

***Tristão e Isolda*, de Carl Dahlhaus: Um breve comentário e uma tradução**

“Tristan and Isolde”, by Carl Dahlhaus:
A brief commentary and a translation

Sidnei de Oliveira

Doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista FAPESP e Bolsista Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) pela Universidade de Leipzig.
E-mail: violaoliveira@yahoo.com.br

Resumo: Desde a estreia da ópera *Tristão e Isolda*, em 10 de Junho de 1865, muitos historiadores, musicólogos e críticos musicais escreveram inúmeros artigos e livros sobre o drama wagneriano. Devido à grande importância musical e composicional que Wagner atribuiu à referida ópera, a discussão estética e filosófica ganhou grande repercussão. Dahlhaus, no artigo “Tristão e Isolda”, discorreu sobre a filosofia, a música, o drama e a *Handlung* (ação) wagneriana. Logo, é possível observar no texto a consideração que muitos têm em relação a um dos principais dramas de Wagner. A partir dessa importância, teço um breve comentário sobre o texto de Dahlhaus, aproximando sua análise da filosofia de Schopenhauer e, em seguida, apresento a tradução do artigo.

Palavras-chave: Wagner; *Leitmotiv*; Drama; *Handlung*; Harmonia.

Abstract: Since the premiere of the opera *Tristan and Isolde* in June 10, 1865, many historians, musicologists and music critics have written numerous articles and books on the Wagnerian drama. Due to the great musical and compositional importance that Wagner attributed to the opera *Tristan and Isolde*, the aesthetic and philosophical discussion gained wide repercussions. Dahlhaus, in the article “Tristan and Isolde”, talked about philosophy, music, drama and *Handlung* (action) Wagnerian. So it is possible to observe the consideration that many have in relation to one of the a major dramas of Wagner. From this importance, I present a brief commentary on the text of Dahlhaus, approaching his analysis of the philosophy of Schopenhauer and then the translation of the article.

Keywords: Wagner; *Leitmotiv*; Drama; *Handlung*; Harmony.

Introdução

Sabendo da importância que o drama wagneriano representa para a história da ópera, Carl Dahlhaus resolveu reunir pequenos artigos nos quais discorre e analisa questões importantes da obra de Wagner. O autor realizou esse trabalho seguindo um viés cronológico, isto é, a sequência composicional de Wagner, iniciando com a ópera *Der fliegende Holländer* e finalizando com *Parsifal*.

Tristão e Isolda possui uma importância crucial para o desenvolvimento da música, principalmente no âmbito da harmonia, algo que Dahlhaus analisou com cuidado e conhecimento necessários para compreender a musicalidade de Wagner. Não apenas a música é tida como o grande diferencial na ópera mencionada, mas o modo com que o compositor utilizou-se da filosofia para aprimorar e aprofundar ideias que faziam parte de um enredo, que, segundo o próprio Wagner, estava por ser desenvolvido como uma *música provisória sem palavras*, ou então, como ele define o segundo ato, “uma vida transbordada em sua violenta e intensa emoção - o final da consagração plena, intimou o pedido de morte”¹.

A música, para Wagner, ganha um espaço de maior importância em *Tristão e Isolda*. Sabemos que em seu escrito de 1851, intitulado *Oper und Drama*, Wagner disserta sobre a arte musical, poética, cênica e os meios que ele acredita diferenciar ópera de drama. Mas mesmo com vários pontos levantados em seu texto, para Dahlhaus, Wagner acrescentou a palavra, um pouco mais de importância do que para a música, mesmo que o compositor tenha esclarecido que a ária tenha sido, até seu momento presente, um marco que definiria a grande ópera, pois seu objetivo nada mais é do que isolar o personagem do ato musical e, através das palavras, explicar ou expor o presente fato do personagem. Desta forma, a palavra se sobressai à música. Wagner tenta, em seu drama musical, amenizar essa desigualdade entre palavra e música, utilizando-se da união entre música, palavra e teatro, ou seja, a obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), a ação da obra como um todo, logo, a encenação de todas as artes no palco, para, assim, alcançar seu objetivo estético por completo.

