

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

LA MÚSICA EN “EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA”
DE NIETZSCHE
www.bdigital.ula.ve
(Trabajo de Grado para optar al grado de Magister en Filosofía)

Autor: Jorge Torres
Tutor: Dr. Mauricio Navia

Mérida Enero 2011

1

c.c Reconocimiento

	Índice	Pág.
	ABREVIATURAS	03
	RESUMEN	05
	INTRODUCCIÓN	06
1.	ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN MÚSICA FILOSOFÍA SIGNIFICATIVAS PARA LA APROPIACIÓN NIETZSCHEANA DE LA ESENCIA DE LA MÚSICA.	10
1.1	La Mitología: Orfeo, Dioniso y Apolo	10
1.2	Los Pitagóricos	19
1.3	Platón	27
1.4	Aristóteles	37
1	ANTECEDENTES MUSICALES DEL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE.	52
2.1	Kant: <i>Crítica de la facultad de juzgar</i>	56
2.2	Schopenhauer: parágrafo 52 de <i>El mundo como voluntad y representación</i>	62
2.3	Wagner: La obra de arte total	77
2	NIETZSCHE Y LA MÚSICA.	90
3.1	Vida y obra de Nietzsche en relación a la música	90
3.2	Textos preparatorios a <i>El nacimiento de la tragedia</i>	101
3.2	La esencia de la música en <i>El nacimiento de la tragedia</i>	120
3	CONCLUSIONES	132
4	BIBLIOGRAFÍA	134

ABREVIATURAS

- (H. G. M.; 1993) Historia General de la Música
- (M. E. R; 2000) La música en la época romántica
- (E. G.; 2000) La estética Griega
- (E. M. A.; 1988) La estética Musical desde la Antigüedad a Nuestros días
- (N. T.; 2007) El nacimiento de la Tragedia
- (H.; 1997) Heráclito
- (G.; 2000) Gorgias
- (Rep.; 2000) República
- (F.; 2000) Fedón
- (Fdr.; 2000) Fedro
- (Polit. 2000) Política
- (Poet.; 2003) Poética
- (H. M. I.; 1991) Historia de la Música I
- (F. E. 2005) Filosofía de la Escucha
- (C. F. J.; 2006) Crítica de la facultad de juzgar
- (Epis.; 1999) Epistolario de Nietzsche
- (M. V. R.; 2003) El Mundo como voluntad y representación
- (N. Vol. I.; 2000) Nietzsche Vol. I
- (Nih.; 2007) El Nihilismo

(F. N. Vol. I.; 1987) Friedrich Nietzsche

(Niet.; 1963) Nietzsche

(F. N.; 1976) La Filosofía de Nietzsche

(D. F. 2004) Diccionario de Filosofía

(H. F. Vol. 7.; 2004) Historia de la Filosofía Vol. 7

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

La relación entre música y filosofía ha estado presente en los pensadores desde la antigüedad clásica. En principio se reflexionó fundamentalmente en relación a las condiciones morales, éticas y educativas de la música, desprendiéndose de dichas reflexiones una serie de consideraciones filosóficas que van desde los mitos, pasando por los pitagóricos, Platón, Aristóteles, Kant, Schopenhauer hasta Nietzsche. Las observaciones éticas de los pensadores de la antigüedad van a transformarse en preocupaciones estéticas y ontológicas en los pensadores del romanticismo alemán. Esto será así de manera muy particular en Schopenhauer y en Nietzsche, para quienes la música tendrá un valor filosófico fundamental. Estas ideas tendrán una repercusión práctica inmediata en los presupuestos teóricos-musicales de compositores como Wagner quien encontrará en estos pensadores alemanes la justificación filosófica de su obra.

PALABRAS CLAVES: Filosofía, Música, Drama, Ópera, Tragedia, Apolíneo, Dionisíaco.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de investigación se propone realizar una interpretación filosófica de los elementos musicales presentes en la obra de uno de los filósofos más representativos del siglo XIX, quien desarrolló una original propuesta cuya influencia ha llegado a los más diversos campos del saber hasta el presente. En vistas a la claridad y rigurosidad metodológicas y por la enorme cantidad de escritos del autor estudiado en este proyecto, se ha optado por trabajar una sola de sus obras: *“El nacimiento de la tragedia”*. La misma, aún cuando se trata de un trabajo de juventud, plantea las principales preocupaciones de su autor, incluyendo claro su particular perspectiva del concepto de música. Este concepto, desde la perspectiva filosófica planteada, será el objeto de estudio fundamental del presente trabajo.

La investigación se encuentra dividida en tres capítulos, cada uno de ellos plantea un aspecto y nivel específico de la investigación. El Capítulo I comprende los elementos fundamentales del pensamiento filosófico en la tradición de la antigüedad clásica griega desde los Pitagóricos hasta Aristóteles, los cuales se constituyeron en puntos de referencia fundamentales en la interpretación del concepto de música por parte de Nietzsche. Allí se señalarán las consideraciones más resaltantes de la teoría musical pitagórica y los conceptos emitidos, en relación a la música, por Platón y Aristóteles en algunos de sus trabajos. Finalmente en este capítulo se abordará los conceptos de

apolíneo y dionisiaco sin los cuales es muy difícil acercarse al pensamiento de su autor.

El Capítulo II comprende los antecedentes filosóficos de Nietzsche, más inmediatos, en relación a la música; éstos están constituidos por los trabajos: *Crítica de la Facultad de juzgar* de Kant y *El Mundo como voluntad y Representación* de Schopenhauer. A esto se le añadirá el concepto de *obra de arte total* desarrollado por Wagner, quien ejerció una gran influencia en el trabajo del joven filósofo alemán.

En el Capítulo III el lector encontrará los elementos fundamentales del pensamiento filosófico del autor estudiado, tales como: la revisión radical entre ser y valor, el cual se presenta como uno de los elementos claves para poder comprender el uso del concepto de música en el filósofo alemán; pues, como se explicará más adelante, constituye el punto de partida de la obra tratada en este trabajo. Por otra parte se señalará el concepto ampliado de artista y de artes desde la perspectiva de este pensador de finales del siglo XIX. Una puntual descripción biográfica permitirá poner en contexto la importancia del elemento musical en el trabajo del filósofo: su relación con el piano y la composición musical, así como la importancia e influencia de amistades de gran prestigio en el mundo de la música.

Todos estos elementos serán descritos de forma detallada a lo largo del trabajo para ofrecer al lector la contextualización necesaria y comprender el problema abordado.

Para la realización de esta investigación se han escogido a los especialistas fundamentales. Dichas obras contribuyen a dar sustento teórico a lo propuesto en este trabajo. Así mismo se señala de forma explícita bajo qué perspectiva se toma el concepto de música y su relación con el texto que nos ocupa, siempre visto desde la filosofía.

Es importante subrayar que el concepto de música no es señalado por el filósofo alemán de forma explícita en su texto; es necesaria una intensa labor de interpretación para acercarse a él, y aún así no existe garantía de éxito, pues se pudiese errar acerca de las consideraciones hechas, del valor individual de sus elementos y la relación recíproca entre ellos.

Finalmente queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Maestría en Filosofía de la Universidad de los Andes, a todos sus profesores y al personal que allí labora, especialmente al Profesor Miguel Montoya quien generosamente dedicó parte de su tiempo para leer este trabajo y presentar invaluable sugerencias en relación al lenguaje. Queremos agradecer de manera muy particular al Doctor Mauricio Navia por sembrar la inquietud por el pensamiento desde los estudios de pregrado, por su guía y orientación permanente sin cuya ayuda y colaboración, indiscutiblemente, no habría sido posible este trabajo.

Capítulo I

www.bdigital.ula.ve

1. ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN MÚSICA-FILOSOFÍA SIGNIFICATIVAS PARA LA APROPIACIÓN NIETZSCHEANA DE LA ESENCIA DE LA MÚSICA.

Para comprender de manera adecuada los presupuestos musicales presentes en “*El Nacimiento de la Tragedia*” es necesaria una contextualización del tratamiento filosófico que ha recibido el problema de la música a través de la historia. A los efectos de la claridad y coherencia interna del presente trabajo se tomarán como referencia sólo aquellos autores y tradiciones que tuvieron expresa influencia en Nietzsche, comenzando en orden cronológico hasta llegar al texto que nos ocupa.

1.1 La Mitología: Orfeo, Dioniso y Apolo

Estos son los mitos más antiguos relacionados con la música de la antigüedad clásica, con repercusiones muy fuertes a través de la historia. El tema de Orfeo, por ejemplo, ha sido muy caro a los músicos; empleado en el nacimiento de la Ópera alrededor de 1600 en Italia, nuevamente con la reforma de la Ópera por Gluck en el siglo XVIII. En opinión de Fubini (E. M. A.; 1988) *El mito más célebre, más antiguo y, quizás, más significativo es indudablemente el de Orfeo entre otras razones por las dimensiones que alcanzará más tarde dentro del pensamiento platónico* (p. 40)

De Orfeo se admira fundamentalmente el aspecto encantador y mágico que adquiere la música a través de él. Fubini (E. M. A.; p. 40). En este mito el poder de la música

transgrede los límites de lo natural, a Orfeo se le atribuye el don de calmar a los animales, mover las montañas, cambiar el curso de los ríos, superar las fronteras entre la vida y la muerte. En este sentido Fubini (E. M. A.; 1988) nos recuerda que:

Si, por un lado, una corriente del pensamiento griego concibió la música como factor civilizador, como componente esencial de la civilización humana y, a su vez, como componente educativo con carácter coordinador y elemento de armonización entre todas las facultades del hombre, no hay que olvidar que, por otro lado y a la par, la música se consideró también fuerza oscura, conectada con las potencias del bien y del mal, capaz de curar enfermedades y de elevar al hombre hasta la divinidad, así como capaz de precipitarlo hacia las fuerzas del mal. (p. 41)

Esta dualidad que presenta la influencia de la música de acuerdo a los griegos, ha sido tradicionalmente representada por dos de sus instrumentos característicos, por un lado la lira y por el otro el aulos (tipo de flauta doble). Invariablemente la tradición iconográfica y la musical han representado a Orfeo como tañedor de lira mientras que a Dioniso siempre se le muestra como ejecutante del aulos. Esta división no constituye una simple división tímbrica, implica unos poderosos supuestos éticos, pues de acuerdo a la tradición musical griega los instrumentos musicales, así como las formas, géneros, escalas musicales (modos) etc... mantenían

una fuerte correspondencia a un *ethos*. A este respecto pueden ser esclarecedoras las siguientes palabras de Aristóteles (Polit. 2000):

“No se utilizarán en la educación ni flautas ni ningún otro instrumento técnico, como la cítara o cualquier otro de este tipo, sino sólo los que formen buenos oyentes de la música o de cualquier otra parte de la educación. Además la flauta no es un instrumento de carácter ético, sino más bien orgiástico, de modo que debe emplearse en aquellas ocasiones en que el espectáculo persigue más la purificación que la enseñanza. Añadamos que la flauta conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca. Por eso hicieron bien los antiguos en prohibir su uso a los jóvenes y a los libres, aunque al principio la habían utilizado. (p. 429)

Aunque Aristóteles condena el uso de la cítara en la educación queda claro que es la flauta, en otras palabras el aulos, el instrumento musical más cuestionable entre los dos, bien sea por su controvertible sentido ético o por no permitir acompañarse del uso de la palabra. Por su parte Platón habla de la lira y de la cítara como instrumentos útiles a la ciudad. La tradición también nos dice que Apolo fue ejecutante de la lira, lo que corresponde a un estilo musical mesurado, medido, mientras que el aulos tocado por Dioniso representa la música desenfrenada, orgiástica, propia de las festividades en su honor. Dioniso es el dios de la embriaguez y del frenesí, director del coro de las Bacantes, quienes según una de las versiones

del mito desmiembran a Orfeo luego de su fracasada expedición en busca de Eurídice.

Esta división musical y lo que representa ha sido tomada e interpretada de forma muy particular por Nietzsche en su conocida clasificación de lo *Apolíneo* y lo *Dionisiaco*. Por otro lado, la oposición entre Orfeo y Dioniso es señalada por Nietzsche (N.T.; 2007) como la oposición entre Sócrates y Dioniso, pues en su opinión Sócrates es el nuevo Orfeo:

"De acuerdo con esto, nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, pues, aquel segundo espectador que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero". (p. 118)

Para Nietzsche (N.T.; 2007) La tragedia Griega se puede interpretar como reafirmación de la existencia, en su opinión *el arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco* (p. 41) que aún cuando se encuentren en antítesis son capaces de engendrar *la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática*.

En opinión de Nietzsche Apolo representa al principio de individuación, el hombre cogido en el velo de Maya del que habla Schopenhauer en *El Mundo como voluntad y representación*, por medio de él hablan el placer y sabiduría de la “apariencia” Nietzsche (N.T.; 2007, p. 45) Por otro lado Dioniso constituye la disolución del principio de individuación, es el desgarramiento del velo de maya, su estado sólo es semejante a la liberación interior, el ser humano deja de ser artista para convertirse en obra de arte, mientras que la potencia artística de toda la naturaleza es revelada aquí.

Nietzsche no habla directamente del mundo sino indirectamente, a propósito de la tragedia griega, y es desde la interpretación de la tragedia como reformula la polaridad, expuesta por Schopenhauer, del mundo entendido como Voluntad y Representación, bautizando estos dos ámbitos con el nombre de dos divinidades griegas. El ámbito de la Representación estaría simbolizado por Apolo, dios de la luz y la medida. Dionisos, dios misericordioso que encarna la desmesura y la embriaguez sería la encarnación de la Voluntad. Picó (F. E.; 2005, p. 39)

Los conceptos de apolíneo y dionisiaco constituyen para Nietzsche mucho más que unas importantes categorías estéticas, son una teoría ontológica, en este sentido Picó (F. E.; 2005) afirma que:

...Estos dos principios también tienen su correlato en el arte. Todo arte es una tensión entre dos fuerzas, y tanto más genuino será el arte cuanto más fielmente manifieste esta tensión. En el arte, como en la naturaleza, Apolo representa la medida, la claridad, la apariencia, la representación a escala humana. Dionisos, en cambio, es la desmesura, el éxtasis originario de toda existencia, lo irrepresentable a escala humana, la verdad radical de todas las cosas. Estos dos principios, no configuran una teoría estética, sino ontológica. (p. 40)

Así como en Nietzsche lo apolíneo y lo dionisiaco tienen su correlato en el arte, de igual forma se puede establecer uno en relación a la música, por lo que, siguiendo lo dicho por Picó, el concepto de música estaría relacionado entonces con una teoría ontológica. Siguiendo este orden de ideas Picó (F. E.; 2005) señala que:

Lo dionisiaco y lo apolíneo también atraviesan la música. La música es el arte de dionisiaco por excelencia, pero no todos sus rasgos son dionisiacos. El elemento dionisiaco simboliza el núcleo de la Voluntad. El elemento apolíneo simboliza la exteriorización de la Voluntad. En la música la armonía es el rasgo dionisiaco que provoca la embriaguez del sentimiento o el sentimiento supraindividual. El ritmo es el rasgo apolíneo que representa lo aparental, lo corpóreo. (p. 88).

