tristán convaleciente exiliado en su tierra natal. En un extenso monólogo, Tristán accede a la sabiduría en medio del delirio: la vida se muestra ahora como un callejón sin salida que obliga al ser humano, bien a desnaturalizarse y engañarse mediante una vida postiza, bien a entregarse a ella mediante la satisfacción de sus más íntimos deseos y anhelos y sufrir a cambio la tortura de la pérdida de todo lo amado. Tristán descubre que desde su nacimiento ha estado predestinado para la muerte, de modo que se entrega a ella abriéndose sus propias heridas poco antes de la llegada de Isolda quien, comprendiendo el camino que ha señalado para ella su amante, exhala su último aliento en un éxtasis que recupera la música del clímax de muerte del acto II.

Este final constituye, pese a su eficaz y catártica conclusión, la desviación más evidente con respecto al modelo schopenhaueriano, para el cual la única solución posible para el hombre frente al conflicto establecido entre la voluntad y la representación consiste en el ascetismo. Ante la inviabilidad dramática de resolver la tragedia de Tristán e Isolda en un mensaje de castidad y renunciación (este aspecto se reseva para el compasivo rey Marke, que finalmente perdona a los amantes), y a pesar de la aparente evocación schopenhaueriana descrita en la muerte de Isolda



Javier Fernández Catalán es Doctor en Filosofía y Estética filosófica por la Universidad de Turín. Actualmente participa activamente en los eventos de la celebración del Aniversario Schopenhauer en Frankfurt.

Rafael Fernández de Larrinoa. ¿Qué posición ocupa la música en el pensamiento y la obra schopenhauerianos? ¿Hemos magnificado los músicos su importancia?

Javier Fernández Catalán. La cuestión para Schopenhauer no era qué papel debía jugar la música en su peculiar visión del mundo, como ocurría en casi todos sus predecesores. Para empezar, Schopenhauer pensaba que las ciegas fuerzas de la naturaleza, desde las que convierten una roca en diamante, hasta nuestras propias pasiones, estaban jerarquizadas. Para entenderlas, las representamos bajo el orden de la causa y del efecto, objetivando los diferentes niveles de causalidad, es decir, poniendo prioridades. Schopenhauer jerarquizaba las ciencias que explican estas energías del mundo, las ideas que les dan significado, y también las artes, que permiten reconocer estas ideas en las cosas individuales representadas. Para Schopenhauer, filósofo pesimista, convencido ateo, promulgador de la metafísica irracionalista (el ser como ciega voluntad), no era lo mismo la arquitectura, que imita el conflicto entre el peso y la rigidez, que las artes visuales, con su conflicto entre forma y expresión, o el arte poético, que refleja el conflicto de la acción humana.

Schopenhauer afirma sin tapujos que es la forma más elevada de arte, y no sólo porque se distinga en “rango” y “dignidad” respecto de las demás. Es el único modo de arte que no objetiva en ciertas cosas esas fuerzas contradictorias, que no trata de expresar una u otra idea por medio de la imitación. O mejor dicho, sí que imita, pero no necesita el cuadro, ni los pigmentos, ni la gravedad ni la flexibilidad del material, ni siquiera la palabra. La música es representación inmediata de la voluntad, está por encima de todo acontecer, de todo lo físico, es metafísica pura y dura. La matemática sólo representa el nivel superficial de la música, su expresión por medio de signos. Lo decisivo de la filosofía de la música de Schopenhauer es que ésta es la expresión de la voluntad, tal y como la expresaría un sujeto que hubiese conseguido escapar de sus endemoniados laberintos, algo así como un maestro budista elevado a la enésima potencia. Dicho de otra manera: para Schopenhauer, la música es el lugar donde el pensamiento nunca podrá llegar, por mucho que exagere, y donde la locura, las tristezas y el dolor encontrarán su reposo.

R. F. L. ¿En qué tipo de música cree usted que pensaba Schopenhauer cuando se refería a ella en su obra filosófica? ¿Quiénes fueron los compositores favoritos del filósofo?