Wagner vinha trabalhando este modo de compor já em suas óperas anteriores, mas em *Tristão e Isolda* a imersão na filosofia schopenhaueriana, em especial em *O mundo como vontade e como representação*, fez com que a importância da música absoluta apresentada pela filosofia de Schopenhauer triunfasse no drama wagneriano; o pessimismo schopenhaueriano, juntamente com os *Leitmotivs* e com o enredo do drama, gerou a metafísica que Wagner desejava tanto trabalhar em seu drama, algo que parecia faltar para o compositor em 1854, quando enviou uma carta a Liszt, três anos antes de escrever a poesia, onde a dúvida sobre a composição ainda o rodeava: *uma concepção*

1 DAHLHAUS, C. *Richard Wagners Musikdramen*. p. 87.

musical sangrenta, com a bandeira negra soprando no final, quero em seguida me cobrir – para morrer. Após várias leituras de *O mundo*, Wagner desenvolveu em seu libreto a metafísica da morte e da vida. Assim, pode trabalhar nas cenas trágicas de *Tristão e Isolda* com embasamento em uma filosofia que ele aceitou e decidiu seguir para concluir sua obra musical. Segundo Dahlhaus, “em *Tristão e Isolda*, se tomarmos a sério o fervor schopenhaueriano de Wagner, a música é o elemento primordial e constitutivo no plano metafísico, enquanto é o elemento secundário no nível empírico”².

Dahlhaus discorre grandiosamente sobre a importância da harmonia nos *Leitmotivs*, mas não deixa de lado a filosofia para a compreensão do drama. A análise musical, juntamente com a poesia, com a cena e com a filosofia, faz com que possamos compreender o que Wagner tentou propor ao espectador com sua obra, mesmo que, de acordo com Dahlhaus, Wagner tenha se precipitado demasiadamente com a essência da música, pois *a influência da filosofia da música de Schopenhauer, expressão crua do mundo da “representação” em direção à pura reflexão da “vontade”, impulsiona a música como essência e a reduz.* A principal questão filosófica que Wagner atribui a *Tristão e Isolda*, certamente é o jogo metafísico entre a morte, a vida e o amor, que não pode mais ser concretizado em vida. Desse modo, a morte de Tristão e Isolda é o único meio possível de se viver o verdadeiro amor. Podemos associar essa ação dramática à filosofia de Schopenhauer, pois para o filósofo a morte “é o desatar doloroso do nó que a procriação amarrou com volúpia e é a destruição violenta, proveniente de fora, do erro fundamental de nosso ser: a grande desilusão. No fundo, somos algo que não devia ser e, por isso, deixamos de ser”³.

Diante de todo o trabalho que Wagner apresentou em *Tristão e Isolda*, seja no âmbito poético, cênico ou dramático, a música possui mais especificamente nesse drama, sem dúvidas, um patamar mais altivo. Os *Leitmotivs* fazem com que a música, juntamente com a harmonia wagneriana, alcance uma nova forma, uma nova estrutura, uma linguagem musical única e que permitiu, como reconheceu Dahlhaus, na harmonia de Tristão “a direção onde pode ser vista a dissolução da tonalidade para a emancipação da melodia e do contraponto pré-formado que a relação de acorde geriu. TRISTÃO é o

2 DAHLHAUS, C.; EGGBRECHT, H. H. *Que é a música?* p. 114.

3 SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke*. Band. II, pp. 648-649.

certificado de origem do modernismo musical”⁴. Mesmo que para Schopenhauer é necessário que a música seja absoluta para ser elevada ao grau mais alto entre as demais artes - portanto, em um drama a música apresentada não é a arte superior, já que está dividindo seu espaço com as demais artes - é possível acreditar que Wagner desenvolveu seus *Leitmotivs* tendo a filosofia de Schopenhauer em mente, posto que considerava-se um schopenhaueriano e a composição dos *Leitmotivs* foi um novo passo para a evolução musical e histórica na música do século XX.

Referências bibliográficas

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Trad. Arthur Mourão. Edições Texto & Grafia LTDA, 2009.

DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. In: *Sämtliche Werke*. Band II. Arbeitsgemeinschaft. Stuttgart/Frankfurt am Main: Cotta – Insel, 1960.

Tristão e Isolda⁵

de
Carl Dahlhaus

1

Tristão, de Wagner, com uma simplicidade imperceptível quanto à *Handlung*⁶ a que se refere, não é, de acordo com conceitos comuns por ele evitados, nem um drama, nem uma cena épica. No segundo ato, está o centro da obra em um sentido externo, ocorre como uma catástrofe silenciosa, sem ação real e sem palavras: o diálogo Tristão e

4 DAHLHAUS, C. *Richard Wagners Musikdramen*, p. 95.

5 DAHLHAUS, C. *Richard Wagners Musikdramen*. Reclam. Stuttgart. 2011. pp. 77-95. O texto aqui traduzido faz parte de uma coleção de artigos das óperas de Richard Wagner organizada por Dahlhaus.