En este contexto la música es tanto apolínea como dionisiaca, o más propiamente se puede decir que está constituida por elementos diversos (armonía, ritmo y melodía) cada uno de los cuales, de acuerdo a sus características propias, se identifica, según Nietzsche (N. T.; 2007), con alguna de las dos deidades:

Aun cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es Arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado cabalmente el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, más aún, de la música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía. (p. 249)

Se puede observar que, para Nietzsche, lo que hace apolíneo al ritmo es su condición de característica figurativa de la música; es decir, en su opinión es la cualidad que da forma a la música, su elemento corpóreo, tanto así que el propio filósofo la relaciona con la Arquitectura, la más apolínea de todas las artes griegas. Para Picó (F. E. 2005):

El ritmo debe ser cultivado como elemento apolíneo dentro de un arte dionisiaco. Es el aspecto formal, externo, arquitectónico de la música. Su objetivo no es simbolizar el movimiento de la Voluntad sino cohesionar la música, imprimirle corporeidad, hacerla cuerpo sonoro-constituirse en flujo metafísico no depende del ritmo. El ritmo hace de puente para alcanzar la voluntad, hace de puente en el puente que es la música. No se puede decir que no simbolice nada, más bien simboliza algo que aún no es la Voluntad pero por lo que hay que pasar para acceder a ella. El ritmo impregna estados diversos de contenido emocional. Despierta sentimientos. Por tanto, el ritmo no simboliza la forma pura de la Voluntad sino “formas intermitentes”, intermedias, que no son el objetivo de la música. La intensidad de estas “formas intermitentes”, es decir, el elemento cuantitativo de la música, viene dado por su dinamismo. El dinamismo acentúa la cantidad de placer o displacer. (p. 93)

En cuanto a la condición dionisiaca de la música es importante señalar que Nietzsche le da a la armonía una condición de privilegio por sobre el ritmo, esto se desprende de algunas consideraciones hechas por el filósofo alemán en “*La visión dionisiaca del mundo*”:

La muchedumbre de intensificaciones de la voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en el dinamismo del sonido. Pero la auténtica esencia de éste se esconde, sin dejarse expresar simbólicamente, en la armonía. La voluntad y su símbolo-la armonía- ¡ambas, en último término, la lógica pura! Mientras que el ritmo y el dinamismo continúan siendo en cierta manera aspectos externos de la voluntad manifestada en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo de la apariencia, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad. En el ritmo y en el dinamismo, según esto, hay que caracterizar todavía la apariencia individual como apariencia, por este lado la música puede ser desarrollada hasta convertirse en arte de la apariencia. El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de apariencia, no es, pues, meramente simbolismo del sentimiento, sino del mundo. El concepto es, en su esfera, completamente impotente. Nietzsche (N. T. 2007, p. 269)

Para Nietzsche la armonía (lo dionisiaco) es símbolo de la voluntad y del mundo, el ritmo (lo apolíneo) un aspecto de esta. Ambas forman la música.

1.1.2 Los Pitagóricos

De acuerdo a Fubini (E. M. A.; 1988) entre los siglos IV y V adquieren una sólida identidad todas las innovaciones acometidas tanto en el terreno de las técnicas instrumentales como en el de las técnicas compositivas (p. 45) las cuales, afirma Fubini (E. M. A.; 1988), incluyen no sólo a una teoría relacionada con los aspectos éticos y musicales. También surgió *un conjunto de doctrinas que se agrupan bajo el nombre de pitagorismo y que constituirá, quizás, el filón de conocimientos musicales más importantes de toda civilización helénica y, más aún, del pensamiento occidental cristiano.* (p. 46).

Para los pitagóricos todas las teorías en relación a la música ocupan un lugar fundamental; de acuerdo a su concepción la música no era un sector más donde se ejercitaba la especulación filosófica, la música mantenía una posición central dentro de su concepción cosmogónica y metafísica.

En relación a la concepción musical de los pitagóricos Fubini (E. M. A.; 1988) identifica dos conceptos centrales: por un lado el de *armonía* entendida bajo esta concepción del pensamiento como unificación de contrarios, y por otra parte el número el cual funciona como complemento del concepto de *armonía*:

El concepto de armonía, que figura como punto capital alrededor del cual gira la especulación, deviene concepto musical tan sólo por analogía o por extensión, puesto que su primer significado es metafísico. La armonía se entendía entre los pitagóricos, en primer lugar, como unificación de contrarios; en este sentido, el pitagórico Filolao afirma: “la armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es la unificación de muchos términos que se hallan en confusión, y acuerdo entre elementos discordantes” (p. 46).

Esta idea constituye una particular interpretación del concepto de armonía, si bien parte de la noción musical sólo lo hace para desarrollarla y darle un sentido filosófico a través de consideraciones metafísicas. En este orden de ideas Cappelletti (E. G.; 2000) sostiene que:

El concepto de armonía es un concepto central no sólo en la estética sino en toda la filosofía de los pitagóricos. Hasta podría decirse que, gracias a la doctrina de la armonía, que Mondolfo considera “la más pitagórica de todas las doctrinas pitagóricas”, la ontología pitagórica nace de una experiencia estética. En efecto, el concepto de “armonía” surge, entre los pitagóricos, en relación con la música, y se vincula, específicamente, con el descubrimiento de la octava, según se ve por un fragmento de Filolao. (p. 16)

El concepto de armonía como *conciliación de contrarios*, se extenderá al concepto de universo, en este sentido Fubini (E. M. A.; 1988) afirma *que el universo está en movimiento y es el movimiento de los astros y de las fuerzas que los mueven el que se ajusta en un todo armónico. Asimismo, si el cosmos es armonía, también el alma es armonía para los pitagóricos* (p. 47).

Esta relación entre cosmos, armonía y alma comprendía además una estrecha vinculación con la música según se desprende de las siguientes palabras de Cappelletti (E. G.; 2000):

El Cosmos es interpretado como un gran acorde. Dentro de él, cada astro, al girar en torno al centro, produce un sonido, determinado por el radio de su órbita. Se origina así la música de los cielos, que Pitágoras llegó a escuchar, según dice Porfirio en su biografía del filósofo, aunque el ruido de los objetos terrestres y de las propias pasiones lo hacen imperceptible para la mayoría de los hombres. (p.16)

Como ya lo señalamos antes el concepto de armonía se complementa con el concepto de número, el cual es considerado por los pitagóricos como la sustancia de todas las cosas, Fubini (E. M. A.; 1988) en su texto señala las dificultades de interpretación que esto sugiere, sin embargo concluye que entre las distintas posiciones expuestas por pensadores griegos existen importantes concordancias como la de *concebir el*

número, y por tanto la armonía, como inmanente a las cosas mismas: como fundamento de la inteligibilidad de éstas. Si la armonía es síntesis de contrarios, igualmente el número, en tanto fundamento de toda cosa, es síntesis de contrarios: de pares e impares, de finitos e infinitos. (p, 47).

Bajo la concepción pitagórica tanto la naturaleza de la armonía como la del número pueden ser reveladas a través de la música, pero para ello es necesario precisar lo que se entiende por música. Fubini (E. M. A.; 1988) afirma que:

...para Filolao, las relaciones musicales expresan, del modo más tangible y evidente, la naturaleza de la armonía universal y, por esto, las relaciones entre los sonidos, expresables en números, pueden ser asumidas como si de un modelo se tratara de la misma armonía universal. Por el motivo expuesto, la música es, en el fondo, un concepto abstracto, que no coincide necesariamente con el de música en el sentido corriente del término. Música, o bien armonía, puede ser no sólo la producida por el sonido procedente de los instrumentos, sino también, con mayor razón, el estudio teórico de los intervalos musicales o la música producida por los astros que giran en el cosmos conforme a leyes numéricas y proporciones armónicas. (p, 48).

Esta concepción de la música como objeto para la especulación teórica será desarrollada posteriormente por Platón (Rep.; 2000), y en su opinión su valor se encuentra jerárquicamente muy por encima de la concepción sensorial de los sonidos, tanto que en la República (VII 530-531) señala que existen dos tipos de consideraciones musicales las cuales podemos resumir en las que se inclinan por el oído y las que se inclinan por la razón, esta última es en su opinión el único modo útil de proceder y se encuentra estrechamente relacionada con los números. (p. 366) Más adelante ampliaremos los aspectos relacionados con el pensamiento de Platón en relación a la música.

Los pitagóricos establecieron sistemáticamente una estrecha relación entre los intervalos musicales y los números. Es bastante conocida la historia de los experimentos realizados con el monocordio en los cuales se determinaron la conformación numérica de las consonancias musicales.

Al principio, la palabra “armonía” se usó para designar solamente la relación 1:2, es decir, la octava. Luego se extendió el nombre a todos los intervalos fundamentales que implican una proporción impar-par: 1:2 = octava; 2:3 = la quinta; 3:4 la cuarta. Toda la filosofía pitagórica se funda, pues, en la música.

Cappelletti (E. G.; 2000, p. 16).

Es oportuno señalar que estos conocimientos ya estaban presentes en la antigua Mesopotamia, en donde se sabe, se desarrolló una intensa labor astronómica, allí podemos encontrar los orígenes de la teoría de la música de las esferas enunciada arriba. En este sentido Enríquez (H. M. I.; 1991) señala:

Todo hace suponer que las teorías difundidas por Pitágoras, en Grecia, a través de sus discípulos, él las aprendió en el Oriente. Recibió primero su instrucción de los fenicios; después permaneció muchos años en Egipto y más tarde en Mesopotamia, donde se instruyó en Matemáticas y Astrología, orientado por los sacerdotes. Estas enseñanzas las aplicó después, adaptándolas, a sus estudios acústicos relacionados con la teoría de la música. Así también su doctrina sobre la “armonía de las esferas” y la medida matemática de los intervalos, proviene de su estancia en Mesopotamia, según opinión de los musicólogos. (p. 48)

Finalmente es de destacar el empleo terapéutico de la música. De acuerdo a Fubini (E. M. A.; 1988) los pitagóricos emplearon la música *para restablecer la armonía espiritual, incluso después de haber sido turbada* (p, 50). Esto se debe a que, bajo esta concepción del mundo, el alma es armonía y la música puede tener en ella una poderosa influencia *gracias a que ambos, ontológicamente son afines*. Fubini (E. M. A.; 988, p, 50). De aquí se desprende el concepto de catarsis el cual será muy caro para los pensadores de la antigüedad. En este sentido la música va a ser considerada como medicina del alma:

La meta de la moral pitagórica era instaurar (o restaurar) en el alma humana una armonía análoga a la que existe en el Universo y reproducir en el microcosmos la música del macrocosmos. Utilizaba por eso la música como medio para embellecer y ordenar el alma. La música conseguía tales efectos, en cuanto generaba orden, armonía y belleza en los sentimientos, a través de lo que podría llamarse una suerte de magia imitativa. Además, ella ejercía una acción catártica sobre la voluntad, similar a la que la medicina podía ejercer en el cuerpo. Cappelletti (E. G.; 2000, p. 17).

En *El nacimiento de la Tragedia* Nietzsche (N. T.; 2007) posiciona a Pitágoras y a Heráclito en un lugar de jerarquía superior con respecto a los contemporáneos de Eurípides. En su opinión *la frase del conocido epitafio*, “en la ancianidad, voluble y estrafalario”, *se puede aplicar también a la Grecia senil* (p. 107). Esta es la Grecia de la comedia nueva, en donde *caso de que ahora continúe siendo lícito hablar de la “jovialidad griega”, trátase de la jovialidad del esclavo*. Explicado esto podemos comprender el contexto en el que Pitágoras es situado por Nietzsche (N. T.; 2007):

Esta apariencia de la “jovialidad griega” fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a ellas esa mujeril huida de la seriedad y del honor y ese cobarde contentarse con el goce cómodo parecíanles no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos se aferrase con casi invencible tenacidad al color rosa pálido de la jovialidad – cómo si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, con sus Misterios, con su Pitágoras y su Heráclito, más aún, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, las cuales- cada una de por sí- no son explicables en modo alguno como brotadas del terreno de ese placer de vivir y esa jovialidad seniles y serviles, y que señalan, como fundamento de su existencia, hacia una consideración completamente otra del mundo. (p. 107).

Se desprende de la lectura del texto que Nietzsche no considera a Pitágoras ni a Heráclito como parte de esa *jovialidad senil* a la que dirige su crítica, más aún, la crítica va dirigida precisamente a la omisión de esos pensadores por parte de algunos sectores.

1.1.3 Platón

En el pensamiento filosófico de Platón converge toda la tradición de especulación musical anterior a él. Esta tradición se balanceó entre distintas interpretaciones las cuales abarcan, en opinión de Fubini (E. M. A.; 1988) *la exaltación de las virtudes mágicas y sobrenaturales de la música y la mística pitagórica de los números, y entre la afirmación de las virtudes educativas de aquélla en el sentido ético-político y la antigua creencia que tenía por fundamento el poder hedonista del arte musical* (p. 55). Pero no hay que considerar a Platón sólo como un recopilador, la música ocupa un lugar de significativa importancia en su pensamiento filosófico, alcanzando un claro relieve en diálogos tan importantes como *La República, Las Leyes, Fedón, Fedro, Timeo*.

En *Gorgias* (501a-502a) Platón (G.; 2000) señala con desaprobación a la música que tiene sólo por objeto el placer en sí mismo, la coloca en un lugar equivalente al de la culinaria (la cual no reconoce como un arte) puesto que según sus palabras *pone todo su cuidado en el placer, se dirige a este objeto sin ningún arte y, sin haber examinado la naturaleza ni la causa del placer, es, por así decirlo, completamente irracional y sin cálculo*. (p, 108)

Da la impresión que Platón no condena al placer de la música en sí, sino su carácter falto de razón, más adelante señala que los que obran de esta manera no ven si se trata

de un placer beneficioso o perjudicial. Este punto es tratado de forma crítica por Nietzsche (N. T.; 2007) en “*Sócrates y la Tragedia*”, allí afirma que:

También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y alabadísima» tragedia - así es como él se expresa - entre las artes lisonjeras, que suelen representar únicamente lo agradable, lo lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero a la vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. (p. 235)

En opinión de Platón, tocar la flauta es una de las ocupaciones que busca sólo nuestro placer, lo mismo ocurre con tocar la cítara en los concursos, el entrenamiento de los coros y la composición de ditirambos. Es oportuno señalar que Platón al particularizar el uso de la cítara *en los concursos* salva el valor que ésta podría tener en la educación. En *Las Leyes* Platón, citado por Fubini (E. M. A.; 1988) identifica a la música como instrumento educativo indispensable junto con la gimnasia: *esta última, afirma Platón, educará el cuerpo, mientras la música servirá*

para la serenidad del alma. (p, 57). Esta concepción pedagógica de la música se enlaza con su visión conservadora de ella, para Platón las músicas buenas son las consagradas por la tradición por ello en *Las Leyes* (VII, 798 a) afirma que:

Hay que intentar con todos los medios a nuestro alcance que nuestros hijos no tengan deseo de buscar por iniciativa personal nuevas imitaciones en la danza y en el canto, y que nadie los induzca a esto mediante el ofrecimiento de placeres de todo género. Fubini (E. M. A.; 1988, p, 59)

En este orden de ideas resultan clarificadoras las palabras de Cappelletti (E. G.; 2000) en donde asevera que de acuerdo a Platón:

Directores de Coro y maestros de cítara deben poseer no sólo el sentido del ritmo y de la armonía sino también la capacidad de diferenciar las obras musicales que suscitan sentimientos buenos de aquellas otras que originan emociones negativas. Las unas deben ser escogidas, las otras rechazadas. Las escogidas se cantarán y encantarán. Servirán de guía para la adquisición de la virtud. La cítara debe ser tañida de manera que sus notas, claramente articuladas, acompañen con precisión la voz del cantor. No admite Platón que se la utilice independientemente del canto, como instrumento solista. Se opone también a la contraposición de intervalos breves y largos, de tonos rápidos y lentos, de notas agudas y graves. No quiere saber nada con la complejidad rítmica en el acompañamiento de la cítara. (p. 67).

Para comprender mejor lo dicho por Cappelletti en relación a Platón es importante explicar lo que estaba ocurriendo con la música de su tiempo. En relación a este aspecto Robertson (H. G. M.; 1993) explica que la música griega en tiempos de Platón *comenzó a poner mayor énfasis en la calidad de las representaciones y desde el siglo IV el músico empezó a considerarse a sí mismo más bien como ejecutante que como autor hasta encontrar su verdadero oficio en la adaptación y parodia de temas conocidos. El resultado inevitable de tal cambio fue el nacimiento del virtuosismo y el culto al aplauso* (p, 151). Todas estas consideraciones en relación al valor de la música son resumidas por Platón (Rep.; 2000) en un famoso pasaje del libro X de la *República* (607a):

Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los Himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor. (p. 482).