J. F. C. No creo que pensase en uno u otro compositor cuando reflexionaba sobre la música. Su idea de la música como metafísica está más allá de sus manifestaciones históricas. Pero se podrá entender a partir de lo dicho anteriormente que Schopenhauer no disfrutaba mucho con la música que él llamaba

imitativa, es decir, que trataba de imitar aspectos del mundo, como *Las estaciones* de Haydn. En las sinfonías de Beethoven encontraba el reflejo más “fiel y completo” de la esencia del mundo, es decir, de la voluntad, y no del mundo que representamos con ciclos causales como el de las estaciones. Pero es decisivo el aspecto paradójico de la música tanto en la filosofía como en el gusto de Schopenhauer. Con una visión atormentada del mundo, prefería la luminosidad de los compositores mediterráneos, que la oscuridad y los impulsos extraordinarios de compositores como Wagner y Beethoven. Él mismo ejemplificaba este aspecto paradójico de la música con la escena del *Don Giovanni* de Mozart, en la que una estatua de mármol cobra vida. Junto con Mozart, las preferencias de Schopenhauer estaban sobre todo en Rossini, de cuya música admiraba la ausencia de contenido experiencial. Se dice que tenía todas sus partituras adaptadas a flauta, y que las tocaba a diario, siempre antes de comer. Nunca me he podido explicar por qué antes de comer. Quizás el hedonismo de Rossini tenga efectos saludables sobre el apetito.

R. F. L. Los libretos de *Tristán*, el *Anillo*, *Parsifal* e incluso de *Los Maestros Cantores* suelen citarse como fuertemente influidos por la filosofía schopenhaueriana. ¿Cuál de ellos refleja, a su juicio, de la manera más fiel el pensamiento y las ideas de Schopenhauer?

J. F. C. Thomas Mann, en un libro que se llama *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, dice que en algunas ocasiones, los artistas “traicionan” la filosofía que les influye, pues aunque pretenden reproducirla, en ocasiones les atrae más las pasiones y la vitalidad del texto que sienten como propias, que la sabiduría que despliega. Se refiere a Wagner, y a la explicación de la voluntad como instinto erótico y anhelo de Tristán. En mi opinión personal, la influencia de Schopenhauer en las composiciones de Wagner está más del lado de la música que de los personajes. En el caso del *Tristán e Isolda*, la ópera parece no querer redondear ningún acorde hasta el final, hasta la muerte, tal y como sucede con las relaciones contradictorias del ámbito de la voluntad en la filosofía de Schopenhauer. Del *Anillo* se han destacado toda una serie de influencias, que van desde el anarquismo de Proudhon, que interpreta la figura de Siegfried como el destructor de un orden establecido que vulnera el espíritu de la ley, hasta el espíritu revolucionario de Feuerbach, donde la alegría y el optimismo paganos, el altruismo frente a la tiranía del poder, la exaltación de la voluntad de vivir y del amor libre ocupan el primer plano. Sin duda, la obra posee esa tendencia schopenhaueriana hacia la contradicción, a través de las confrontaciones entre determinismo y libertad, entre destrucción y utopía, entre la voluntad de vivir y la muerte. Quizás se piense que los *Maestros Cantores* tiene menos influencias de Schopenhauer, por ser una obra más optimista. Yo no pienso de este modo. La dignidad de la renuncia de Hans Sachs es uno de los pilares de la ética de Schopenhauer. Y las referencias al origen onírico del arte, a su superioridad respecto del mundo conceptual, también poseen esa perspectiva romántica que hace apasionantes los textos de Schopenhauer. Lo esencial de eso que llamamos “influencias” en los autores de los que

hablamos, es el efecto que tienen en nosotros mismos, porque en realidad, no son otra cosa que preguntas que inquietaron a Wagner, Schopenhauer, y que nos seguirán incordiando al resto de los mortales. El 21 de septiembre de este año se cumplen

150 años de la muerte de Schopenhauer. Quizás sea una buena ocasión para volver a tener un libro de Schopenhauer entre las manos, o para escuchar una obra de Wagner... o por qué no, para hacernos algunas preguntas.