6 Wagner compreende *Handlung* como drama, ou seja, uma ação onde a música é o suporte sonoro que sustenta o ato dramático. Mesmo que a música absoluta, compreendida por Wagner no sentido schopenhaueriano, seja capaz de gerar um efeito no espectador, a palavra e o enredo são mais importantes do que a própria música, pois a mensagem será mais bem absorvida tendo como pilar uma base sonora musical (N. do T.).

Isolda é antitético ao tradicional drama tão distante, ele aparece quase indiferente na fala de Isolda ou de Tristão; as frases e frases fragmentadas são intercambiáveis e às vezes substituídas.

Por outro lado, essas frases são vestígios da origem épica, da substância quase extinta por completo. A riqueza de episódios que o épico Gottfried de Straßburg propagou e a ação em pequenas cenas amontoadas são reduzidas: com uma concentração de energia, Gottfried Keller e seu sentimento poético diferente de Wagner foram simplesmente admirados.

Quando Wagner tentou compreender os contornos do *Tristão* em palavras, escolheu involuntariamente a ação externa para sugestões escassas e o interior apareceu como a única decisão: *O vassalo fiel tinha para o seu rei o pretendente, o amor próprio ele não quis confessar, Isolda o seguiu como noiva de seu senhor, porque eles deveriam seguir o impotente pretendente. No seu direito de ciúme oprimido, a Deusa do amor vingou-se: o tempo determinado conforme o costume e a política do recém-casado, por precaução, a mãe determina a poção do amor, através de uma invenção, oferta ao o jovem casal que, através de seu prazer repentino e flamejante, devo confessar que eles pertencem um ao outro. Agora a visão exige o deleite de um miserável amor sem fim: mundo, poder, fama, brilho, honra, cavalheirismo, fidelidade, tudo como um falecido sonho sem essência, apenas um ainda vive: saudade, saudade, insaciável, para sempre exigir um novo nascer – ansioso e com sede; a única redenção – morte, falecer, afundar, não mais despertar*⁷.

A partir do terceiro ato, Tristão ferido foge para Kareol e espera tortuosamente a médica Isolda – o Rei Markes, em silêncio, reconcilia o mal-entendido. Em Wagner, o esboço da ação não é o discurso. Isso significa que o »acontecimento« que seria narrado nada mais é do que a execução de que são externos, assim como um processo interno de acontecimento, de »intercorrência«, foi renunciado no diálogo do segundo ato: a única redenção – morte, falecer, afundar, não mais despertar!

A *Handlung*, referida pelo subtítulo de Tristão é, portanto, interna. Para Wagner, o »Drama«, por meio da *Handlung*, substitui e traduz, de modo que, apoiada no sentido original da palavra usada como um termo genérico, o »drama« nos torna conscientes.

⁷ Todos os trechos em itálicos foram mantidos, de acordo com o texto original. (N. do T.)

Ele tentou aludir que, em *Tristão*, o drama interior chega a partir da incrustação externa, o esmagamento de acontecimentos é livre. O recuo à essência da questão, como Wagner entendeu, se expressa na tradução das palavras que reestabelece o seu real significado. Um olhar sobre o Volume deste poema, escrito por Wagner no ano de 1860, em *Zukunftsmusik* sobre *Tristão*, mostra imediatamente que eu uso a mesma determinação minuciosa, o material histórico do poeta esclarece a ligação externa. A ação tinha que ser aplicada em detrimento da nítida promulgação dos Motivos internos empregados. Agora, os últimos só se aplicam para ousar... Toda Ação pungente vem apenas no manifestar, ela exige o íntimo da alma e aparece na luz, como prenúnciação interna.

Um momento decisivo: o drama, pelo menos o moderno, constituído em diálogo e que é mediado pela ação, foi, no entanto, mal compreendido por Wagner quando *Tristão* significa a mais alta representação de uma »Handlung«: um »Drama« afirmado. Não que lhe faltou o trabalho na dialética dramática, apenas a substância do diálogo no segundo ato é dialético. Mas ela desenvolveu, contrariando as normas do drama, não do diálogo, não entre as pessoas, mas neles, como um processo interno comum.