Es oportuno recordar que la poesía en Grecia se encontraba indisolublemente ligada a la música, por lo que en este pasaje se reafirma su valor en la educación y la importancia de conservar las tradiciones pues para Platón, así como para el resto de los griegos, la música poseía una importante influencia sobre los aspectos éticos de las personas.

Estas consideraciones pueden ser interpretadas como bastantes conservadoras por parte de Platón, para él la música puede ser también ciencia, y por lo tanto objeto de la razón, puede acercarse a la filosofía hasta el punto de identificarse con ella, en este sentido es ilustrador lo comentado por Platón (F.; 2000) en el *Fedón* (60e - 61a) en relación a la posición de Sócrates ante la música en vísperas de su muerte:

Pues las cosas eran del modo siguiente. Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: “¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!” Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. (p. 31)

Nietzsche (N. T.; 2007), conservando la relación entre filosofía y música, hace una particular interpretación de estas palabras de Sócrates:

Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: “¡Sócrates, cultiva la música!”. Hasta sus últimos días Sócrates se tranquiliza con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar aquella “música vulgar, popular”. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia moral, decidese a cultivar también aquella música tan poco apreciada por él. Y con esos sentimientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo. Lo que le empujó a realizar esos ejercicios fue algo semejante a aquella demoníaca voz admonitoria, fue su intuición apolínea de no comprender, lo mismo que si fuera un rey bárbaro, una noble estatua de un dios, y de correr peligro de pecar contra su divinidad – por su incomprensión. Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre - así tenía él que preguntarse - que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?

(p. 130)

En el *Fedro* (259b) Platón (Fdr.; 2000), nuevamente en boca de Sócrates, vuelve a identificar a la música con la filosofía en el pasaje sobre el canto de las cigarras, el cual es un interludio para el tema final del lenguaje y la escritura:

... la raza de las cigarras ... recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra a cada una de ellas. En efecto, a Terpsícore le cuentan quien de ellos la honran en las danzas, y hacen así que los mire con más buenos ojos; a Erato le dicen quiénes la honran en el amor, y de semejante manera a todas las otras, según la especie de honor propio de cada una. Pero es a la mayor, Calíope, y a la que va detrás de ella, Urania, a quienes anuncian los que pasan la vida en la filosofía y honran su música. Precisamente éstas, por ser de entre las Musas las que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos, son también las que dejan oír su voz más bella. (p. 369)

Ambos pasajes claramente muestran una identificación de la música y la filosofía en sus valores más elevados. No deja de llamar la atención que en esta cita Platón sugiere una relación entre la palabra de los *discursos humanos y divinos* y la música. Para comprender esta aparente contradicción del pensamiento de Platón (Rep.; 2000) en relación a la música es importante recordar que en su opinión existe la música que

se inclinan por el oído y otra que lo hace por la razón, en otras palabras existe una música que se oye y otra que no, sólo la última será digna de atención del filósofo:

Da la impresión de que, así como los ojos han sido provistos para la astronomía los oídos han sido provistos para el movimiento armónico, y que se trata de ciencias hermanas entre sí, como dicen los pitagóricos, y nosotros, Glaucón, estaremos de acuerdo... (p. 367)

Siguiendo a los pitagóricos más adelante Platón (Rep.; 2000) le señala a Glaucón que es necesario:

Vigilar que aquellos a los que educamos no emprendan nunca el estudio de algo imperfecto o que les impida llegar al punto al que deben arribar todos los estudios, como acabamos de decir acerca de la astronomía. ¿O no sabes que con la armonía hacen algo similar? En efecto, se pasan escuchando acordes y midiendo sonidos entre sí, con lo cual, como los astrónomos trabajan inútilmente. (p. 367).

La crítica de Platón (Rep.; 2000) a este tipo de obrar musical se reduce al hecho de no estar de acuerdo con *anteponer los oídos a la inteligencia*:

Te refieres, dije yo, a esos valientes músicos que provocan tormentos a las cuerdas y las torturan estirándolas sobre las clavijas. Pero termino con esta imagen, para no alargar esta comparación con los golpes que les dan a las cuerdas con el plectro, acusándolas de su negativa a emitir un sonido o de su facilidad para darlo. En realidad, no es de ellos de quienes hablo, sino de aquellos a los cuales decía que debíamos interrogar acerca de la armonía. Pues éstos hacen lo mismo en la armonía que los otros en la astronomía, pues buscan números en los acordes que se oyen, pero no se elevan a los problemas ni examinan cuáles son los números armónicos y cuáles no, y por qué en cada caso. (p. 368)

Esta crítica parece estar especialmente dirigida a las consideraciones musicales de la escuela pitagórica ya asomadas anteriormente. Para Platón, al obrar con la razón, la música se hace equiparable a la búsqueda de lo bello y de lo bueno.

En este sentido Nietzsche (N. T.; 2007) refiriéndose a Platón señala que:

El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filósofico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal. (p. 236)

Cappelletti (E. G.; 2000) por su parte realiza la siguiente interpretación en relación al mismo asunto en Platón:

*Tal aseveración confirma la idea, ya sugerida en el **Ion** y en la **República**, de que los “verdaderos” poetas no son sino los filósofos. Y, por otra parte, deja comprender que el Platón adolescente, que renunció al arte trágico cuando conoció a Sócrates, no ha muerto en el filósofo adulto, el cual sigue considerándose poeta, aunque en un sentido más elevado. Cree que su obra (las **Leyes**) no sólo provoca un profundo placer en el lector sino que expone y desarrolla las ideas más provechosas para los jóvenes. (p. 68).*

www.bdigital.ula.ve

De acuerdo a esta interpretación podemos suponer que Platón se consideraba así mismo entonces un poco músico, ya que como se recordará el concepto de poesía en Grecia estaba estrechamente unido al de música. De ser así en este punto Platón y Nietzsche tendrían un importante punto en común.

1.1.4 Aristóteles

Aristóteles dedica gran parte del libro VIII (prácticamente todo) de su texto *Política* al estudio de los efectos de la música. Es importante recordar que este libro trata acerca de la educación de los jóvenes, por lo que las reflexiones allí planteadas versan fundamentalmente acerca del papel de la música en relación a la educación. De acuerdo a Aristóteles (Polit.; 2000) existen unas disciplinas apropiadas a la educación de los jóvenes:

Son cuatro las que suelen enseñarse: la lectura y escritura, la gimnasia, la música y, en cuarto lugar, algunas veces el dibujo... en cuanto a la música podría plantearse una dificultad. Actualmente, en efecto, la mayoría la cultiva por placer, pero los que en un principio la incluyeron en la educación lo hicieron, como muchas veces se ha dicho, por que la misma naturaleza busca no sólo el trabajar correctamente, sino también el poder servirse noblemente del ocio, ya que, por repetirlo una vez más, éste es el principio de todas las cosas. En efecto, si ambos son necesarios, pero el ocio es preferible al trabajo y a su fin, hemos de investigar a qué debemos dedicar nuestro ocio. (p. 416)

De la lectura del texto se desprende la inquietud de Aristóteles en relación al lugar que puede ocupar la música en la educación, en su opinión, el ocio como principio de todas las cosas ha de ser educado de forma adecuada. Aristóteles (Polit.; 2000)

concluye que la música como disciplina de la educación está orientada al cultivo del ocio:

De modo que es manifiesto que también deben aprenderse y formar parte de la educación ciertas cosas con vistas a un ocio en la diversión, y que esos conocimientos y disciplinas tengan en sí mismos su finalidad, mientras que los que se refieren al trabajo deben considerarse como necesarios y con vistas a otras cosas. Por eso precisamente los que primero introdujeron la música en la educación no lo hicieron como algo necesario (pues nada tiene de tal) ni como útil, como lo son la lectura y la escritura para los negocios, para la administración de la casa, para la instrucción y para muchas actividades políticas, ni como parece serlo también el dibujo, para juzgar mejor las obras de los artesanos, ni como la gimnasia que es útil para la salud y la fuerza (pues ninguno de estos efectos vemos que resultan de la música). Nos queda, por tanto, concluir que la música es para diversión en el ocio, y por ello precisamente parecen haberla introducido; por que creen que es una diversión propia de los hombres libres, la ordenan en la educación. (p. 417)

Más adelante, en el mismo libro, Aristóteles se pregunta acerca de las razones por las que debe cultivarse la música y plantea tres hipótesis:

- a) Por recreo y descanso
- b) Por que incita de alguna manera a la virtud
- c) Por que contribuye de alguna manera a la diversión y el cultivo de la inteligencia.

Siguiendo este orden de ideas Cappelletti (E. G.; 2000), citando a Aristóteles expresa que:

No es fácil –confiesa el filósofo- determinar la naturaleza de la música, a sea, dar una definición de la misma. Tampoco lo es decir por qué debe estudiarse. A este respecto examina tres razones posibles: 1) La música, como el sueño, la bebida y la danza, no es en sí misma algo bueno, pero sí algo placentero, y tiene la propiedad de poner fin a las preocupaciones, 2) La música contribuye de algún modo a la formación de la virtud, y así como la gimnasia desarrolla en el cuerpo ciertas cualidades físicas, ella confiere al alma algunas cualidades morales y la acostumbra a gozar las cosas buenas; 3) La música no sólo contribuye a la recreación sino también a la sabiduría práctica (πρός φρόνησιν) (p. 181).

Si la música ha de enseñarse por alguna de las razones expuestas arriba Aristóteles (Polit.; 2000) se pregunta *¿por qué se obligaría a los niños a aprender música, en vez de participar del placer y de la enseñanza de la música a través de otros que se dedican a ella, como hacen los reyes de los persas y de los medos?* (p. 422)

...¿por qué tienen que aprenderla personalmente en lugar de disfrutar rectamente de ella y poder juzgar oyendo a otros, como hacen los lacedemonios? (p. 423)

Es decir para Aristóteles (Polit.; 2000) es fundamental preguntarse en relación a la música *¿por qué aprenderla personalmente y no gozar de la ejecución ajena?* (p. 423) En su opinión es importante el cultivo de la música en la juventud para poder juzgarla de forma adecuada. En este sentido Aristóteles (2000) afirma que:

No cabe duda de que hay gran diferencia, para adquirir ciertas cualidades, si uno mismo participa personalmente en la ejecución, pues es cosa muy difícil o imposible llegar a ser buenos jueces sin participar en estas acciones. (p. 427)

Sin embargo Aristóteles aclara que el cultivo de la música está determinado por los asuntos propios a cada edad:

Lo que conviene y lo que no conviene a cada edad no es difícil determinarlo y refutar a los que dicen que el estudio de la música es vulgar. En primer lugar, como hay que participar en la ejecución para poder juzgar, por esa razón deben los jóvenes, mientras lo son, tomar parte en las ejecuciones y abandonarlas al hacerse mayores, pero deben poder juzgar las buenas músicas y gozar de ella rectamente gracias a la enseñanza practicada en la juventud. Aristóteles (Polit.; 2000, p. 428).

La importancia de un juzgar adecuado tiene para Aristóteles también una importancia ética, esto se desprende de la siguiente afirmación:

Y como resulta que la música es una de las cosas agradables y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada debe aprenderse tanto y a nada debe habituarse tanto como a juzgar con rectitud y gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones honrosas.
Aristóteles (Polit.; 2000, p. 425)

En el capítulo VIII de su *Política* Aristóteles también expone las consideraciones éticas que giran alrededor de la música según los presupuestos teóricos musicales de la época que incluyen aspectos rítmicos y melódicos, estos últimos relacionados con los modos griegos.

... en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos. Respecto a algunos se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros, sienten más lánguida su mente, como ante los relajados, y en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente, y el modo frigio inspira entusiasmo. Aristóteles (Polit.; 2000 p. 426)

Esta cualidad de la música condiciona el acercamiento que se deba hacer a ella pues era de la opinión general de que podía influir en formación del carácter y del alma, así lo señala Aristóteles (Polit.; 2000)

De estas consideraciones, en efecto, resulta evidente que la música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma, y si puede hacer esto es evidente que se debe dirigir a los jóvenes hacia ella y darles educación musical. (p. 427)

Pero esta educación musical iba a estar determinada por los modos musicales correspondientes e incluso por los instrumentos musicales empleados.

...Pero para la educación, como se ha dicho, hay que utilizar las melodías éticas y los modos musicales de la misma naturaleza; tal es el modo dorio, como dijimos antes. ... el modo frigio ejerce entre los modos exactamente la misma influencia que la flauta entre los instrumentos: uno y otro son orgiásticos y pasionales. Una prueba clara la aporta la poesía, ya que todo transporte báquico y toda agitación análoga se expresan especialmente entre los instrumentos con la flauta, y entre los modos estas emociones reciben el acompañamiento melódico que les conviene en el modo frigio. El ditirambo, por ejemplo, según consenso común, parece frigio. Aristóteles (Polit.; 2000, p. 433)

www.bdigital.ula.ve

Finaliza Aristóteles estas consideraciones relacionadas con la música y su papel en la educación afirmando que el modo dorio es el más conveniente a la educación de los jóvenes pues el más grave y el que mejor expresa un carácter viril.

Como hemos visto la música es pensada por Aristóteles desde la educación, no desconoce su cualidad sensorial ni lo que tiene de entretenimiento, por el contrario encuentra allí fortalezas para el cultivo del ocio. La lectura de los textos nos permite comprender la forma en que era vista la música por los griegos, a través de uno de sus más claros representantes lo que a su vez permitirá ponernos en contexto en relación a lo reflexionado por Nietzsche (N. T.; 2007) en torno a la Tragedia griega que incluye por su puesto, a la música:

Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serios hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo; y con la misma certeza con que yo creo que para numerosos hombres es precisamente ése, y sólo ése, el efecto que la tragedia, con esa misma claridad se infiere de aquí que todos ellos, junto con los estéticos que los interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como arte supremo. (p, 186).

En esta cita Nietzsche hace referencia a un importante concepto estético en Aristóteles como lo es la catarsis, se desprende de la cita que para el filósofo alemán la catarsis constituye el centro fundamental de la tragedia. Siguiendo este orden de ideas Cappelletti (E. G.; 2000) sostiene que *el rasgo más sobresaliente de la tragedia, el que le presta un significado profundo y confiere a la creación poética una dimensión dianoética y moral, es la “κάθαρσις”*. (p. 138).

Lo afirmado por Cappelletti encuentra su confirmación en las siguientes palabras de Nietzsche (N.T.; 2007) en relación al mismo asunto:

Aquella descarga patológica, la catharsis de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales, nos trae a la memoria un notable presentimiento de Goethe: «Sin un vivo interés patológico -dice-, yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?». A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras las magníficas experiencias que hemos tenido, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical, cómo lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible describir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico. Quien, incluso ahora, sólo pueda hablar de aquellos efectos sustitutivos procedentes de unas esferas extra-estéticas, y no se sienta por encima del proceso patológico-moral, lo único que puede hacer es desesperar de su naturaleza estética: en cambio, nosotros le recomendamos, como un inocente sucedáneo, la interpretación de Shakespeare a la manera de Gervinus y la diligente búsqueda de la «justicia poética». (p. 186)

Es oportuno señalar que la catarsis no sólo se da en la tragedia. De lo expuesto por Aristóteles en su *Política* se puede inferir que la música también es capaz de producir catarsis. En este sentido Cappelletti (E. G.; 2000) afirma que:

*Aristóteles recuerda una ya vieja hipótesis psico-metafísica: al parecer hay en nosotros algo de la misma naturaleza que la armonía y el ritmo... por lo cual muchos sabios dicen que el alma es armonía o tiene armonía (Polit. VIII 5). Aristóteles plantea el problema de la primacía del ritmo o de la armonía, pero no lo resuelve y se remite a lo que han dicho al respecto los músicos modernos y los filósofos que se ocuparon de la educación musical. Se reserva sólo el punto de vista del legislador. Admite la división de las melodías en éticas, prácticas y entusiásticas. Y establece que los fines del estudio de la música (ya que dicho estudio no tiene un único fin) son: 1) la educación (moral), 2) la “κάθαρσις”, cuyo significado técnico explica en la *Poética*; pero que aquí usa en su sentido más simple (απλως), 3) la diversión y el descanso necesario después del trabajo. (p. 184)*

Nietzsche no hace mención expresa de la catarsis en relación a la música; sin embargo, como ya se vio arriba, si lo hace en relación a la tragedia a la que le agrega el adjetivo de *musical*. En razón a la correspondencia entre catarsis y música en Aristóteles Cappelletti (E. G.; 2000) asegura que:

Algunos se dejan arrebatados por éste (entusiasmo) y la música sacra constituye para ellos curación y “κάθαρσις”. Lo mismo sucede con quienes se encuentran dominados por la compasión o el miedo u otra emoción cualquiera: en ellos se producirá cierto alivio seguido de placer y cierta “κάθαρσις” o purificación. Las melodías que son de por sí catárticas producen un goce inocente (χαράν ἄβλαβή). El papel catártico que Aristóteles atribuye a la música se funda, sin duda, en la universalidad de las emociones que imita, lo cual hace de ella un lenguaje común a los hombres de todas las edades, clases sociales, nacionalidades etc. (p. 185).