Escultura con el busto de Arthur Schopenhauer en Fráncfort.



Imagen de la tumba de Schopenhauer en el Cementerio mayor de Fráncfort.

y su disolución en una “crecida ondulante, sonido resonante, universo suspirante de la respiración del mundo”, Wagner está recurriendo, en realidad, a una imagen de filiación netamente feuerbachiana.

Es decir, si por un lado, Wagner coincide con Schopenhauer en identificar la sexualidad con la voluntad (Schopenhauer llama a los genitales “auténtico foco de la voluntad” [I, 452]), lo cierto es que el filósofo jamás habría coincidido con el compositor en el idealizado retrato que éste realiza de la unión sexual, pues para él el amor no constituye sino una trampa tendida al ser humano por la naturaleza: mientras las almas creen encontrarse mediante el sentimiento de estar enamorados, son los genitales los que verdaderamente se buscan.

“La naturaleza impulsa al hombre con toda su fuerza a la procreación. En cuanto ha conseguido ésta por medio del individuo, la destrucción de éste le resulta por completo indiferente, pues a ella, en cuanto voluntad de vivir, lo que le importa es la conservación de la especie; el individuo no significa nada”. [I, 452]

Frente a este crudo materialismo psicológico, es Feuerbach la fuente de la cual

proceden algunas de las cualidades del amor erótico tal como aparece retratado en *Tristán e Isolda*. Entre ellas, la infinitud, tal como lo expresa el siguiente fragmento de *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*:

“El amor se diferencia de todos los otros sentimientos en que es todos los sentimientos, no es un sentimiento particular, es el sentimiento absoluto, infinito, simplemente general; es, a la vez y conjuntamente, todos los dolores y todas las alegrías, todo goce y todo martirio, y ciertamente por ser él todos los sentimientos como unidad simultánea e inseparable, es un sentimiento diferenciado, independiente, por delante de todos los demás sentimientos”.

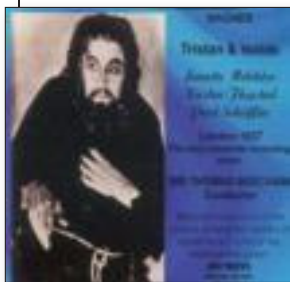
Incluso el carácter desindividualizador del amor/voluntad de resonancias panteístas que encuentra su más elocuente expresión en las disquisiciones de los amantes acerca del “Du” y del “Ich” del dueto del acto II, y que habitualmente es señalado como deudor de la obra de Schopenhauer, encuentra un lla-

mativo antecedente en el filósofo bávaro:

“En cambio, cuando tú entras en la relación del amor con esa persona y ella contigo, en ese momento la esencia toca la esencia; y en esa esencialidad desaparece precisamente tanto su como tu ser particular y separado, junto con todas las separaciones y particularidades tuyas y de ella, y entre tú y ella. [...] por lo tanto, en el amor, eres y no eres; el amor es ser y no-ser al mismo tiempo; vida y muerte como un sólo vivir”. Vemos, pues, cómo la filosofía feuerbachiana realizará un adecuado contrapeso al pesimismo schopenhaueriano y no abandonará nunca a Wagner, quien tendría ocasión de realizar una síntesis de todas estas ideas —y de todas aquellas que quedaron formuladas incluso en sus dramas románticos de redención de juventud— en su obra final, *Parsifal*. En definitiva, pese a toda la devoción que el compositor tributó al filósofo del cual celebramos el 150 aniversario de su muerte, Wagner nunca dejó de ser un incorregible optimista. ❧

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Armonía y Análisis en los conservatorios “Arturo Soria” y “Federico Moreno Torroba” de Madrid.