2

A poção do amor, um efeito épico de Gottfrieds, embora não levado muito a sério no momento da ação, em Wagner é um símbolo, com certeza desconcertante, uma imagem enigmática dialética. Que ele, ao contrário da poção fatal em *Götterdämmerung*, não produziu, mas existe silenciosa e evidente, é óbvio e jamais foi mal entendida. É mais difícil a dialética do amor – e desembaraçar a poção da morte, que não está fácil à permutação de poções por Brangäne, a culpada-inocente ferramenta do destino exausto. Ele foi a poção da morte, é o engano que faz com que *Tristão* e *Isolda* bebam a poção do amor. O erro, contudo, é um instrumento da verdade; aparência e essência, a morte e a poção do amor na desconfiança são quase indistinguíveis. Apenas quando acreditava que a poção da morte é em geral a poção do amor: porque *Tristão* e *Isolda* bebem a morte, confessam o amor, que além de calado, foi para eles tão evidente e consciente.

É o *Todessehnsucht*⁸ que inverte a poção do amor, como um amor anterior que cresce para o *Todessehnsucht*. A morte foi para Tristão e Isolda a única saída para o entrelaçamento de um amor subscrito. A história é cumprida pela violência. Tristão matou Marold – o noivo irlandês de Isolda, e o enviou cruelmente para Isolda. Ferido mortalmente por Marold e sua espada envenenada, precisou procurar abrigo, já que Isolda era a única que poderia curá-lo. Inicialmente escondido sob um nome falso, ele foi reconhecido e Isolda acreditou ter que matá-lo. Contudo, isso não foi possível: *Ao lado da cama / olhou para ele - / não na espada, / não na mão, / ele me olhou nos olhos. / Sua desgraça / lamentou-me; / a espada - / eu deixei cair*. Portanto, Tristão e o amor de Isolda no tempo da primeira viagem à Irlanda volta. Por isso aparece como um rompimento na história: Tristão retorna para Kornwall; o Rei Marke, persuadido, marca o casamento para Isolda. O que significa? Traição de Tristão? No diálogo do segundo ato, é o engano e a ilusão do dia, pela honra e pelo discurso dos costumes, cujo código enganou Tristão. Mas o motivo da diferença de classe – o pressuposto, que pertence à honra e ao costume vassalo para manter as barreiras que ele puxou – é muito fraco para explicar o deslumbre trágico de Tristão. Na tradição da honra do drama, do século XVI até o início do século XIX, predomina o tipo de tragédia representada, é o Tristão superado.

O amor de Tristão e Isolda, um amor que impulsiona para a morte, é um segredo revelado e já expresso por Isolda no início, sem a poção do amor que ela trouxe para o discurso:

*Eu escolhi,-
eu perdi,-
sublime e cura,
audaz e medroso -:
Cabeça moribunda!
Coração moribundo!*

Tristão permanece fechado:

8 *Todessehnsucht* – neste caso, Dahlhaus se refere à ânsia pela morte, talvez um dos pilares centrais do drama, a questão da morte como redenção e realização de um amor não vivenciado em vida. (N. do T.)

*O silêncio amante
chamou-me em silêncio:
eu concebo, o que ela oculta,
eu oculto, o que ela não concebe.*

O que ele ocultou não foi mais do que o amor ao qual ele e Isolda são destinados um para o outro. Quando reconhece, sente a fatalidade. *Frau Minne*, que é mencionada no diálogo do segundo ato, não é uma alegoria para um estado de alma, mas uma Deusa que entrega a Tristão um destino inevitável. E é a tragédia dialética que sempre volta a ruir, que a cada passo pelo qual ele tenta evitar a fatalidade, acaba se envolvendo mais profundamente. Ele se separa de Isolda, enquanto a recruta para o rei Marke, ela o leva dolorosamente nas proximidades dele; ele espera a salvação pela poção da morte, que se transforma na poção do amor e aparentemente faz o inevitável, embora ele tenha desabado quando descobre que o rei Marke juntamente com Isolda o traiu com a espada de Merlot, ele não pode morrer, mas deve esperar por Isolda em uma saudade que não é nada além de dor. Mas Isolda sabe o que ele esconde e fala:

*Mas oh! Você trocou a poção,
você afundou a nova noite;
a única situação de morte,
se deu novamente o dia.*

O mito inabalável, unicamente morto pelo amor externo de Tristão e Isolda, é um mal-entendido.