El sentido catártico de la música y su relación con la tragedia adquiere una particular dimensión al leer un pasaje de la *Poética* en donde Aristóteles (Poet.; 2003) dice:

La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música: mediante ese pensamiento creemos haber hecho justicia por vez primera al sentido originario y tan asombroso del coro. (p. 263)

Estas palabras de Aristóteles parecen haber encontrado eco en Nietzsche, recordemos que la segunda edición, del año 1874, de “*El nacimiento*” llevaba por título: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. No obstante en el

texto de Nietzsche (N. T.; 2007) se puede encontrar una referencia crítica a algunos de las ideas de Aristóteles en relación al origen de la tragedia:

Es sabido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral: pero este conocimiento histórico nos da de hecho la clave de ese raro problema. En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el factor con que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Ésquilo hasta Eurípides es un nivel en que el coro había quedado ya tan en segundo plano como para continuar dando justamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena dominó a la orquesta, la colonia a la metrópoli; la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano y se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que había estado vigente hasta entonces. Ese paso fue dado, y Aristóteles, contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición, tan desorientadora, y que no expresa en absoluto la esencia del drama esquileo. (p. 216)

De esta crítica a Aristóteles se desprende que para Nietzsche (N. T.; 2007) la esencia de la tragedia es la música, por esa razón se puede inferir que la tragedia contiene en sí misma los fundamentos apolíneo y dionisiaco:

El drama, que con la ayuda de la música se despliega ante nosotros con una claridad, tan iluminada desde dentro, de todos los movimientos y figuras, como si nosotros estuviésemos viendo surgir el tejido en el telar, subiendo y bajando - alcanza en cuanto totalidad un efecto que está más allá de todos los efectos artísticos apolíneos. En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (p. 182)

En la tragedia, ambas deidades pueden hablar el lenguaje del otro sólo por el efecto mediador de la música, ya antes se ha mencionado que ésta es apolínea por el ritmo, dionisiaca por la armonía, por lo dicho hasta el momento, se puede concluir que, en la tragedia, la música juega un papel unificador ontológico.

En este primer capítulo se ha hecho una breve revisión de las ideas fundamentales de aquellos pensadores que se encontraron cerca, cronológicamente hablando, al desarrollo de la tragedia y que constituyeron fuente de inspiración reflexiva para el trabajo de Nietzsche. En el capítulo siguiente se abordará las ideas de aquellos pensadores inmediatos anteriores al pensamiento de Nietzsche que tuvieron, de acuerdo a lo que asegura el propio filósofo alemán, influencia tangible en el desarrollo de su primer trabajo.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo II
www.bdigital.ula.ve

2. ANTECEDENTES MUSICALES DEL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE.

En su ensayo de autocrítica Nietzsche (N. T.; 2007) reconoce que en *El Nacimiento de la tragedia* esta presenta una importantísima influencia de las ideas de Kant y Schopenhauer, aún cuando, en su opinión, se trate de un libro que va en contra de sus espíritus y gustos:

...¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un lenguaje propio, para expresar unas intuiciones y osadías tan propias,- el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! (p. 34).

Aún cuando la cita anterior parece mostrar cierto arrepentimiento por parte de Nietzsche, es de destacar que en el texto de *El Nacimiento de la Tragedia*, Kant y Schopenhauer son señalados por él como pensadores trágicos que:

...han sabido utilizar con increíble sensatez el armazón de la ciencia misma para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 154)

Para contextualizar el significado de estas palabras es importante recordar que en el capítulo 18 de *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche (N. T.; 2007) hace una clasificación de la cultura en *socrática, artística y trágica* (p. 154) Para el filósofo alemán equivale a afirmar que: *hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.* Nietzsche (N. T.; 2007, p. 154) La cultura alejandrina o socrática se correspondería, en opinión de Nietzsche (N. T.; 2007), con el contexto cultural, científico y académico de su tiempo:

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el hombre teórico, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates. Todos nuestros medios educativos tienen puesta originariamente la vista en este ideal, toda otra existencia ha de afanarse esforzadamente por ponerse a su nivel, como existencia permitida, no como existencia propuesta. (p. 155)

En opinión de Nietzsche (N. T.; 2007) la cultura socrática muestra un optimismo sin barreras que puede traer consecuencias peligrosas. Como se señaló al principio de este apartado, solo *ciertas naturalezas grandes, de inclinaciones universales* (Kant y Schopenhauer) han tenido la claridad para advertir las limitaciones al optimismo exagerado de la ciencia y el conocer (p. 157).

La valentía y sabiduría enormes de Kant y Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 157)

Nietzsche (2007) afirma que este optimismo trata todos los enigmas del mundo (espacio, tiempo, causalidad) *como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima* (p. 157). En su opinión, Kant es quien revela que esas leyes no eran otra cosa que una forma de colocar a la apariencia en el lugar *de la esencia más íntima y verdadera de las cosas*, lo que hace imposible...*el verdadero conocimiento acerca de esa esencia* Nietzsche (N. T.; 2007, p. 154)

Con el surgimiento de esta nueva conciencia acerca de las posibilidades del conocimiento, Nietzsche (N.T.; 2007) opina que se introduce la cultura trágica, *cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada...por la sabiduría.* (p.157). El filósofo no dice con precisión a qué se refiere cuando habla de sabiduría, se hace la pregunta:

¿acaso no sería necesario que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto: ¿y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas? Nietzsche (N. T.; 2007, p. 158)

Para poder colocar en contexto el grado de influencia que ejercieron Kant y Schopenhauer en el autor de *El Nacimiento de la tragedia*, haremos una breve descripción de sus ideas en relación al tema que nos ocupa. Esta influencia se da fundamentalmente en relación a los supuestos estéticos de los pensadores señalados. En este sentido el propio Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que *en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo.* (p. 32)

2.1 Kant: *Crítica de la facultad de juzgar*

En relación a la música el texto de Kant expone pocas pero variadas consideraciones que se encuentran enmarcadas en una tradición del pensamiento que concede a la música un lugar poco destacado en relación a las otras artes. En este sentido es importante destacar las palabras de Einstein (M. E. R; 2000) cuando señala que:

El cambio habido del siglo XVIII racionalista al romántico siglo XIX no puede haber sido mayor. En el siglo XVIII los filósofos clasificaron a la música (en tanto en cuanto les interesara en su condición de estetas) en un lugar muy bajo de la escala artística. Resultaba útil, ya que servía a los fines de la devoción religiosa e, incidentalmente, como intercambio social y de cortesía. (p. 319)

De la cita se desprende que para los filósofos del siglo XVIII la música no pasaba de tener un valor utilitario, esta misma opinión aparecerá en los escritos del filósofo alemán en donde, además, da la impresión de encontrarse una identificación con algunas de las consideraciones hechas por Platón en relación a la música como objeto de placer: (la música) *es más goce que cultura... y juzgada por la razón, tiene menos valor que cada una de las demás bellas artes.* Kant (C. F. J.; 2006, p. 275).

Siguiendo este orden de ideas para Kant (C. F. J.; 2006) la música, aun cuando estimula los sentidos, en sí misma, no invita a la reflexión filosófica:

Pues, aunque habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por tanto, no deja algo para meditar como la poesía, sin embargo, mueve el ánimo de modo más variado y, aunque pasajera, de más íntima manera... (p. 274)

Vemos, tanto en esta cita como en la anterior, que Kant no le da a la música un lugar significativo en relación al resto de las bellas artes, en esto existe una clara distinción en relación a lo que expresará Schopenhauer más adelante y a las consideraciones filosóficas señaladas por Nietzsche en su texto. Sin embargo el propio Kant nos dice que si se trata de estimar el valor de las artes según su agrado entonces la música ocuparía el lugar más elevado *porque simplemente juega con sensaciones* Kant (C. F. J.; 2006, p. 276).

La interpretación que hace Kant de la música se encuentra mediada por las consideraciones estéticas desarrolladas, a finales del renacimiento y principio del barroco, por los miembros de la *Camerata* de los Bardi, o *Camerata Florentina*. Esto es especialmente cierto en cuanto a la vinculación entre música y lenguaje. En opinión de Kant (C. F. J.; 2006) el atractivo de la música:

Parece descansar en esto: que cada expresión del lenguaje tiene su conexión con un tono que es adecuado al sentido de ésta; que este tono designa más o menos un afecto del hablante y recíprocamente lo suscita también en el auditorio, y despierta en éste, entonces, de manera inversa, la idea que es expresada con tal tono en el lenguaje; y que, tal como la modulación es, por así decir, un lenguaje universal de las sensaciones comprensibles para todo hombre, la música ejercítalo por sí solo en toda su fuerza, o sea, como lenguaje de los afectos, y comunica así, según la ley de asociación, las ideas estéticas naturalmente ligadas a ése, pero que, no siendo esas ideas estéticas conceptos y pensamientos determinados, sólo la forma de la forma de la composición de esas sensaciones (armonía y melodía) sirve, a cambio de la forma de un lenguaje, para expresar... la idea estética de la conexa totalidad de una plétora innominable de pensamientos, conforme a un tema que constituye el efecto dominante de la pieza. (p, 275)

Aquí están señaladas, en palabras del filósofo alemán, las líneas generales que constituyeron la base de la *teoría de los afectos* tan cara a los músicos barrocos. En este sentido Einstein (M. E. R; 2000) señala que:

Kant también estaba intensamente imbuido por lo que en su tiempo se llamaba “teoría de los afectos” (Affektenlehre), es decir, la idea de que el sentido de la música consistía en “imitar” las distintas conmociones anímicas. El árbol genealógico de esta idea es muy viejo y añoso: se remonta a la antigüedad, y a la noción generalmente aceptada de que el sentimiento artístico era imitatio naturae. El siglo XVI revivió religiosamente esta frase hecha, y el siglo XVIII hizo variaciones sobre ella en todo tipo de claves y compases. También Kant lo repetía.

Siguiendo este orden de ideas es importante resaltar las siguientes palabras de Fubini (E. M. A., 1988) cuando afirma que:

En los planos filosóficos (en general) y estético (en particular), la batalla de Galilei y de la Camerata de los Bardi se dirige contra el hedonismo: se halla a favor de una música que no sea sólo placer sensitivo sino, primordialmente, expresión e imitación de los afectos; a pesar de esto, debido al substrato racionalista sobre el que se desenvuelve, dicha batalla comporta asimismo, de forma definitiva, la negación de la autonomía de la música en pro de una subordinación de ésta al significado y a la lógica del lenguaje verbal. (p, 147)

Estas consideraciones de la subordinación de la música a la palabra tendrán su contra parte en la interpretación musical que hace Schopenhauer en su texto *El mundo como voluntad y representación*. Esta particular visión de la música causará un enorme impacto en Nietzsche el cual lo expresará de forma más que manifiesta a lo largo del texto, en algunos casos citándolo de forma generosa y ampliada.

En el capítulo 19 de su *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche (N. T.; 2007) muestra estar absolutamente consciente de estas consideraciones históricas en relación al origen de la ópera:

El contenido más íntimo de esa cultura socrática no es posible calificarlo con mayor agudeza que denominándola la cultura de la ópera: pues es en este campo donde la cultura ha hablado con particular ingenuidad acerca de su querer y conocer, llenándonos de asombro cuando comparamos la génesis de la ópera y el hecho del desarrollo de la misma con las eternas verdades de lo apolíneo y lo de lo dionisiaco. Recordaré en primer término la génesis del stilo representativo y del recitado. (p, 160).

Con *stilo representativo* Nietzsche se refiere a las consideraciones estéticas de la *Camerata* de los Bardi señaladas arriba. En este capítulo Nietzsche muestra su desacuerdo con la visión de preeminencia del significado de la palabra sobre la música validada por Kant. En este sentido Nietzsche (N. T.; 2007) afirma:

La ópera es fruto del hombre teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Fue una exigencia de los oyentes propiamente inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo. (p, 163).

Como veremos de inmediato, esta posición de Nietzsche deja ver la presencia de las reflexiones de Schopenhauer en el mismo sentido.

www.bdigital.ula.ve

2.2 Schopenhauer: parágrafo 52 de “*El mundo como voluntad y representación*”

En sus cartas Nietzsche hace constantes referencias a Schopenhauer, a lo largo del presente trabajo nos limitaremos a identificar sólo aquellas que pudieran estar relacionadas temporalmente con la preparación y redacción del texto que nos ocupa. En ellas se puede observar el fuerte impacto que tuvo sobre el joven Nietzsche la lectura de *El mundo como voluntad y representación*. Este texto fue sin lugar a dudas una referencia fundamental en la redacción de *El nacimiento de la tragedia*, esencialmente lo expuesto en relación a la voluntad y a la música en particular. En ocasiones, en dichas cartas, Schopenhauer aparece al lado de nombres de músicos: *Tres cosas me distraen y hacen reposar mi tarea, aun siendo extrañas distracciones: mi Schopenhauer, la música de Schumann y paseos solitarios*. Nietzsche (Epis.; 1999, p. 32).

En una carta dirigida a su amigo Rohde, Nietzsche hace referencia a la impresión que le dio el conocer al compositor Richard Wagner, entre múltiples e ilustradores comentarios Nietzsche (Epis.; 1999) comenta:

Tuve con él una larga conversación sobre Schopenhauer. Comprenderás qué gran placer fue para mí oírle hablar con calor indescriptible de nuestro filósofo; decir lo mucho que le tenía que agradecer y cómo había sido el primer filósofo que había reconocido la esencia de la música. (p. 63).

En este sentido es importante señalar las palabras de Fubini (E. M. A.; 1988) en relación a las consideraciones filosóficas en torno a la música de este importante pensador alemán:

...la obra de Schopenhauer representa, tal vez, la más acabada sistematización filosófica de la música conforme a los ideales románticos, en el conjunto de una civilización que tiende a otorgar a la música cometidos cada vez más elevados y esenciales, hasta hacer de ella un símbolo de las aspiraciones más sublimes del ser humano. (p. 271).

Las ideas decisivas de Schopenhauer en relación a la música se encuentran en el parágrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación*; a continuación identificaremos algunas de las ideas fundamentales que se encuentran expresadas allí.

Schopenhauer propone una jerarquización de las artes basado en la objetivación de la voluntad que representan las artes, desde sus grados más bajos hasta los más altos. La arquitectura por ejemplo en su opinión representa *el grado más bajo en que es visible la voluntad y en el que ésta se muestra como oscuro, inconsistente y mecánico impulso de la masa*. Escultura, pintura, poesía y la tragedia son gradualmente los escalones más altos en donde se objetiva la voluntad.