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS



THOMAS BEECHAM

Royal Opera House, Covent Garden. Thomas Beecham, director. Melchior, Flagstad, Klose, Janssen, Nilsson

Archipel ARPCD 0021-3 ADD Mono 3 CD 1937

Sonido: ★/★★/ Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Diverdi

El panorama fonográfico tristanesco se inicia en plena Edad de Oro del canto wagneriano, dominada por los astros vocales de Lauritz Melchior y Max Lorenz. El danés alcanza en este rol el cénit de su carrera wagneriana; en *Tristán*, su rotundidad vocal y su peculiar estilo enfático se transfiguran dotando a su personaje de una dimensión trágica de la que carecen sus restantes creaciones. De sus seis registros semicompletos (debido a los cortes imperativos en aquellos años) conservados, cuatro de ellos tienen la fortuna de compartir cartel con otra diosa del canto wagneriano, Kirsten Flagstad (Reiner/1936, Bodanzky/1937, Beecham/1937 y Leinsdorf/1941). Seleccionamos el registro londinense con Thomas Beecham, artífice de un olímpico dúo de amor, y recomendamos igualmente la poco filológica (pero muy disfrutable) edición mixta Beecham/Reiner ofrecida por EMI Références (7640372.3). Haciendo justicia a su fama, el *Tristán* del alemán Max Lorenz descolla en el recitativo, en el modo de conferir sentido a cada frase, de sugerir la desesperación en cada aliento de la narración del Acto III, hasta el punto de que ni siquiera el avance de la edad resta interés a los registros más tardíos. De entre ellos, cabe recomendar al neófito la toma hamburguesa dirigida por Schmidt-Isserstedt (1949) de muy buen sonido, donde resultará más fácil apreciar las virtudes del tenor renano. De peor sonido, aunque gran interés musical, resultan el registro bonaerense dirigido por Erich Kleiber (1938) y el aún más precario registro milanés de Victor de Sabata (1951), el cual ha logrado convertirse en objeto de culto para un sector de la crítica wagneriana gracias a las singular personalidad de la batuta.



WILHELM FURTWÄNGLER

Philharmonia Orchestra. Wilhelm Furtwängler, director. Suthaus, Flagstad, Thebom, Fischer-Dieskau, Greindl

EMI 5 56254-2 ADD Mono 4 CD 1952

Sonido: ★★/★★★★

Valoración: ★★★★★

Distribuidor: EMI

Sería imposible considerar tristanesco ninguna discografía sin hacer mención a este histórico registro, en permanente reedición desde su primera impresión y de obligado conocimiento para todo wagneriano. Esta grabación de estudio monoaural contó con dos puntales indiscutibles y varias felices concurrencias. En primer lugar, la dirección de Wilhelm Furtwängler—al frente de la joven Orquesta Philharmonia—, morosa pero llena de significado, magistral en la larga preparación de los climas y el arte de la transición, capaz de definir para siempre un arquetipo “filosófico” al que luego se han adherido con mayor o menor fortuna otros directores como Leonard Bernstein o Daniel Barenboim.

En segundo lugar, Kirsten Flagstad, quien cercana a los sesenta años de edad y sin el *Do* sobreagudo (el productor Walter Legge convenció a su esposa Elisabeth Schwarzkopf para que se los “prestara”, en uno de los fraudes discográficos más sonados de todos los tiempos) esculpió una Isolda para la eternidad, diosa y humana, superviviente de la Edad de Oro, de excelsa dicción y premonitora de las sutilezas expresivas de las Isoldas más modernas, desde Martha Mödl hasta Hildegard Behrens.

Perteneciente a la vieja escuela como Flagstad, Ludwig Suthaus—quien ya había participado en un registro pionero de esta obra en 1950 junto a Franz Konwitschny y la Gewandhaus de Leipzig— construye con su opaca voz e idiomático recitativo un pesado y doliente *Tristán* cuya estatura queda magnificada gracias al efecto Furtwängler. Fischer-Dieskau, Greindl y la recientemente fallecida Blanche Thebom redondean el reparto con juveniles prestaciones.