3

No ano de 1872, Wagner rejeitou seu ensaio *Über die Benennung "Musikdrama"*, por ter caracterizado seu *drama* como *evidente tia da música*. A metáfora, em que uma teoria está fechada, aparece primeiro na tese desenvolvida em *Ópera e drama*, em que a *palavra-som-drama* na música é um meio para o fim do drama, para frustrar. Em todo o caso, é o historiador de ópera, que constrói a história

quando troca a soberania entre “palavra” e “som”, entendida como uma confissão para a primazia da música. Quem procurou pressupostos biográficos, pode mudar profundamente – desde que fosse – por um lado, atribuído à experiência de Wagner na composição de *Tristão*, e por outro lado, a influência da filosofia da música de Schopenhauer, expressão crua, visivelmente do mundo da »representação« para a pura reflexão da »Vontade«, impulsiona a música como essência.

Além disso, parece que a tese sobre a prioridade da música em *Tristão* é apoiada através da história da obra. Em 1854, três anos antes de escrever a poesia e iniciar a composição musical, Wagner escreveu para Liszt: *Eu tenho esboçado em minha cabeça um »Tristan und Isolde« mais simples, mas com uma concepção musical sangrenta, com a bandeira negra soprando ao final; quero, em seguida, me cobrir – para morrer.* Por um lado, é extravagante que, em uma concepção musical, o discurso não seja poético. Por outro lado, a menção à bandeira negra diz à tradição que o adereço do enredo pertence a »outra Isolda« (isso não ocorreu com Wagner). O projeto de ação que Wagner, em 1854, tinha em mente, estava ainda longe de ser a versão definitiva, parece antes uma musicalidade-poética de uma ideia fundamentada, sem um consistente texto delineado que mais tarde viria a ser. Em Novembro de 1856, Wagner escreveu para Marie Wittgenstein, ao mesmo tempo em que trabalhava em *Siegfried*, inesperadamente em *Tristão*: *Música provisória sem palavras. Para alguns, provavelmente, eu também farei música como os versos fazem. No começo de 1857, ele escreveu para Mathilde Wesendonck um pedaço da música de Tristão sem texto.*

No entanto, ele não deixa claro o fato que será a concepção do Motivo musical de *Tristão* e a eficácia poética, desde o início, o que deve autenticar a primazia da música. (O momento cronológico não é decidir: que na ópera geralmente o texto foi à frente da música, não houve impedimento, ele foi a estética secundária). Antes sozinho, mas é óbvio que o problema do drama musical como Wagner o viu, através da formulação enquanto »Palavra-Som-Problema«, ficou distorcido.

Wagner mostra, em *Ópera e Drama*, um programa de soberania da poesia sobre a música para realizar a tetralogia do Anel. Trata-se de um engano, de uma falsa comparação que surgiu entre a »poesia« e o »drama«. Postulado de Wagner, a música deveria ser um meio para o fim do drama, ela perde seu sentido racional quando se

apresenta sob o »drama« não como outra »poesia«. Fora de Ópera e Drama, abstraiu a necessidade de uma tese da subordinação da música sob o texto. Na linguagem de Wagner, »drama« é o resultado de um trabalho juntamente com o encaixe em movimento da poesia, da música e da ação cênica; a poesia, assim como a música, é um meio para o fim do drama.

A poética é a intenção – como tal – ainda existente e visível, ela não é a expressão do músico em declínio, ou seja, realizada, mas é a expressão do músico – como tal – ainda identificado. Então, ele é a intenção poética ainda não cumprida; e somente quando ele naufraga nessa notável e especial realização da expressão, a intenção e a expressão não estão mais presentes, mas isto é real e o que tanto queria, este real é o drama, como na apresentação, nem a intenção nem a expressão devem ser lembrados, mas esse conteúdo como nosso sentimento necessário e justificado na ação humana, deve cumprir em nós involuntariamente. Embora cunhe a intenção de conceitos essenciais no drama musical, em primeiro lugar – como intenção poética – no texto, primeiramente é a música que deve realizar o sentimento: na convicção de Wagner, o drama vem somente a partir da realização musical. Indubitavelmente, o conjunto posterior do drama em como tornar-se um fato evidente na música, significa uma acentuação vigorosa no momento musical. Foi a metafísica de Schopenhauer que cresceu, mas teria perdido na diferença entre uma música que deixa de fora a intenção poética que resulta por meio de sua concretização, deixou o drama fora da música, que é o ato do drama, forçado por um contraste. Em todo caso, não foi o principal problema para Wagner; se o drama musical, a música e a poesia são subordinados, ou vice-versa, presume-se sobre um texto teórico uma pergunta. Ele não continha a originalidade, então, ele não é admirável, quando a resposta que ele deu, indecisa ou confusa falhou, e seria injusto culpar o texto por isso.