Para poder continuar se hace necesario explicar el concepto de voluntad y el de representación en sentido Schopenhaueriano, para ello nos vamos a valer de las interpretaciones de estos conceptos realizadas por Picó (F. E.; 2005) en su texto

Filosofía de la escucha:

Las representaciones son el conocimiento que el hombre tiene del mundo. Pero el hombre no es sólo sujeto que conoce, también es objeto de conocimiento, objeto entre objetos. El cuerpo, en tanto que objeto de conocimiento, también es conocido a través de representaciones. Estos dos polos, sujeto y objeto, son los constituyentes de toda representación. Ambos son inseparables, donde acaba uno empieza el otro, aunque teóricamente se pueden separar para esclarecer el proceso del conocer humano. Las formas de representación (espacio-tiempo-causalidad) son las formas del conocimiento humano, a las que Schopenhauer da el nombre de “el principio de razón suficiente”. Pero estas representaciones no agotan el conocimiento humano. Las representaciones intuitivas siguen un proceso de elaboración gradual, bajo los designios de la razón, que llevará a convertir las representaciones intuitivas en abstractas. Una representación abstracta es un concepto.

Pero si el hombre se conociera a sí mismo sólo mediante sus propias representaciones, entonces no tendría más conocimiento de sí mismo que el que tiene de los demás objetos. Se conocería como se conoce un objeto. Él mismo, y

sus actos, le resultarían incomprensibles. Pero esto no es así. El hombre posee un conocimiento de sí mismo que supera el mero conocimiento objetual. La razón de ello es que el hombre es fenómeno y noúmeno a la vez: conoce su cuerpo como representación, de forma mediata, pero también lo conoce de forma inmediata, como Voluntad. La Voluntad sólo se puede conocer a través de sus objetivaciones, es decir, de sus manifestaciones en el espacio y el tiempo. Gracias al conocimiento de la Voluntad, a través de representaciones, el hombre puede distinguirse de la pluralidad. Por tanto, es mediante la Voluntad como llega el hombre a individualizarse y a tener conciencia de sí. (p. 40).

Los conceptos emitidos por Picó (Representación, Concepto, Voluntad y Objetivación) son fundamentales para una adecuada comprensión de la interpretación filosófica hecha, en primer lugar por Schopenhauer y luego por Nietzsche.

Para Schopenhauer la música queda excluida de la jerarquía señalada en su texto. En su opinión, la música se destaca de todas las demás artes debido a la posición de privilegio absoluto que mantiene. Schopenhauer considera que la música constituye un capítulo aparte con respecto a ellas.

Nos dice que en la música no reconoce la copia; es decir cierta reproducción de una idea de la esencia del mundo. En opinión de Schopenhauer es un arte que incide poderosamente sobre lo más íntimo del hombre, y allí en lo más íntimo, el hombre

comprende a la música tan profundamente como un lenguaje universal cuya claridad es superior al del mundo intuitivo.

La música es para Schopenhauer algo más que aquel oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera, como lo señala acertadamente Leibniz, pero éste sólo está considerando su significación inmediata y externa, es decir la envoltura. Si esto fuese así, señala Schopenhauer, sentiríamos entonces el mismo placer al resolver correctamente un ejercicio de cálculo.

Para Schopenhauer estas relaciones numéricas que ciertamente las hay en la música se comportan como signos. La música se comporta con respecto al mundo como la representación para con lo representado, es decir como la copia para con el modelo; esta característica, reconoce Schopenhauer, también está presente en las otras artes y su efecto en nosotros es semejante, sólo que en la música es más fuerte, rápido, necesario e infalible.

La música es pues copia del mundo, ésta relación ha de ser íntima, infinitamente verdadera, y certeramente precisa, puesto que es comprendida al instante por cualquiera y se da a conocer de forma infalible. La infalibilidad se da en su opinión por que la música se expresa en números y debe seguir ciertas reglas sin las cuales dejaría de ser música. La relación entre música y mundo, como relación de imitación o reproducción se halla profundamente oculta. La música se ha ejercitado en todas las

épocas sin prestar atención a esta relación, contentándose con sólo comprenderla inmediatamente sin forjar conceptos abstractos de esta relación.

Para Schopenhauer las ideas (platónicas) constituyen la adecuada objetivación de la voluntad, en su opinión el fin de todas las artes es suscitar (engendrar, promover, provocar) el conocimiento de estas ideas mediante la representación de una cosa singular (la obra de arte). Este objetivo se alcanza sólo bajo una modificación del sujeto cognoscente. Schopenhauer afirma que todas las artes objetivan la voluntad de forma indirecta por medio de las ideas. En cambio la Música pasa por encima de las ideas y se hace independiente del mundo fenoménico, podría subsistir aún cuando el mundo no existiera, cosa que no ocurriría con las otras artes. Para Schopenhauer (M. V. R.; 2003) la música es una objetivación tan inmediata de la voluntad como lo es el mundo mismo, e incluso como lo son las ideas, en este sentido señala:

La música es una objetivación y un transunto tan inmediato de la íntegra voluntad como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuya polifacética manifestación constituye el mundo de las cosas singulares. Por lo tanto, la música no es en modo alguno, como las otras artes el transunto de las ideas, sino el transunto de la voluntad misma, cuya objetivación son también las ideas; por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras que aquellas hablan de la esencia. (p. 351)

Para Schopenhauer la voluntad se objetiva tanto en las ideas como en la música, sólo que de forma distinta en cada una. Para poder explicar esto Schopenhauer se ve obligado a recurrir al mundo de la analogía, en este sentido Fubini (E. M. A. 1988) afirma que:

Muchas de las ingeniosas analogías propuestas por Schopenhauer podrían hacernos sonreír; mas no debe buscarse en las mismas ningún significado musical, puesto que, a menudo, desde este punto de vista no serían más que burdos errores; evidentemente, tenían preeminencia las razones especulativas de la construcción filosófica sobre las razones musicales, aun cuando el filósofo no fuera, ni mucho menos, un profano con respecto a nociones elementales de carácter musical. (p. 273).

Hecha esta salvedad pasamos a señalar algunas de las analogías hechas por Schopenhauer entre música e ideas:

De acuerdo a Schopenhauer los niveles inferiores de la voluntad están comprendidos por la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas. En este sentido el bajo continuo es a la armonía lo que la naturaleza inorgánica es al mundo, es decir la masa tosca sobre lo que todo descansa y a partir de lo que todo se desarrolla, por esa razón su movimiento es lento.

Luego están las notas resultantes del bajo las cuales serían el equivalente a cuerpos y organizaciones resultantes de la masa de los planetas. Éstas se mueven un poco más rápido y constituyen el paralelo al mundo animal en su irracionalidad.

Finalmente tenemos a la melodía, ésta dirige al conjunto y progresa en una significativa sucesión de un pensamiento de principio a fin. Aquí reconoce Schopenhauer los niveles superiores de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre. Por estar dotado de razón el hombre puede mirar tanto adelante como hacia atrás.

Para Schopenhauer la melodía narra la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, su historia más secreta, pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad. Es decir la melodía narra todo aquello que la razón comprendía bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento. Por esa razón se ha dicho desde siempre que la música es el lenguaje de los sentimientos y la pasión, tal como las palabras son el lenguaje de la razón.

La esencia de la voluntad del hombre consiste en un anhelar y satisfacer continuo. El tiempo entre uno es importante. La melodía se corresponde con este aspecto pues es un continuo adaptarse y salirse de la tonalidad. Esto representa los polifacéticos anhelos de la voluntad. La invención de la melodía es obra del genio, revela la esencia del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que no

comprende la razón. Por ello el compositor se disocia y se diferencia más que cualquier otro artista.

Deseo y satisfacción se corresponden con dicha y bienestar. Las melodías movidas sin muchos extravíos resultan alegres. Las melodías lentas plagadas con dolorosas disonancias resultan tristes, por la satisfacción retardada. De esa manera continúa realizando analogías entre sentimientos y expresiones musicales que incluyen el pedal, indicaciones de tempo como adagios, maestoso, tonalidades.

Para Schopenhauer la inagotabilidad de melodías posibles responde a la inagotabilidad de la variedad de individuos, fisonomías y cursos vitales. La modulación la compara con la muerte del individuo, la voluntad que vive en éste vive antes y después de él manifestándose en otros individuos.

De acuerdo a Schopenhauer la música no tiene relación directa con estas analogías, sino una relación mediata. La música nunca expresa el fenómeno, sino la esencia íntima, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma. Por esa razón no expresa los sentimientos singulares ni concretos sino los sentimientos en abstracto: la alegría, la tristeza, el dolor, el espanto. Lo esencial de tales sentimientos sin accesorios, sin los motivos que inducen a ellos. Partiendo de esta concepción de la música Schopenhauer propone un análisis en torno a la relación Música y palabra. Para este autor (como

para todos los románticos) la música predilecta es la instrumental, en este sentido Fubini (E. M. A. 1988) afirma que:

Sólo esta es pura, exenta de cualquier mezcla, limpia de conceptos que puedan enturbiar su nitidez y acercarla a otras formas de expresión que le son propias. La música no debe prestarse a realidades como la de plegarse ante el significado de las palabras, en otros términos, la de volverse descriptiva. (p. 274)

En opinión de Schopenhauer al llevar a la música a cumplir un papel descriptivo se le estaría obligando a hablar un lenguaje que no es el suyo. Al adoptar esta actitud Schopenhauer rompe con toda la tradición que había afirmado el predominio de las palabras sobre la música. Schopenhauer condena toda actitud mimética de las palabras. La música debe representar el *en sí del mundo*. En su opinión no puede existir una relación fija y predeterminada entre la expresión musical y la poética, sólo entre la música y el concepto en general. Hay que recordar que la música representa al sentimiento en abstracto y no uno determinado. En este sentido Fubini (E. M. A. 1988) señala que:

Schopenhauer condena a la música que se aviene a razones con la palabra; del mismo modo, condena la costumbre de muchos oyentes que, frente a la música pura instrumental (una sinfonía de Beethoven por ejemplo) intentan revestir los sentimientos... con la ayuda de la fantasía, (hasta volverlos de carne y hueso) y llegar a ver allí toda suerte de escenas de la vida y la naturaleza. (p. 275).

Para Schopenhauer este procedimiento es engañoso, por eso es mejor comprenderla (la música) de modo simplista y en su inmediatez. La relación tradicional que se mantuvo entre música y palabra durante los siglos XVII y XVIII se invierte por completo en el pensamiento de Schopenhauer, no siendo ya la música la que haya de subrayar el valor de la palabra, sino las palabras la que deba plegarse ante la universalidad de la música.

Como ya se ha dicho arriba la música para Schopenhauer constituye un trasunto inmediato de la voluntad misma, representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. De acuerdo al filósofo alemán a la música, como materialización de la voluntad, se le podría llamar encarnación del mundo. Parodiando a Leibniz Schopenhauer señala que *la música es un subrepticio ejercicio de metafísica, en donde el ánimo no sabe que filosofa.*

Estas y otras ideas tuvieron gran impacto no sólo en Nietzsche, Wagner le confesó en 1854 a Liszt la honda impresión que le había causado la lectura del texto de Schopenhauer, así lo señala Robert Aramayo en la introducción al texto de Schopenhauer (M. V. R.; 2003): *Últimamente me he dedicado exclusivamente a un hombre que ha llegado como un regalo del cielo a mi soledad. Es Arthur Schopenhauer, el mayor filósofo desde Kant.* (p. 42).

Tal es la importancia que el párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación* tuvo en Nietzsche que éste, dedica el capítulo 16 de *El Nacimiento de la Tragedia* a hacer una serie de reflexiones y comentarios en relación a éste párrafo, citando además, un fragmento extenso de él, tal vez el de mayor profundidad filosófica en relación a la música. En este sentido Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que:

Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco, se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores, que aun careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferente con respecto a todas las demás artes, por que ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. (p. 139).

En este texto podemos observar que Nietzsche se muestra plenamente identificado con lo señalado por Schopenhauer y logra insertar sus conceptos de apolíneo y dionisiaco a estas consideraciones filosófico-musicales, éstas también le abren la oportunidad para expresar su opinión en relación a un texto escrito por Wagner de forma casi paralela al *Nacimiento de la tragedia*:

Sobre este conocimiento, que es el más importante de toda la estética, y sólo con el cual comienza ésta, tomada en un sentido realmente serio, ha impreso Richard Wagner su sello, para corroborar su eterna verdad, cuando en su Beethoven, establece que la música ha de ser juzgada según unos principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza: aunque una estética errada, de la mano de un arte extraviado y degenerado, se haya habituado a exigir de la música, partiendo de aquel concepto de belleza vigente en el mundo figurativo, un efecto similar al exigido a las obras del arte figurativo, a saber, la “excitación del agrado por las formas bellas”. Nietzsche (N. T.; 2007, p.140)

Este comentario lo retomaremos más adelante para resaltar las implicaciones de este pensamiento en el desarrollo de la nueva música. El párrafo 52 le interesa a Nietzsche de forma particular porque en su opinión allí se responde a la siguiente pregunta: *¿qué relación mantiene la música con la imagen y con el concepto?* Y la respuesta está en estas palabras de Schopenhauer citadas en el texto por Nietzsche (N. T.; 2007):

...la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada a la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a la apariencia, la cosa en sí. (p, 142).

Como se puede apreciar estas son las palabras originales de Schopenhauer parafraseadas por Nietzsche al inicio del capítulo 16, las cuales aún no responden en su totalidad a la complejidad de la pregunta, para ello debemos remitirnos más adelante en la misma cita:

Pues, lo mismo que los conceptos universales, las melodías son en cierto modo una abstracción de la realidad. En efecto, ésta, es decir, el mundo de las cosas individuales, es el que suministra lo intuitivo, lo particular e individual, el caso singular, tanto a la universalidad de los conceptos cuanto a la universalidad de las melodías, si bien estas dos universalidades se contraponen entre sí en cierto aspecto; en cuanto que los conceptos contienen tan sólo las formas primeramente abstraídas de la intuición, la corteza externa, por así decirlo, quitada de las cosas, y por tanto son, con toda propiedad, abstracciones; y la música, por el contrario, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas. Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universalia post rem (universales posteriores a las cosas), la música expresa, en cambio, los universalia ante rem (universales anteriores a todas las cosas). (M. V. R.; p, 143).

Es en ésta última parte en donde Nietzsche encuentra respuesta a su pregunta y lo lleva a afirmar que la música es el *lenguaje inmediato de la voluntad*.

2.3 Wagner: La obra de arte total

Para acercarnos al *El Nacimiento de la Tragedia*, con un mínimo de éxito, es fundamental acercarnos también a las consideraciones estéticas que envuelven el pensamiento de Wagner, de esta forma se puede contextualizar el entorno y el influjo que rodearon a Nietzsche mientras escribía su texto.

Wagner además de ser compositor desarrolló una intensa actividad intelectual, la cual se encuentra reflejada en un significativo número de escritos. Estos escritos presentan un variado espectro de inquietudes que abarcan disciplinas como la música, la estética, la política y la filosofía. De acuerdo a Fubini (E. M. A.; 1988) estos escritos:

Se proponen primordialmente justificar e ilustrar, en un plano filosófico y estético, la validez histórica e ideológica de su reforma teatral y a sacar a la luz los fundamentos doctrinales de la misma... Wagner representa no sólo una síntesis sino también una propuesta original que (aun cuando consistiera más en una capitulación que en una apertura al futuro) se convertiría en punto obligado de referencia para toda la cultura romántica. (p. 307).

De todas las variadas ideas expresadas por Wagner en sus escritos la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, es la que tal vez haya tenido mayor repercusión. Heidegger (N. Vol. I.; 2000) hace referencia a este concepto en su escrito “*Seis hechos fundamentales de la historia de la estética*”. En el quinto enunciado del texto, dedicado a Wagner, señala que:

Frente al hecho de que el arte ha abandonado su esencia, el siglo xix acomete una vez más el intento de una «obra de arte total». Este esfuerzo está ligado al nombre de Richard Wagner. No es nada casual que no se limite a la creación de obras que sirvieran a ese fin, sino que esté acompañado y apoyado por reflexiones de principio, con sus correspondientes escritos. Citemos los más importantes: El arte y la revolución, 1849; La obra de arte del futuro, 1850; Ópera y drama, 1851; El arte alemán y la política alemana, 1865. (p. 89)

Para Wagner la *Gesamtkunstwerk* constituía la obra de arte del futuro, y reunía en sí misma a todas las artes: poesía, danza, música. Esta reunión se da en su opinión en el *Drama*, no en la ópera. Wagner establece una muy fuerte distinción entre ambos términos. En este sentido Fubini (E. M. A.; 1988) señala que:

El Drama para Wagner no es un género musical y, menos aún, literario: el drama es el único arte completo, verdadero y posible; el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y su comunicabilidad. El error fundamental de la ópera tradicional “consiste en esto: en que de un medio de expresión (la música) se ha hecho un fin y en que de un fin de la expresión (el drama) se ha hecho un medio...” A través de esta célebre y significativa frase, expresada en el acostumbrado estilo apodíctico de Wagner, se pone ya de manifiesto que, para éste, la música de por sí no es autosuficiente. (p. 308).