KARL BÖHM

Orquesta del Festival de Bayreuth. Karl Böhm, director. Windgassen, Nilsson, Ludwig, Wächter, Talvela

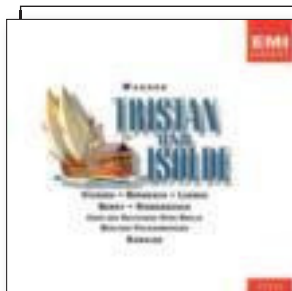
Deutsche Grammophon 449 772-2 ADD 3 CD 1966

Sonido: ★★★★★/ Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Universal

La Edad de Plata del canto wagneriano—o lo que es lo mismo, el Bayreuth de la reapertura tras la II Guerra Mundial— ha proporcionado a la discografía oficial y no oficial de *Tristán e Isolda* algunos de sus más codiciadas ediciones. Wieland Wagner forjó tres enormes y contrastantes figuras de la protagonista en Martha Mödl (la Isolda “herida por el destino”, frente a Karajan), Astrid Varnay (la Isolda “vengativa”, frente a Jochum) y Birgit Nilsson (la Isolda “amorosa”, frente a Sawallisch y Böhm), todas ellas de obligada escucha, pese a que fue la sueca quien acabó por reinar en este difícil rol durante más de veinte años. Por la parte masculina, el chileno Ramón Vinay ocupó el trono hasta que se hizo con él quien ha sido uno de los cuatro o cinco mejores tristanes de la historia, Wolfgang Windgassen. Los acentos líricos, la fragilidad y la enorme categoría artística del alemán, unidos al diamantino e imperturbable chorro de voz de Nilsson, constituyen uno de los hitos vocales de este título, que alcanza junto a unos secundarios de lujo en el registro en vivo de 1966 frente a Karl Böhm una temperatura dramática nunca jamás alcanzada, bien que ello fuera a costa de una dirección tan apasionada como primaria en algunos aspectos.

Como complemento de esta grabación, recomendamos la más mesurada lectura ofrecida por la pareja junto a Sawallisch (Bayreuth/1958) y la comparecencia en solitario de la sueca (junto a su protegido Helge Brilioth) en la toma romana dirigida por Mehta (1972), de magnífico sonido, todo un anticipo de su magnífica lectura en DVD.



HERBERT VON KARAJAN

Berliner Philharmoniker. Herbert von Karajan, director. Vickers, Dernes, Ludwig, Berry, Ridderbusch

EMI 769319-2ADD 4 CD 1972

Sonido: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

Distribuidor: EMI

La era del estéreo no fue pródiga en grandes grabaciones de estudio del *Tristán* wagneriano. Para el gran director húngaro Georg Solti este título —registrado anteriormente a su legendaria grabación de *El anillo del nibelungo*— supuso el bache más ostentoso de su brillante ciclo wagneriano, de modo que durante un par de décadas (desde la grabación de Furtwängler hasta la de Karajan que aquí traemos) fue Bayreuth quien llevó la delantera al resto del mundo con respecto a este drama musical.

Pese a sus enormes valores, no estamos ante un registro redondo ni en lo vocal ni en lo orquestal. Pero tenemos que Vickers ofrece aquí el que es quizá el mejor protagonista masculino de la discografía, capaz de servir al mismo altísimo nivel las inhumanas exigencias vocales del rol así como su compleja y elusiva caracterización psicológica, tempestuosa y contenida a la vez, abismal en un sentido aplicable tanto a la voz como a la naturaleza del personaje, y que firma en alianza con el director un monólogo del Acto III como ni siquiera Wagner habría podido soñar. Helga Dernes, con una voz que a menudo recuerda en filo y solidez a la de Nilsson, resulta molesta en ocasiones por las estridencias, y aunque Christa Ludwig es una excelente Brangäne, tanto Walter Berry como Karl Ridderbusch resultan planos.

En cuanto a Karajan, su estilo no es tanto el refinado y transparente que caracterizó su *Anillo* sino el más apabullante que lució en otros registros de los años setenta (*Lobengrin*, *Otello*, *Aida*, *El holandés errante*...), lo cual permite rozar el delirio en los momentos álgidos pero resulta desaforado a largo plazo.