Tristão significa contrariar alguns devaneios históricos, nenhuma mudança para a »ópera«, nem mesmo sua ideia ou utopia. O texto na música ou mesmo o drama elevado na »orquestra sinfônica«, é uma fábula que resulta da entusiástica audição imprecisa. Texto e música não são igualmente iguais, o que é um lugar-comum.

A primeira parte do diálogo do segundo ato, o júbilo do reencontro, se expressa enfaticamente em frases fragmentadas, rompendo-se com as palavras, *eterno, um*

A *arte da transição* foi explicada por Wagner em uma carta para Mathilde Wesendonck, de 29 de outubro de 1859: *O robusto e brusco tornou-se contrário para mim, é muitas vezes inevitável e necessário, mas também pode não acontecer, sem a disposição para a transição súbita tão determinada e preparada, que exige de si mesma. Minha grande façanha na arte da melhor transição gradual é com certeza, a grande cena do segundo ato de Tristão e Isolda. O início dessa cena fornece uma vida transbordada em sua violenta e intensa emoção, - o final da consagração plena, intimou o pedido de morte. Estes são os Pilares: agora você vê uma vez, criança, como eu tenho ligado esse pilar, como se conduzisse de um lado para outro! Este é agora o segredo da minha forma musical, que eu audaciosamente defendo, tem sido em tal concordância, um todo pormenor abrangente da clara dimensão que nunca suspeitei.* O segredo da forma musical não se esgotou, os Motivos musicais - análogos à emoção - expressam perfeitamente um no outro, sem que as fissuras no tecido sinfônico sejam palpáveis. A linha de uma análise, de uma simples exegese do Motivo, não basta. Ele deveria ser mais para determinar que a forma musical se entende por »mediação«.

A tentativa de aludir a uma análise foi esboçada – a relação entre o diálogo do segundo ato está longe de ser entendida – na quinta cena do primeiro ato; os diálogos entre Tristão e Isolda estão profundamente embasados. O início gravou o inconfundível, uma forma de três partes com o esquema A¹ B A² (18, 12 e 12 compassos). A recapitulação, no entanto, com A² fecha a terceira parte do primeiro período. É assim, do mesmo modo, com o X¹: inicia um primeiro período de duas partes com o estrofe X¹ e X² (compassos 14 e 11). A disposição do Motivo é o segundo período (*cobiçada, senhora, o que você deseja*):

Motivos: a b a c d / b e d

Compassos: 2 2 3 4 3 2 5 4

Os Motivos comuns X^1 e X^2 são apenas b e d. Mas b não é outro [motivo], como um desmembramento do complexo Motivo a b, de modo que a analogia do início é inconfundível.

Os Motivos a e c diferem de X^1 para X^2 no segundo estrofe. Por outro lado, é precisamente a e c, pelo X^1 , na função A^2 como recapitulação de A^1 que é baseado. Portanto, os períodos $A^1 B A^2$ e $X^1 X^2$, em um único esquema reunido, $A^1 B A^2 A^3$, o contrato seria falho; eles são de fato, através da analogia A^2 e X^1 , um com o outro interligado, mas assim, um com o outro separado, que não são os mesmos componentes pelo »equivoco« da seção, por um lado como A^2 e, por outro lado, atuou como X^1 . (Outra impressão: A^1 e X^2 não tem conjunto, portanto, não poderiam criptografar como A^1 e A^2).

A forma é tanto »fechada« como »aberta«: »fechada« porque os esquemas de duas e três partes, modelos básicos da forma tradicional marcou ($A^1 B A^2$ e $X^1 X^2$); »aberta«, porque a seção fica um ao lado do outro, mas se interpenetram, de modo que os limites caiam no desconhecido. No »equivoco«, a parte (A^2 e X^1) formou o Motivo c, o encerramento do A^2 (análogo para o A^1): mas o Motivo d do X^1 (corresponde a X^2): A parte final duplicada, em uma função, ele encheu, ao contrário dos outros. E assim, são partes da forma ambígua ou mudam pelo outro, a origem da audição imprecisa, como ela é no teatro, quase inevitável, desvanece a impressão de uma forma não compreendida. A aparência da »falta de forma« nada mais é do que o resultado de uma diferenciação da forma. Na mesma forma de pensamento – o princípio absoluto e não é uma mera descoberta – baseou-se o encerramento do segundo ato – depois do lamento de Markes e a resposta de Tristão, a preferência é o silêncio – o diálogo de Tristão e Isolda (Onde Tristão se aposenta agora). Ele é esboçado em linhas gerais, dividido em cinco partes (compassos 14, 16, 18, 12 e 18), dos quais o terceiro e o quinto, Tristan, é o estrofe e Isolda o contra estrofe, a única insignificância difere um do outro, construir o esqueleto da forma. Transtornar para analistas de formas, que respondem a letra da teoria, as relações são entre as três primeiras partes. A terceira apareceu de certo modo como a união do primeiro e do segundo: Por um lado, ele tem em comum o início do segundo (O país, que Tristão crê e que lhe deu à luz); por outro lado, virou a primeira parte, um complexo do Motivo quatro, como o meio e o final do terceiro novamente,