De lo expuesto en esta cita se puede concluir que, para Wagner, el concepto de *Drama* se encuentra indisolublemente relacionado con el de “arte total”. En este orden de ideas es significativo lo expuesto por Heidegger (N. Vol. I.; 2000) en relación al lugar histórico que ocupa el concepto de “obra de arte total”. Aún cuando el filósofo alemán no establece claramente la relación entre *Drama* y arte total si señala de forma expresa la importancia que juega la música en él:

Respecto del puesto histórico del arte, el intento de la “obra de arte total” tiene un carácter esencial. Ya el nombre resulta significativo. Por un lado quiere decir: las artes no deben seguir realizándose independientemente una de otra sino que deben unirse en una obra. Pero más allá de esta unión de tipo más bien numérico y cuantitativo, la obra de arte debe ser una celebración de la comunidad del pueblo: “la” religión. Para ello, las artes determinantes son la poesía y la música. El propósito era que la música fuera un medio para hacer valer el drama, pero en realidad, en la forma de ópera, se convierte en el auténtico arte. El drama no tiene su peso y su esencia en la originalidad poética, es decir en la verdad conformada en la obra lingüística, sino en el carácter escénico de lo representado y de la gran coreografía. La arquitectura sólo vale en cuanto construcción de teatros, la pintura en cuanto decorado, la plástica en cuanto representación gestual del actor. La poesía y el lenguaje se quedan sin la esencial y decisiva fuerza conformadora del auténtico saber. Se busca el dominio del arte como música, y con él el dominio del puro estado sentimental: el frenesí y el ardor de los sentidos, la gran convulsión, el feliz terror de fundirse en el gozo, la desaparición en el “mar sin fondo de las armonías”, el hundimiento en la embriaguez, la disolución en el puro sentimiento como forma de redención: “la vivencia” en cuanto tal se vuelve decisiva. La obra es ya sólo un excitante de la vivencia. (p. 90).

De lo dicho hasta ahora en este apartado se desprende claramente que para Wagner *Drama* no se identifica con la ópera tradicional. Es precisamente este aspecto el que es resaltado de forma bastante particular por Nietzsche (N. T.; 2007) en su texto, en su opinión Wagner con su *Drama* es la representación alemana de la cultura helénica:

Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia del fuego de la música... Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos. ¡Vosotros acompañaréis al cortejo dionisiaco desde la India hasta Grecia! (p. 173).

En esta cita Nietzsche hace una velada alusión, aunque entusiasta, de la música wagneriana como una renovación del drama musical griego. Esta renovación pasa por la filosofía de Schopenhauer, la cual, como ya se ha señalado anteriormente, constituye un importante aspecto en común entre Nietzsche y el compositor alemán. Esto ha llevado a afirmar a Volpi (Nih.; 2007) que:

Sin el horizonte metafísico que se abre de par en par con la concepción schopenhaueriana de la Voluntad, serían impensables tanto Nietzsche como Wagner, y, con ello, también todo lo que ellos han representado para la cultura alemana. (p. 48).

Por su parte Heidegger (N. Vol. I.; 2000) refiriéndose a la concepción de la obra de arte total, y siguiendo este orden de ideas afirma que:

...el arte ha de volver a ser una vez más una necesidad absoluta. Pero lo absoluto es ahora experimentado sólo como lo puramente carente de determinación, como la total disolución en el puro sentimiento, como el balancearse que se hunde en la nada. No es de sorprender que Wagner encontrara en la obra capital de Schopenhauer, que leyó detenidamente cuatro veces, la confirmación y explicación metafísica de su arte. Por más que, en su realización y en sus consecuencias, la voluntad wagneriana de construir la “obra de arte total” se convirtió de modo inevitable en lo contrario del gran arte, tal voluntad es, sin embargo, única en su tiempo y, a pesar de lo mucho de histriónico y aventurero que tuviera, eleva a Wagner por encima de los demás esfuerzos que se han hecho por el arte por mantener su carácter esencial en la existencia. (p. 91).

La relación entre las ideas de Schopenhauer y Wagner son señaladas de forma permanente, por Nietzsche (Epis.; 1999), en las cartas escritas en los años alrededor de los cuales se pensó y redactó el texto que nos ocupa. En una carta dirigida al Barón Carl Von Gersdorff se puede leer el siguiente comentario:

Así, en el próximo semestre, leeré una “Historia de los filósofos presocráticos”, en la cual habrá de incluirse todo aquello que sirva a mis oyentes de fuerte alimento espiritual y les conduzca, sin que lo noten, hacia los más serios y dignos pensadores. Además, he encontrado un hombre que, como ningún otro, ha revelado a mis ojos la imagen de lo que Schopenhauer llama “el genio”, y que está por completo penetrado de su maravillosamente intensa filosofía. Este Hombre no es otro que Richard Wagner, sobre el cual no debes creer nada de lo que se dice en la prensa, ni en los artículos de los entendidos en música, etc. (p. 76).

Las palabras de Nietzsche en relación a Wagner no disimulan la profunda admiración que siente por el compositor. En la misma carta Nietzsche (Epis.; 1999) comenta sobre el texto de Wagner “Estado y Religión”: *al leerlo, me sentí plenamente elevado y conmovido por el idealismo que hay en él, y que parece brotado del espíritu de Schopenhauer. (p. 76).*

Por otro lado, Nietzsche (N. T.; 2007), al referirse a la música alemana sitúa a Wagner, y a todas sus consideraciones estéticas, dentro de una importante tradición musical que viene desde Lutero:

De ese abismo surgió la Reforma alemana: en su coral resonó por vez primera la melodía del futuro de la música alemana. Tan profundo, animoso e inspirado, tan desbordantemente bueno y delicado resonó ese coral de Lutero, como si fuera el primer reclamo dionisiaco que, en la cercanía de la primavera, brota de una intrincada maleza. A él le dio respuesta, en un eco de emulación, aquel cortejo festivo, solemnemente altanero, de entusiastas dionisiacos a los que debemos la música alemana ¡y a los que deberemos el renacimiento del mito alemán! (p. 191).

Para Nietzsche (N. T.; 2007) no es suficiente enmarcar a Wagner en la tradición musical alemana, lo coloca en relación directa con sus representantes más significativos:

Del fondo dionisiaco del espíritu alemán se ha alzado un poder que nada tiene en común con las condiciones primordiales de la cultura socrática y que no es explicable ni disculpable a base de ellas, antes bien es sentido por esa cultura como algo inexplicable y horrible, como algo hostil y prepotente, la música alemana, cual hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner. (p. 167).

En este sentido Fubini (E. M. A.; 1988) opina que:

Nietzsche entrevé “su gallarda ascensión luminosa” en el seno de la música alemana; desde Bach hasta Beethoven y desde Beethoven hasta Wagner. Ahora bien, desde el instante en que Nietzsche señala que es en Wagner en quien se da el renacimiento del espíritu dionisiaco, aparece el germen de la discordia que separará rápidamente al filósofo del músico.

No nos detendremos a analizar aquí los acontecimientos que llevaron al distanciamiento de Nietzsche y Wagner, pues superaría las intenciones originales de este trabajo de mantenerse dentro de los límites del texto tratado a lo largo de esta investigación, sin embargo este apartado quedaría incompleto si no se señalan algunas de las consideraciones generales que rodearon a esta ruptura.

En primer lugar hay que señalar las opiniones de Wagner en relación a la funcionalidad de la música en el marco de su concepción de la *Gesamtkunstwerk*. En su texto *Ópera y Drama*, citado por Fubini (E. M. A.; 1988) afirma que:

Todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside fuera de él y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida. (p. 312).

En opinión de Wagner la fuerza capaz de fecundar a la música es la palabra. Es importante recordar aquí que para Wagner la novena Sinfonía de Beethoven constituyó una referencia fundamental para el desarrollo de su trabajo, Es sabido que el famosísimo tema base para el último movimiento de esta sinfonía fue concebido por Beethoven muchos años antes de concluir la obra, y sólo se sintió satisfecho con él al colocarle las palabras del poema de Schiller. Wagner no sólo parte de esta obra, se considera así mismo un continuador de las propuestas estéticas del último Beethoven. Pero como lo señala Fubini (E. M. A.; 1988):

Ocurría que los reproches que hacía Nietzsche al melodrama dieciochesco se oponían a los que hacía Wagner, para quien la música debería ser tan sólo un medio, nunca un fin; por el contrario, Nietzsche concebía la música como autosuficiente, capaz de quemar en la embriaguez dionisiaca todo contenido poético y dramático. (p. 318).

Como ya se ha dicho antes en este mismo trabajo, la autonomía de la música frente a las palabras será uno de los aspectos señalados por Schopenhauer en el parágrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación*, y será retomado posteriormente por el autor de *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche no establecerá esta crítica a Wagner sino hasta años mas tarde en sus últimos escritos como *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner*, ambos de 1888.

El otro aspecto a considerar en la historia de esta ruptura es la obra de Wagner *Parsifal*, en ella Nietzsche encuentra la encarnación de la decadencia, enfermedad, falta de vitalidad, modernidad y cristianismo. Para Fubini (E. M. A.; 1988) *Parsifal* constituye, poco más o menos simbólicamente, la gran traición de Wagner: por medio de esta ópera, Wagner abraza el cristianismo y el concepto de redención cristiana, de renuncia a la vida y de aceptación de la modernidad. (p. 320).

Heidegger (N.; 2000), considera que la ruptura entre Nietzsche y Wagner estaba predeterminada desde el comienzo, pues, en su opinión, aunque el impacto que produjo Wagner en Nietzsche estuvo relacionado con lo dionisiaco, el compositor buscaba meramente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en él, mientras que el filósofo quería sujetarlo y conformarlo (p. 92). Podemos interpretar entonces que, para Heidegger, la separación entre estos dos pensadores se da por diferencias de percepción filosófica de un punto de vista que originalmente, pudieron creer, tenían en común. En este sentido Heidegger (N.; 2000) asevera que:

Sin entrar aquí en la historia de la amistad entre Wagner y Nietzsche, mencionemos en pocas palabras la raíz del conflicto, que comenzó pronto y se fue desarrollando lentamente pero de manera cada vez más clara y decidida. Por parte de Wagner es una razón personal en el sentido más amplio de la palabra. Wagner no pertenecía a esa clase de personas para las que lo más horroroso son sus propios seguidores. Wagner necesitaba wagnerianos y wagnerianas. Nietzsche, en cambio, quiso y admiró a Wagner toda su vida; su disputa con él era de contenido y tenía un carácter esencial. Durante años aguardó y mantuvo la esperanza de que surgiera la posibilidad de una confrontación fértil. Su oposición a Wagner se refiere a dos cosas: 1) El menosprecio que éste tiene por el sentimiento interno y el auténtico estilo. En una ocasión, Nietzsche lo expresa así: «flotar y nadar», en lugar de «caminar y bailar» (es decir, confusión en lugar de paso y medida). 2) Su deslizamiento hacia un cristianismo moralizante y falaz, mezclado con ardor y vértigo. (p. 92).

“*El nacimiento de la tragedia*” pretendió ser para Nietzsche la justificación teórico-filosófica de los presupuestos estéticos promulgados por Wagner en relación al *Drama*. Por lo señalado por Heidegger arriba, se puede concluir que para el joven filósofo el distanciamiento con el compositor se da al sentir la traición de dichos presupuestos, que no sólo eran considerados estéticos, sino vitales.

www.bdigital.ula.ve

Capítulo III

3. NIETZSCHE Y LA MÚSICA:

3.1 Vida y obra de Nietzsche en su relación con la música

Nietzsche nació el 15 de octubre de 1844, en Röcken, pequeña ciudad alemana de la Turingia. Su padre fue un pastor protestante, al igual como lo había sido su abuelo. El padre de Nietzsche muere de treinta y seis años, el filósofo contaba apenas cinco años de edad, corría el año 1849. Al año siguiente su familia se traslada a Naumburg, donde cursará sus primeros estudios, incluyendo los musicales.

Estas inquietudes musicales fueron desarrolladas por Nietzsche por motivación materna, así lo muestra Janz (F. N.; Vol. I.; 1987) en su monumental, detallada y muy bien documentada biografía acerca del filósofo alemán:

Su madre no dejó de manifestar en todo momento su interés por la educación musical del hijo, que correspondía a sus propias y más profundas inclinaciones. Y, por otra parte, tampoco dejó de animar a los niños a que en toda ocasión posible, fiestas, etc., leyeran sus propios versos. Compró un piano y ella misma se decidió a tomar lecciones de un viejo cantor, con vistas a estar en condiciones de impartir los primeros rudimentos de piano a su propio hijo. Poco después tomó como profesora a la mejor virtuosa de Naumburg. (p. 48).

En 1859 Nietzsche ingresa en la famosa escuela de Pforta, donde recibe una magnífica educación humanística. Toda su orientación intelectual quedará marcada por sus estudios en este centro. Allí aumenta su afición por la música, realiza estudios de piano y algunos ensayos de composición, parece ser que poseía una gran sensibilidad para la improvisación, tanto, que años más tarde Wagner (2002, p. 32) afirmaría que era demasiado buen músico para ser profesor. En este sentido es importante el testimonio del barón Carl von Gersdorff, citado por Janz (F. N. Vol. I.; 1987), en donde afirma que:

A partir del último curso nuestro trato se hizo más frecuente e íntimo. La música cooperó no poco a ello; todas las tardes nos encontrábamos, entre las siete y las siete y media, en la sal de música. No creo que Beethoven fuera capaz de improvisar tan deslumbrantemente como Nietzsche, por ejemplo, cuando estallaba una tormenta en el cielo. (p. 86)

Además de su relación con el piano es importante señalar que durante estos años en Pforta el joven Nietzsche estuvo expuesto a otro tipo de influencias musicales como la del canto coral. En este sentido es de destacar que la tradición coral europea contaba en el siglo XIX con obras de altísima calidad y profundidad musical que seguramente impactaron, positivamente, en el gusto y en la formación musical del filósofo.

A los musicalmente dotados el coro de la escuela les ofrecía entrenamiento, alegría y ventajas. Nietzsche fue admitido definitivamente el 20 de agosto de 1859. “Desde ayer formo parte ya de verdad del coro, cosa que me alegra mucho. Canto en él en la iglesia, participo en sus desplazamientos y gozo de todas las ventajas e inconvenientes de ser miembro del mismo”, puede leerse en un apunte de su diario del 21 de agosto de 1859. Una y otra vez informa de interpretaciones valiosas, que le procuraban vivencias apreciables y en las que Schumann, Mendelssohn y Mozart eran columnas centrales. El coro actuaba, además, como es lógico, en todas las fiestas escolares. Nietzsche participaba así más íntimamente en estos aspectos de la vida escolar. Janz (F. N. Vol. I.; 1987, p. 63).

Las cartas dirigidas a su madre y a su hermana alrededor de esos años son testimonios del efecto de esta influencia en las inquietudes musicales del joven Nietzsche:

Cuando dispongo de algún momento para pensar en lo que quiero, busco palabras para una melodía que poseo, y ambas cosas juntas, ambas mías, no armonizan, a pesar de ser producto de una misma alma. ¡Pero tal es mi destino!
Nietzsche (Epis.; 1999, p, 20)

En esta misma carta Nietzsche ofrece una valiosa información en relación a sus gustos e intereses musicales:

Hasta aquí el prólogo, lleno de verdad y poesía, de mi carta. Ahora viene lo principal, consiste en la siguiente relación: primero, que me acuerdo mucho de vosotras; segundo, que me hacen falta pañuelos, pues no hago más que estornudar, y tercero, que necesito imprescindiblemente las siguientes cosas:

Schumann. Fantasías. Dos cuadernos.