CARLOS KLEIBER

Staatskapelle Dresden. Carlos Kleiber, director. Kollo, Price, Fassbaender, Fischer-Dieskau, Moll

Deutsche Grammophon 413 315-2 3 CD 1982

Sonido: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Universal

La era digital debió conjugar la opulencia y refinamiento de las orquestas (y técnicas de grabación) modernas, con la carestía de voces característica de las últimas décadas. La era se abrió con dos controvertidas grabaciones, la muniquesa de Bernstein (Philips, 1981) y la dresdense de Carlos Kleiber (1982). Pese a sus buenisimos momentos y la emotiva Isolda de Behrens, la del americano se resiste a una escucha continua debido a unos lentísimos *tempi*. También de enorme clase directorial aunque de irregular tensión, la de Kleiber desconcertó a la crítica por ser el primero en reinventar *Tristán* de acuerdo con la crisis de voces wagnerianas. Pese a los malos augurios, la mozartiana Margaret Price resiste el paso del tiempo como Isolda debido a su simbiosis con la refinada y camerística lectura impuesta desde el podio, en la que encajan también los consumados liederistas Fassbaender y Fischer-Dieskau, así como el inmenso Kurt Moll y el *Heldentenor* de pequeño formato que ha sido René Kollo.

Tras más de una década en blanco se sucedieron los registros de Barenboim (Teldec, 1995), Runnicles (Warner, 2002), Thielemann (DGG, 2003) y Pappano (EMI, 2005). Confesamos no sentirnos conmovidos ni por el aclamadísimo registro de Barenboim (pese a su indisputable pedigrí “furtwängleriano”) ni por el no menos aclamado Thielemann (a quien, creemos, el disco no hace justicia), así como tampoco por Pappano, vehículo de un Domingo y una Stemme desintonizados. La sorpresa proviene de la batuta de Donald Runnicles (Warner, 2002) quien aúna fuerzas de sus solistas para obtener una lectura unitaria y de intenso dramatismo.



ZUBIN MEHTA

Bayerische Staatsorchester. Zubin Mehta, director. West, Meier, Lipovsek, Weigl, Moll

ArtHaus Musik 100 056 2 DVD 241 MIN 1998

Subtítulos en alemán, inglés, francés y holandés

PAL 16:9 / PCM Stereo DD 2.0

Imagen: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Ferysa

El medio audiovisual no ha realizado aún su aportación definitiva a este título. Diríase que *Tristán* revela mejor sus misterios en la nocturnidad de la fonografía que ante la luz de focos y cámaras. Ninguna propuesta visual se nos antoja globalmente lograda, ni las más convencionales (Kout/Friedrich/1993, Barenboim/Ponnelle/1983), ni las post wielandianas (Levine/1999, Belohlavek/Lehnhoff/2007) ni las más experimentales (Barenboim/Müller/1995, Schneider/Marthaler/2009). La tercera grabación de Barenboim (Chéreau/2007) se beneficia de un dinamismo cinematográfico, aunque éste se nos antoje poco acertado. En lo vocal, y en ausencia de un *Tristán* definitivo (Heppner y Dean Smith se sitúan entre los mejores, seguidos de Kollo y Jerusalem) la videografía se divide entre los registros protagonizados por Waltraud Meier —Isolda indiscutible del último decenio— y los demás. Entre los primeros, cabe lamentar que el de Kout (con wagnerianos de raza como Kollo y Jones) no se hubiera realizado 10 (ó 15) años antes, que Levine no contara con una Isolda más comprometida, o que Schneider sufriera todo un atentado escenográfico. Entre los protagonizados por la Meier, el de Barenboim/1995 (excelente pero sin la temperatura necesaria) presenta a la artista en plenitud de medios, bien secundada por Jerusalem, mientras que en el de Barenboim/2007 presenta tirantes ante un *Tristán* (Storey) vocalmente inexistente. Optamos pues por Mehta/1998, con un mediano *Tristán*, un empaque orquestal inigualado en video y un poético final para una irregular escenografía de Konwitschny.