embora não inalterado (oferecer-lhe Tristão). A primeira parte tem a característica de uma introdução e a segunda e a terceira aparecem no início como estrofe arioso e contra estrofe. A diferença na continuação do recurso na terceira parte sobre a primeira confunde, todavia, a primeira forma de impressão é extinta sem ele. Com o primeiro esquema (A¹ B A²: exposição, parte do meio e recapitulação). A forma modelo aparece mutuamente excluída, seria um paradoxo do impulso abreviado.

5

O processo do Leitmotiv rígido wagneriano que identifica o nome dado, é igualmente questionado como inevitável: questionado porque a tradução da impressão musical no termo nunca é adequada – ela então seria o juízo sobre a música falada; inevitável, porque a ideia de compreender os sentimentos dos Motivos musicais sem palavras, abdicando da mediação da linguagem, é uma ilusão. O nome da semi-coisa falhou, ao mesmo tempo que é o único caminho de se chegar até ela. Mas, para atingir as ramificações do significado do Motivo, deve sair de um conceito básico e diferenciar ele gradualmente; o infinito e rico sentimento da compreensão do Motivo, sobre a finalidade de Wagner, não originou primeiramente, mas – em geral – no segundo imediatismo a reflexão é revogada.

A incerteza em dar nomes, o oscilar se a designação Tristão – ou a fatalidade do Motivo, Sühnetrank⁹, ou Schicksalsmotiv¹⁰ - é mais adequada, portanto, se a falha não é casual, seria compensado pela mais precisa exegese, mas a impressão e a consequência marca uma coisa para si. E a crítica de Theodor W. Adorno à técnica dos Leitmotivs, uma crítica que assume, que encontra, identifica e nomeia a essência do Motivo (assim, ele não impôs a partir do exterior) é enviesada. Adorno fez uma acusação a Wagner segundo a qual um Motivo reivindica, por um lado, espontaneamente, a irrepetível impressão da agitação da alma e, por outro lado, através do nome que carrega, congela a alegoria de uma imagenzinha. (O problema da repetição musical, na real impressão

9 Sühnetrank – Sühne é a ação de alguém que assume o erro de outro. A referência, nesse caso, é a ação da bebida tomada – a poção da morte (N. do T.)

10 Schicksalsmotiv – o Motivo do destino, a sina do destino (N. do T.).

irrepetível, não é específico para Wagner, mas diz respeito a toda música expressionista de Schönberg).

A objeção, no entanto, confundiu o que tinha que ser separado. A alegoria musical em *Tristão* não é contestada (que ela evidencia o extravagante) embora menos do que na Tetralogia do *Anel*. Não são transformados num sentido de congelar a impressão, mas há em Wagner, a alegoria próxima de um Motivo expressivo, que foi sem dúvida, sempre o limite estabelecido. A morte – e o Motivo do dia, são primeiramente, análogo para tendência alegórica em *Tristão* – poesia – alegoria musical (s. Bsp. S. 92):



E não é por acaso que estava precisa a designação desses motivos desde o primeiro guia de Hans von Wolzogen, sem jamais ser contestado. Por outro lado, é o motivo de caráter inequivocamente expressivo, que o momento central da ação interna – por amor – a ânsia de morte é única – agrupamento, solene nomeação – se ela der resultado, será uma tendência para o encerramento alegórico do sentimento – sempre foi incerto. O sentimento dialético se opõe ao nome identificado.

