

**Sobre el acorde de Tristán**

Por regla general las grandes obras de arte son el resultado de intenciones modestas. “La ambición –escribe Thomas Mann- no debe estar al principio, antes de la obra; ha de crecer con la obra (...). No hay nada más errado que la ambición abstracta y sin objeto, la ambición en sí (...), la lívida ambición del yo”. Richard Wagner compuso “Tristan und Isolde” para concederse un respiro a las energías extenuantes que estaba dedicando a la tetralogía “El anillo del nibelungo”, que era su auténtica ambición, la criatura con la que era consciente que iba a marcar el futuro del drama musical. Había calculado inicialmente que iba a ser “una obra más ligera y más representable por sus exigencias escénicas y menores dimensiones”, es decir, más fácil de programar y de estrenar que la monumental Tetralogía. A Wagner ni se le pasó por la cabeza revolucionar nada cuando compuso “Tristan und Isolde”. Simplemente, como escribe Wilhelm Furtwängler, “le interesaba encontrar la expresión adecuada. El hecho de que de este modo “descubriera” el sistema cromático, con su prometedor futuro, era secundario para él; un mero accidente”. El caso es que, en efecto, quizás por un mero accidente, quizás porque ese audaz empleo del cromatismo, la modulación y la inestabilidad armónica expresaba con la máxima contundencia ese amor imposible de los protagonistas, que únicamente puede realizarse más allá de la vida terrenal, Wagner anticipaba y abría las puertas a lo que sería el resquebrajamiento del sistema tonal a finales del siglo XIX.

El “acorde de Tristán” ha hecho correr ríos de tinta porque se ha visto en esta célula temática el fin de la armonía tradicional. El acorde rechaza clarificar su tonalidad, que permanece inestable y ambigua, hostil a los postulados desde los que la teoría armónica clásica analizaba cualquier partitura. Ese acorde y, en general, las cadencias rotas del resto del preludio, generan en el espectador una sensación desasosegante, de eterno retorno, de no ser capaz de salir de una nebulosa obsesiva, adictiva, quizás erótica. La sensación es de trascendencia, de ausencia de puntos de apoyo que permitan un cierto sosiego, de imposibilidad de concederse un descanso. Wagner logra algo sorprendente con una simplicidad todavía más sorprendente: la suspensión de las funciones del sistema tonal que habían presidido la escritura musical desde el siglo XVII. Y este acorde que queda sin resolver a lo largo de las casi cinco horas que dura la representación, sólo nos permitirá descansar cuando hemos comprendido, en las notas finales de la obra, que la intensidad del amor de Tristan e Isolde, ese amor que vulnera toda norma y que no puede ser contenido ni por la lealtad del súbdito, ni por el adulterio ni por el castigo divino, solo se puede contener más allá de la muerte.

“Hice tocar por primera vez el preludio de “Tristan”, y como si me cayera una venda de los ojos vi a qué inalcanzable distancia del mundo he llegado en los últimos ocho años –escribía Wagner a Mathilde Wesendonck-. Este preludio era tan incomprensiblemente nuevo para los músicos, que tuve que llevar a mi gente de nota en nota como descubriendo piedras preciosas en el tesoro”. Ángel-Fernando Mayo se preguntaba qué había sucedido en aquel ensayo: “Sencillamente, los músicos franceses, criados en el lenguaje diatonal al uso y, a lo sumo, familiarizados con las disonancias que Meyerbeer disponía estratégicamente en sus óperas como “efecto sin causa” (Wagner dixit), no podían comprender de buenas a primeras la naturaleza y la finalidad de la nueva escritura wagneriana, sistemáticamente cromática. ¿Cómo admitir, contra toda regla de la consonancia, que después de las tres primeras notas de los violoncelos (la-fa-mi) viniera un acorde de éstos y de dos oboes tan inusitado (fa-si-re sostenido-sol sostenido) para servir de apoyo a la resolución de la frase, ascendente y asimismo difusa?”. Tras el concierto en París, el preludio de “Tristan und Isolde” fue calificado de “enigma” por Berlioz, expresión particularmente afortunada para expresar lo que tiene la obra de inquietante por su tensión interna, por el efecto de agitación turbulenta que, por cierto, contrasta con el estatismo del movimiento escénico. Los hechos que determinan la situación dramática tras el preludio de la ópera han sucedido anteriormente o se desarrollan como un simple trámite: toda la auténtica acción dramática es interior y el auténtico espectáculo no se encuentra en la espectacularidad de la trama sino en la intensidad de las emociones íntimas que la acompañan.

Apropiarse de este acorde por parte de otra obra de arte para explorar su potencial expresivo más allá del drama musical wagneriano es perfectamente legítimo. Como decía Hegel muy en consonancia con el gusto romántico de su generación, la música el arte de la subjetividad por excelencia. La música es sin conceptos. En eso radica su poder y su indefensión. “Su poder es tal –escriben Carl Dahlhaus y Hans Heinrich- que puede extenderse a toda la existencia humana, a todas sus actividades y a todos sus estados anímicos. Y su indefensión es tal que se la puede utilizar, volverla funcional y cambiarla de función para cualquier cosa”. Vacca considera el acorde de “Tristan” un “gen cultural que, cuando se ha escuchado, no se olvida jamás”. Está más allá del mismo Wagner. Y el artista invita a asistir a una repetición del acorde “a la manera de un bucle acústico que se atreve a suspender el tiempo real”.

**Joan Matabosch**  
 Director Artístico del Teatro Real (Madrid)

+ doce (7)  
 Distónica: Do de Mi Fa Sol La Si / Cromática: Do Do# Re Re#  
 Mi Fa Fa# Sol Sol# La  
 La# Si

VACCA