A oscilação ou a diferenciação do significado do Motivo expressivo, corresponde certamente à musicalidade sem contorno. Ela é variável como no ANEL, e o limite entre o *Leitmotiv* pronunciado e o Motivo desenvolvido de Ernst Kurth – uma semi-forma¹¹ musical, próximo de concordar seu impulso de essência – é fluente. Não

11 Utilizei semi-forma pela facilidade da compreensão na oração, pois o autor se refere a uma forma ainda não totalmente formada, nenhuma forma especial, “halb amorphen”. (N. do T.).

são apenas os Motivos que cobrem um sobre o outro: O Motivo de sofrimento apareceu como inversão do *Sehnsuchtsmotiv* e o motivo marcado, pelo menos no princípio, como inversão do *Tristanmotiv* –



Mas eles também se fundem e se perdem perto do intangível e disforme. Os Motivos, em *Tristão*, são diferentes do que os da Tetralogia do *Anel*, antes com fios de um tecido que surgem, desaparecem e se se dissolvem como fibras, como acontece com os componentes – e são ajustados uns sobre os outros.

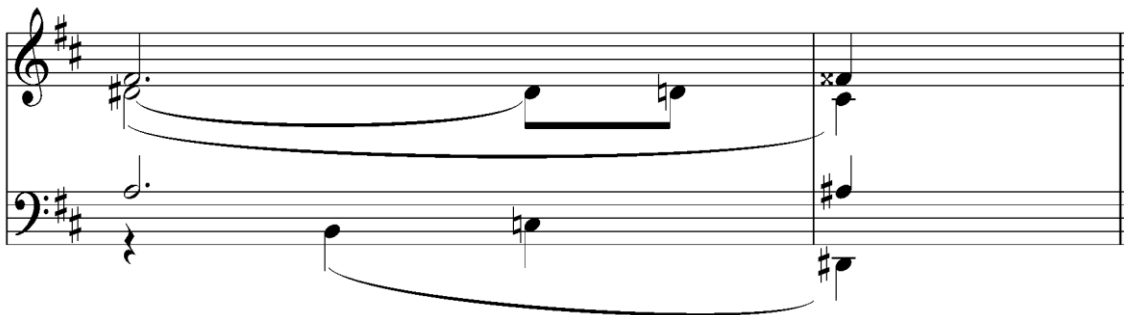
A melodia – o sentido musical do Motivo e a característica da impressão – está em *Tristão*, mas como no *Anel*, na harmonia, dependendo da estrutura dos acordes e na inversão. O *Sehnsuchtsmotiv*, o emblema do estilo- *Tristão*, será sem forma específica e quase uma sequência de sons sem sentido – uma parte em escala cromática – sem acorde, uma melodia solene que será determinante. A harmonia, o »Acorde Tristão«, recebeu um Motivo significativo (s. Bsp. S. 94).

Por outro lado, a estrutura do acorde é quase imaginável sem o *Leidensmotiv*, a voz mais baixa do contraponto para a voz mais alta formou o *Sehnsuchtsmotiv*.



A harmonia será igualmente amparada e motivada pela melodia, como a inversão da melodia recebeu através da harmonia seu significado e cor. Ela seria parcial e falha, ou o Motivo como »componente musical« estrutura do acorde ou a estrutura do acorde como »resultado« esclarecido. O momento recorrido um pelo outro, seria sem sentido para resolver qual é primário e qual é secundário.

Semelhante ao *Sehnsuchtsmotiv* é o *Sühnetrank*, ou o *Schicksalsmotiv*, não a melodia como tal deve gravar o Motivo inconfundível fora do contexto proeminente, mas ligado a uma sequência de acordes, que apareceu como um enigma musical: estranho e forçado.



A harmonia não é em si fundamentada (abstrata, como documentos de frases construídas, seria uma sequência de acordes incompreensível), mas despertou a partir da relação entre o *Schicksalsmotiv* como baixo e o contraponto cromático, até certo modo, representou uma parte do Motivo, impondo então, o conceito de »Motivo polifônico«.

A relação de acorde em si mesmo não é própria, mas é parte, e até justificou o Motivo - conforme já mencionado - pelo qual a tradição de tonalidade, a harmonia tonal em *Tristão*, não foi levantada, mas está em risco. Pois a tonalidade que dominou desde o princípio da música do século XVII até o XIX não é nada além que um suporte em si, independente do contraponto melódico antecessor do sistema de ligação entre acordes. Não que Wagner tenha antecipado a atonalidade de Arnold Schönberg, ele agarrou o

SIDNEI DE OLIVEIRA

conceito sólido de tom e escreveu a relação do tom; ele deu importância à expressão simbólica. Mas é na Harmonia-Tristão que pode ser vista a direção da dissolução da tonalidade para a emancipação da melodia e do contraponto pré-formado que a relação de acorde geriu. Tristão é o certificado de origem do modernismo musical.

Recebido: 05/01/15
Received: 01/05/15

Aprovado: 28/02/15
Approved: 02/28/15