Schumann. Escenas infantiles. Uno ídem.

Volkman. Visegrad. Nietzsche (Epis.; 1999, p 21).

Como regalo de Nochebuena del año 1864, Nietzsche le regala a su madre y a su hermana un cuaderno con doce *Lieder* musicalizados por él y los cuales son un ilustrador testimonio de sus inquietudes como compositor:

Desearía que no abrieseis el paquetito adjunto hasta la misma noche de Nochebuena, para que tengáis una pequeña sorpresa; quizá tan sólo un desencanto. Creed que os doy lo mejor que puedo, aunque no sea mucho, y que, al poner en esta mi pequeña obra toda mi aplicación, pensaba en vosotras y deseaba estar a vuestro lado en el momento en que ella os proporcionara alguna alegría. Nietzsche (Epis.; 1999, p 21)

Al concluir sus estudios secundarios en Pforta en 1864, se traslada a Bonn para estudiar en su Universidad Teología y Filología Clásica. La madre de Nietzsche esperaba que se convirtiera en un Pastor al igual que lo había sido su padre y su abuelo, en 1865 Nietzsche discute con su madre al confesarle que no tiene intenciones de seguir los estudios de Teología. En octubre de ese mismo año se traslada a Leipzig para dedicarse al estudio de la filología clásica con el principal especialista de la época, Ritschl. Para este tiempo entra en contacto con la filosofía de Schopenhauer, el cual tendrá una influencia indiscutible en el joven filósofo. Para este año también existen testimonios del desempeño de Nietzsche como instrumentista.

En Pentecostés se celebrará en Colonia la fiesta musical renana. Debes venir.

En los programas figuran el Israel en Egipto, de Haendel; el Fausto de Schumann; Las Estaciones, de Haydn y otras muchas cosas. Yo soy ejecutante.

Nietzsche (Epis.; 1999, p 27).

Desafortunadamente Nietzsche no da aquí más detalles acerca de cuales son las obras que iba a interpretar, o con quienes, sólo podemos suponer que tocaría el piano, probablemente obras de Schumann. En el verano de 1867 estrecha una gran amistad con el filólogo Erwin Rhode quién conservaría por Nietzsche un gran afecto. El año siguiente conoce personalmente al compositor, director de orquesta y ensayista Wagner, por quien sentirá una profunda admiración y bajo su influjo será redactado

El Nacimiento de la Tragedia. Para este año algunas de sus cartas comienzan a mostrar el interés del joven filósofo por establecer algún tipo de unidad entre la música y los estudios que hasta ahora ha realizado:

Quizá algún día encuentre un tema filológico que se deje tratar musicalmente, y entonces balbucearé como un niño de pecho y acumularé cuadros como un bárbaro que se duerme ante la cabeza de una Venus. Nietzsche (Epis.; 1999, p 54).

En otra carta de finales del año 1968 Nietzsche cuenta cómo se desarrollaron los acontecimientos que lo llevaron a conocer a Richard Wagner:

Wagner tocó, en presencia de la mujer de Ritschl, el Lied de Walter, de los maestros cantores, que también ya tú conoces, y la buena señora le dijo que dicho lied le era ya bien familiar por haberla ejecutado yo, lo que causó regocijo y asombro en Wagner, que expresó su vehemente deseo de conocerme, aunque sin divulgar su presencia en Leipzig... Mi estado espiritual durante estos días era realmente algo novelesco. Concédeme que el prólogo de este conocimiento, dada la inaccesibilidad del peculiar personaje, tocaba en lo fantástico. Nietzsche (Epis.; 1999, p 60).

El año de 1869 constituye para Nietzsche grandes avances en su carrera académica, su maestro Ritschl le recomienda a la Universidad de Basilea como una de las grandes promesas de la filología alemana, con dicha recomendación Nietzsche es nombrado catedrático extraordinario de la Universidad de Basilea, contaba con veinticuatro años de edad y aún no se le había otorgado el título de Doctor. No obstante, una carta de febrero de este mismo año testimonia acerca de las inquietudes musicales del joven Nietzsche (Epis.; 1999):

No te he contado nada todavía de la primera representación en Dresden de Los Maestros Cantores, grandioso hartazgo artístico que me ha traído este invierno. Dios sabe qué gran músico debo tener yo dentro, pues todo el tiempo que duró la obra tuve la más fuerte sensación de estar en lo que me era propio, y mis otras ocupaciones se me aparecían como una lejana niebla de la que había logrado librarme. (p. 69).

Después de laborar un tiempo en la Universidad de Basilea, Nietzsche solicita un permiso académico para asistir como enfermero voluntario a la guerra franco-prusiana de 1870, allí contrae una grave enfermedad (disentería) que destruye su salud para siempre. A su regreso a Basilea concluye la redacción de *El Nacimiento de la Tragedia*, el cual fue pensado durante su participación en el conflicto franco-prusiano, mientras se encontraba en los muros de Metz.

En relación a las enfermedades en Nietzsche, Jasper (Niet.; 1963) hace la siguiente advertencia:

La obra de Nietzsche está llena de cuestiones acerca del sentido y de la significación de la enfermedad. El mismo Nietzsche, con pocas interrupciones, durante los dos últimos decenios de su vida creadora, ha estado afectado por enfermedades diversas. Terminó en una enfermedad mental. Es indispensable, para la comprensión de Nietzsche, conocer el detalle de sus enfermedades, distinguir claramente las significaciones posibles de los hechos y tener presente su propia conducta con respecto a la enfermedad. (p. 114)

Sólo haremos en este trabajo una descripción de algunas de las afecciones que sufrió Nietzsche en aras de contextualizar esta breve reseña biográfica. Janz (F. N. Vol. I.; 1987) comenta en su biografía sobre Nietzsche de la posibilidad, alrededor del año 1865 en Bonn, de una infección luética, la cual pudo llevarlo más adelante a la parálisis y la enfermedad mental. (p. 122) De la estadía de Nietzsche en Leipzig en 1866, Janz (F. N. Vol. I.; 1987) afirma que el filósofo estuvo en tratamiento médico por una enfermedad sifilítica, sin aclarar si la enfermedad tuvo su origen el año anterior en Bonn (p. 176).

Además de la disentería señalada arriba, Jasper (Niet.; 1963) en su descripción biográfica del filósofo da cuenta de *violentos dolores de cabeza, acompañados por una dolorosa sensibilidad a la luz, miopía*, por esta razón Nietzsche necesitó de la ayuda para la lectura y el dictado de sus escritos. (p. 117). A partir de 1873 estos dolores serán recurrentes y presentarán intensidades cambiantes, pero ya no abandonarán a Nietzsche.

Desde 1872 corren paralelas su vida como escritor y de catedrático hasta el año 1879, en el cual continuos dolores de cabeza le obligan a pedir su separación de la cátedra. En este período publica las *Consideraciones intempestivas*, título que reúne cuatro escritos: *David Strauss, Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida, Schopenhauer como educador, y Richard Wagner en Bayreuth*. Posteriores a éstos son *Humano; demasiado humano, El viajero y su sombra*, que aparecen entre 1878 y 1880.

Al separarse de la Universidad, ésta le concede una pensión anual que le permite vivir modestamente, sus años de mayor producción literaria los pasará entre Niza, Sils-María y Turín. Publicará *Aurora* (1881), *La gaya ciencia* (1882), *Así habló Zaratustra* (1883-1886), *Más allá del Bien y el Mal* (1886), *Genealogía de la Moral* (1887), *El Caso Wagner, El Crepúsculo de los ídolos, Nietzsche contra Wagner, El Anticristo y Ecce Homo* (1888). En esta fecha su salud, que había ido mejorando desde 1879, empeora con rapidez, y en los primeros días de 1889, cuando preparaba,

La voluntad de poder, primer libro de la *Transmutación de todos los valores*, lo invade, en palabras de Ferrater (D. F. 2004) un *súbito oscurecimiento mental* y, *por último, le sobrevino una parálisis* (p. 2556) por lo que es trasladado a la clínica psiquiátrica de la Universidad de Jena. Desde 1889 hasta su muerte el 25 de agosto de 1900 su inteligencia no volverá a recobrar la lucidez, en estos últimos años dedicó gran cantidad de horas al día en la ejecución del piano, incluyendo la interpretación de sus propias composiciones.

En los trabajos del filósofo suelen distinguirse tradicionalmente tres períodos más o menos definidos: el primero va desde sus estudios en Leipzig hasta 1878, se caracteriza por sus primeros trabajos de interpretación y crítica de la cultura, así como por su aprecio por las obras de Schopenhauer y Wagner. Es la época de *El Nacimiento de la tragedia*, *La filosofía en la época trágica de los griegos* y las *Consideraciones intempestivas*. El segundo período, comprende una crítica a la metafísica y el rompimiento con Wagner, cuyas consecuencias e implicaciones filosóficas ya fueron explicadas en este trabajo en el apartado sobre Wagner. Éste período es representado por *Humano; demasiado humano*, *Aurora* y la *Gaya Ciencia*. El tercer período conocido como de *Zaratustra* o de la *Voluntad de poder*, comprende sus escritos hasta el año 1889 y se caracteriza por la crítica a los valores morales.

En este breve esbozo biográfico se puede apreciar que la música formó parte importante en el desarrollo del filósofo alemán, bien sea a través del estudio formal de ella a través del piano y la composición o a través de las amistades que cultivó a lo largo de su vida, en los últimos años mientras estuvo enfermo lo único que lo reconfortaba era tocar el piano, lo cual hacía con bastante habilidad. Cómo se explicará más adelante el concepto de la música también le sirvió como metáfora para señalar aquellos aspectos de su pensamiento que eran inaprehensibles mediante el lenguaje.

www.bdigital.ula.ve

3.2 Textos preparatorios a “*El nacimiento de la tragedia*”

Las inquietudes acerca del origen de la tragedia griega y su relación con la música van a estar en Nietzsche en un momento tan temprano como el año 1864. Janz (F. N. Vol. I.; 1987) dirá en este sentido que:

Siendo alumno del último curso escribió un comentario al primer coro del Edipo rey de Sófocles en el que comenzaba ya a rastrear el origen de la tragedia: “En tanto que el drama de los germanos se ha desarrollado a partir del epos, a partir de la narración épica de materias religiosas, el drama griego hunde sus raíces en la lírica, combinada con elementos musicales. (p. 107).

Se observa en la cita anterior que, para Nietzsche, la preocupación por el problema del origen de la tragedia griega siempre estuvo vinculado, desde muy temprano a la música. Así se desprende de la continuación de la cita en donde Janz (F. N. Vol. I.; 1987), citando a Nietzsche, señala:

La impresión trágica tomó cuerpo entre los griegos “por la vía de las grandes escenas llenas de pathos, de los lirismos de gran aliento, en buena parte musicales, en los que la acción era de muy poca monta, en tanto que el sentimiento lírico lo era todo... El coro y las escenas llenas de pathos engloban, por tanto, uno de los momentos más importantes y decisivos de cara al éxito del drama: la música de la tragedia” (p. 107).

Estas palabras van dejando entrever la vinculación que realiza el joven Nietzsche, citado por Janz (F. N. Vol. I.; 1987), entre estas ideas y la propuesta estético-musical realizada por Wagner:

Todas las observaciones nos llevan a la necesidad de subrayar un mérito característico de los trágicos: su condición no sólo de poetas, sino también de compositores. Aún más: eran ambas cosas, una iba de la mano de la otra, y si a eso añadimos que también en las disposiciones en grupo y a su consecuencia, la orquestación, el arte escénico, tenían, según todos los testimonios, una gran maestría, que incluso eran ellos mismos actores y hasta importantes..., venimos a encontrarnos con que en sus obras de arte, obras en las que las artes más sublimes se encuentran armoniosamente unidas, figura y opera ya lo que la más reciente escuela musical propone como ideal de la “obra de arte del futuro”. (p. 107).

El encuentro definitivo con Wagner va a contribuir a que estas ideas, gestadas tempranamente, encuentren una final organización en el texto de “*El nacimiento de la tragedia*”. Antes de convertirse en versión definitiva en ése primer texto, estas ideas de Nietzsche: la tragedia y la música tendrán unas versiones previas en forma de conferencias.

Nietzsche expresa sus ideas, acerca de la música griega, de forma más explícita en tres conferencias que sirven de claros antecedentes a la redacción de *El Nacimiento de la Tragedia*. Creemos importante señalar las ideas fundamentales que se encuentran expresadas allí por su estrecha relación con el texto tratado.

El Drama Musical Griego (Conferencia pronunciada el 18 de Enero de 1870)

En opinión de Nietzsche las formas fundamentales del teatro del siglo XIX tienen sus raíces en las artes dramáticas de Grecia. Lo que en Atenas se conocía como *tragedia* es subsumido por Nietzsche, partiendo de Voltaire, como *gran ópera*. Reconoce que un heleno no encontrará semejanza en la *tragedia* del XIX con la *tragedia* griega, sin embargo las podrá encontrar en la estructura de las obras de Shakespeare, relacionándola con la *comedia nueva*. De la *comedia nueva* se han derivado los misterios, moralidades latino-germánicas y la tragedia de Shakespeare.

Nietzsche advierte que mientras es posible encontrar un desarrollo gradual en la evolución de la *comedia nueva*, la *genuina tragedia de la antigüedad* hace presencia en el arte moderno de forma desordenada. En su opinión lo que se conoce como Ópera es una *caricatura del drama antiguo*, salido de una desafortunada imitación *desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural*. Para Nietzsche los experimentos realizados por la *Camerata Fiorentina* en nombre de rescatar el antiguo

efecto que había tenido la música, mutiló las *raíces de un arte inconsciente brotado de la vida del pueblo*.

Nietzsche (N. T.; 2007) pasa a criticar la forma como la música griega ha evolucionado en países como Francia y Alemania, en donde se ha perdido el gusto, privilegiando una visión del arte llena de erudición y sabihondez:

El resultado fue una atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor, los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música. (p. 207).

Nietzsche (N. T.; 2007) reconoce que la visión que se tiene de Esquilo y Sófocles como *poetas del texto* es incompleta, lo que hace es confirmar que no se les conoce. Hace falta una enorme imaginación para estilizar a la Ópera lo suficiente como para tener una intuición del drama musical antiguo, pues aún cuando la Ópera sea producto de la dispersión y esclava de una música indigna: *no hay con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial y eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado.* (p. 208).

Esa imagen debe ser revisada con cuidado y confrontada con la tradición de la Antigüedad, de forma de no caer en una *superhelenización*, en donde se invente la imagen de un arte que no se corresponda con ningún lugar del mundo. Nietzsche (N. T.; 2007) advierte que precisamente esto fue lo que ocurrió con la idea general sobre el arte plástico griego visto como incoloro, según el cual el ideal de la escultura antigua no permitía el color. *Muy lentamente... se ha ido abriendo paso a la visión policroma de la plástica antigua...* (p. 208).

De forma semejante ocurre con la idea de que la unión de dos artes o más no producen goce estético, sino que es una forma de extravío del gusto. Para Nietzsche (N. T.; 2007) esta tesis demuestra *la mala habituación moderna, que hace que no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente.* (p.208).

Nietzsche confronta esto con la forma como Anselm Feuerbach se representa el drama antiguo como arte total citándolo extensamente. Para Feuerbach las artes terminarán fundiéndose en un todo inseparable que será una nueva forma de arte. Allí, según Nietzsche, comenzaremos nuevamente a aprender el modo de gozar como hombre enteros.

Según Nietzsche (N. T.; 2007) es probable que si se pudiera trasladar a alguien de algún modo a una representación festiva ateniense, es probable que la primera impresión que se tenga sea la de un espectáculo *bárbaro y extraño*. (p.210).

Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que el griego asiste a estos espectáculos no por aburrimiento sino para *huir de la disipante vida pública que le era tan habitual, y refugiarse en la solemnidad de la acción teatral*. (p.211). El alma del ateniense que asistía a las tragedias conservaba en sí de aquel elemento que las hizo nacer, el impulso primaveral *que explota con una fuerza extraordinaria*. En Europa este instinto primaveral griego tiene su analogía en los bailarines de San Juan y de San Vito en la Edad Media.

Estas manifestaciones muestran al hombre fuera de sí, el cual se cree transformado y hechizado, para Nietzsche (N. T.; 2007) en el estado de éxtasis o “hallarse-fuera-de-sí” *no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos a otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente*. De aquí viene, en su opinión, el estupor ante el espectáculo del drama: *vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo*. (p.213).

Nietzsche pasa entonces a hacer una diferenciación entre el público europeo de su época y el público ateniense. Este último no llegaba con los sentidos cansados y rendidos de fatiga al teatro para dejarse emocionar allí, por el contrario, conservaban

sus sentidos frescos, festivamente estimulados, esto se debía en parte a las raras oportunidades que se tenía de asistir a la tragedia.

Para Nietzsche (N. T.; 2007) *todo el arte griego está penetrado por la orgullosa ley de que sólo lo más difícil constituye una tarea digna del varón libre.* (p. 214). Por esa razón el valor de una obra se mostraba por la dificultad de su realización y la dureza de la materia empleada. Los poetas griegos escribían sus obras en correspondencia con ello, tenían un número limitado de actores, uso del coro, un restringido ciclo de mitos. A esto se sumaba la necesidad de poseer dotes productivas de poeta, de músico, y de actor.

Los poetas griegos se encontraban con la dificultad de que las materias de sus obras eran conocidas desde tiempos atrás, y eran familiares a los oyentes desde la infancia. Por esa razón era bastante difícil despertar el interés en los oyentes. El coro jugaba un papel importante en lograr despertar este interés. Según Nietzsche se puede afirmar que la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puesta su mirada en modo alguno en el obrar, el δράμα, sino en el padecer, el πάθος. En el Drama griego el acento recae sobre el padecer, no sobre el obrar, a partir de esta afirmación Nietzsche (N. T.; 2007) se propone explicar el arte de Esquilo y de Sófocles, está consciente sin embargo que *frente a una tragedia griega nos encontramos con pocos elementos para juzgar de qué forma se lograba producir una impresión conmovedora, por que buena parte de*

su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música.
(p.220).

Basándose en el prólogo de *Alceste* de Gluck, Nietzsche señala que *la música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles.* En su opinión la música debía cambiar la pasión del dios y del héroe en una fuerte compasión en los oyentes. La palabra también tiene esta función, pero actúa sobre el mundo conceptual, y a partir de allí lo hace sobre el sentimiento. La música sin embargo *toca directamente al corazón.* Nietzsche (N. T.; 2007, p. 220).

Nietzsche nos invita a liberarnos de los prejuicios que podamos tener sobre la música griega, en su opinión ésta se encuentra más próxima de nuestros sentimientos que la música de la Edad Media. Para Nietzsche la música propiamente griega es por completo música vocal, reconoce la existencia de música instrumental, pero ve en ella influencia del extranjero asiático. El lazo entre lenguaje y música era tan estrecho que muchas veces el poeta era a su vez el musicalizador del poema, existía una íntima unidad entre palabra y música, lo cual era un ejemplo de la antigua unidad en las artes.

Otra característica de la música antigua encontrada por Nietzsche era la sencillez y su riqueza de medios de expresión rítmica. El canto coral se diferenciaba del canto

solista únicamente por el número de voces. Sólo los instrumentos de acompañamiento poseían una restringida polifonía, armonía en sentido nuestro. La exigencia principal era que se entendiera el texto con todas sus complejidades. A esto se le sumaba el baile, la orquística, que hacía a la música visible de cierto modo.

El talón de Aquiles del drama musical antiguo es en opinión de Nietzsche, que no todo lo poetizado se podía cantar, y por ello a veces también se hablaba en una especie de semirecitativo, similar a los tonos de lección de la iglesia católica con que se leen los evangelios. Para Nietzsche (N. T.; 2007) muchas cosas de la misa solemne le recuerdan al drama musical griego. Sólo que en Grecia todo era *más luminoso, más solar, más bello, pero también en cambio menos íntimo...* (p. 223).

Para Nietzsche (N. T.; 2007) el creador del drama musical griego es una especie de pentatleta, el atleta que participa en cinco juegos. El drama musical griego es *muchas artes en actividad suprema y, sin embargo, una sola obra de arte.* (p. 223).

Sócrates y la tragedia (Conferencia pronunciada el 18 de febrero de 1870)

En este texto Nietzsche (N. T.; 2007) señala que *la tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella.* (p. 225). La tragedia griega tendrá una descendencia horrorosa nos dice Nietzsche, en manos de Eurípides a quien califica de *agonía de la tragedia*, el nuevo género será conocido con el nombre de comedia ática nueva. Los autores de éste nuevo género: Eurípides, Filemón, Menandro, en palabras de Nietzsche (N. T.; 2007) llevaron el espectador al escenario:

Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo más transparente en cierto modo, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de la vida cotidiana pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Esquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas

esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro del drama entero. (p. 226).

Nietzsche (N. T.; 2007) observa que *lo que el espectador veía y oía en el escenario eurípideo era su propio doble, pero este doble se encontraba bajo el ropaje de gala de la retórica. (p. 227).* Para Nietzsche la innovación de Eurípides se encuentra justo en este aspecto, pues *en él el pueblo ha aprendido a hablar. Con Eurípides se aprende a hacer hablar convenientemente a la vida cotidiana, se suelta la lengua de la comedia ática.*

www.bdigital.ula.ve

Nietzsche (N. T.; 2007) señala que *al abandonar la tragedia el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia de un futuro ideal... El instante y el ingenio son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad. (p. 228).*

Señala además que se le podrían reprochar algunas cosas *pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 229)* Sin embargo se pregunta si Eurípides no se habrá equivocado al juzgar a Sófocles y Esquilo, en su búsqueda por superar la decadencia del drama musical.

Eurípides no fue un pensador popular entre las masas, pocas veces en su vida alcanzó el honor de una victoria trágica, nota la decadencia del drama musical y eso lo anima a apartarse del camino recorrido por Sófocles y Esquilo. En opinión de Nietzsche (N. T.; 2007), Esquilo se da cuenta de que *aquello que para el poeta había sido lo más elevado y difícil no era en modo alguno sentido como tal por el espectador... Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: "todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido"*. (p. 230).

De esta manera Eurípides pone en revisión todos los elementos del drama musical: el mito, los caracteres principales, la estructura dramática, la música coral, y fundamentalmente el lenguaje. Este aspecto puede ser visto como un retroceso, sin embargo es producto de un profundo proceso crítico. Para Nietzsche (N. T.; 2007)

*lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas enjuiciados por él (p. 230), en su opinión Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes **son** realmente tal como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofocleos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos. (p. 232).*

Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que Eurípides es el poeta del racionalismo socrático, en su opinión *“Todo tiene que ser consciente para ser bello”, es la tesis eurípidea paralela de la socrática “todo tiene que ser consciente para ser bueno”*. (p. 233). Incluso Nietzsche señala que en Atenas se rumoraba que Sócrates ayudaba a Eurípides a escribir sus tragedias, y ambos nombres eran percibidos como una unidad. En su opinión:

La decadencia de la tragedia, tal como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: como nadie sabía convertir suficientemente en conceptos y palabras la antigua técnica artística, Sócrates negó aquella sabiduría, y con él la negó el seducido Eurípides. A aquella «sabiduría» indemostrada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, aunque bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante. Una generación posterior se dio cuenta exacta de qué era envoltura y qué era núcleo: quitó la primera, y el fruto del socratismo artístico resultó ser el juego de ajedrez como espectáculo, la pieza de intriga. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 235).

Para Nietzsche (N. T.; 2007) *el socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte.* (p. 235) Según Nietzsche, el instinto de acuerdo a, Sócrates aparece como un disuasivo del trabajo consciente de la mente, justo al revés de cómo es concebido por el filósofo alemán. Platón coincidirá con Sócrates en este aspecto por ello equipara a

la facultad creadora con el *talento de los adivinos e intérpretes de signos*. *El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contraponen Platón la imagen del poeta verdadero, el filosófico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal.* Nietzsche (N. T.; 2007, p. 236).

Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que *en Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño... es precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia.* En opinión de Nietzsche *la ciencia y el arte se excluyen. Sócrates es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura, y por otra parte es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo.* (p. 238).

Más adelante Nietzsche (N. T.; 2007) afirma que *El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes* (p. 238), pasa ahora a dar una serie de explicaciones históricas de cómo se va introduciendo el dialogo, y con él la dialéctica, en el drama musical. La dialéctica irá poco a poco superando la importancia de la música hasta que se termina imponiendo en la estructura del drama entero.

En opinión de Nietzsche (N. T.; 2007) *La tragedia es pesimista por esencia... La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato... La dialéctica, por el contrario, es **optimista** desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad.* (p. 240). Nietzsche advierte con claridad esta diferencia. La comedia nueva surgirá de esta relación causal y en ella triunfará la astucia y el ardid.

Nietzsche (N. T.; 2007) ve la muerte de la tragedia en esta conocida frase de Sócrates: *“La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz”.* (p. 241). En su opinión *mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico.* (p. 241) En este sentido Nietzsche (N. T.; 2007) concluye que:

...la tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: : esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo... Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que, se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la, misma, como arte absoluto... Para decirlo con toda franqueza: la floración y el punto culminante del drama musical griego es Ésquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa. (p. 242).

Nietzsche finaliza con un llamado a poner al antiguo drama musical junto a la “Gran Ópera”, y llama socratismo a la prensa de sus días, de esta forma Nietzsche comienza a establecer una relación entre Wagner y el drama griego, aspecto que como ya se ha visto, se desarrolla de forma significativa en *El Nacimiento de la Tragedia*.

La Visión Dionisiaca del Mundo (trabajo escrito verano 1870)

Esta conferencia en particular muestra una estrecha relación, sobre todo, con los primeros capítulos de *El Nacimiento de la Tragedia*. Aquí serán señalados, fundamentalmente, aquellas ideas que resaltan esa relación.

Nietzsche (N.T.; 2007) afirma que los griegos dicen y a la vez callan en sus dioses su visión del mundo. Estos erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisos, como doble fuente de su arte. *En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la “voluntad” helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática.* (p. 244).

Para Nietzsche (N. T.; 2007) la apariencia del mundo onírico es la base de todo arte figurativo y de la mitad de la poesía. En su opinión *el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el **juego con el sueño**. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua **en cuanto figura onírica** es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño.* (p. 245).

Apolo es el dios del arte *sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. El es “el Resplandeciente” de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor... El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero.* Nietzsche (N. T.; 2007, p. 245).

En contraposición para Nietzsche (N. T.; 2007 *El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica.* (p. 246).

Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza.

En las fiestas dionisiacas El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte. La potencia artística de la naturaleza es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la

naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 247).

Para Nietzsche (2007, p. 247) la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, de igual forma el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. El artista dionisiaco no se muestra en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos.

www.bdigital.ula.ve

3.3 La esencia de la música en “*El nacimiento de la tragedia*”

En opinión de Fink (F. N.; 1976, p. 126) la filosofía de Nietzsche se encuentra en lo oculto y su obra, en lugar de manifestarla, la encubre. Este ocultar se debe a las múltiples fachadas que presenta la obra; entre otros aspectos Fink (F. N.; 1976, p. 126) reconoce en la obra de Nietzsche la presencia de varios elementos: una crítica de la cultura, psicología, poesía, pero también reconoce que la obra se halla recubierta de máscaras, multiplicidad de personajes, un estilo literario seductor, que se encuentra sin embargo, desfigurado por la subjetividad de su autor. Estos son aspectos fundamentales que no deben ser tomados de forma negativa sino al contrario, deben ser vistos como una oportunidad para la interpretación, y tomados en cuenta a la hora de acercarnos al pensamiento nietzscheano, sobre todo para no dejarnos confundir con los tonos chillones, que no nos dejarían comprender la grandeza de este pensador, y en el caso particular de éste trabajo, su vigencia y posible aplicación práctica a las preocupaciones estéticas-musicales de hoy. Para Fink (F. N.; 1976) *Nietzsche es un hombre alcanzado por un rayo, abrazado por el rayo de una nueva amanecida de la verdad del ente en su conjunto.* (p. 128)

“*El nacimiento de la tragedia*” aún cuando se trata de un trabajo de juventud, plantea las principales preocupaciones de su autor, incluyendo claro su particular perspectiva del concepto de música.

De acuerdo a Fink (F. N.; 1976, p. 215) los temas fundamentales del pensamiento nietzscheano son:

1. *La identificación radical de ser y valor.*
2. *El Superhombre y la muerte de Dios*
3. *La voluntad de poder*
4. *El eterno retorno*

En relación a esta propuesta Fink (F. N.; 1976) reconoce sus limitaciones y afirma que es una *simplificación inadmisibile el que hayamos asentado su filosofía tan sólo en los cuatro temas fundamentales citados* (p. 215). No obstante considera que estos temas en su recíproca conexión y condicionamiento, componen la coyuntura fundamental del pensamiento del filósofo alemán.

Para efectos del presente trabajo será la identificación radical de ser y valor el tema más adecuado a tomar en cuenta, pues de acuerdo a Fink (F. N.; 1976, p. 135) éste es el punto de partida de *El Nacimiento de la Tragedia*. Se intentará exponer brevemente cuales son los rasgos fundamentales de dicho tema pues constituye un elemento esencial para comprender la relación que se establece entre la música y el autor en cuestión.

Producto de la influencia de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, Nietzsche (H.; 1997, p. 32) piensa el ente, es decir, el ser como algo que no es propiamente. En opinión de Nietzsche (H.; 1997, p. 32) el ente, el ser, es algo que se produce así mismo. En este sentido el valor de ser es nada, no tiene esencia pues no se funda en sí mismo, lo cual es el carácter propio de todo ente. El ser de acuerdo a Nietzsche (H.; 1997, p. 32) es puro devenir, entendiendo a éste en el sentido expuesto por Heráclito como un fluir, un aniquilar, un permanente dejar de ser. Para Nietzsche (H.; 1997, p. 32) es el hombre quien se representa a los entes, éstos son constituidos por el sujeto, por esta razón los entes, en opinión de Nietzsche (H.; 1997, p. 32), tienen un carácter insustancial. Por otro lado ésta interpretación le confiere al hombre un importante carácter creativo semejante al del artista, sólo que aquí obra de arte y artista debe ser comprendido en un sentido ampliado, es decir, no restringido a las bellas artes tradicionales. Para Nietzsche (H.; 1997, p. 32) todo lo que existe no son más que representaciones, o en este caso, productos del hombre como artista en sentido amplio.

El hombre ya no es pensado por Nietzsche (H.; 1997, p. 32) como sujeto sino como lugar donde el ser adquiere carácter de valor. Aquí está concentrada su crítica a toda la metafísica, es decir a la filosofía misma. La pregunta que se hace Nietzsche (1999) es ¿Cuál es el carácter de la existencia? (p. 33) con esta pregunta Nietzsche (1999, p.33) transforma el problema ontológico en problema valorativo.

En *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche (N. T.; 2007) propone *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida* (p. 28). Aquí Ciencia no es entendida como *episteme*, sino como posibilidad de saber, y para Nietzsche (N. T.; 2007, p. 31) todo saber no es más que perspectiva, interpretación humana. En su opinión todo, incluso la verdad, es perspectiva e interpretación. En este sentido el ser no es más que valor, en otras palabras todo, incluyendo la verdad y el ser no son otra cosa que miradas humanas. Con esta interpretación la verdad se convierte en perspectiva, disolviéndose, transformándose en una mentira necesaria para la existencia, perdiendo el carácter de fundamento único que se le atribuía.

Por otro lado, *óptica* es la realidad entendida como arte en sentido ampliado, es decir, como toda interpretación producida por el hombre, en donde la verdad adquiere un carácter de mentira suficiente. Vida, en esta nueva interpretación, es el ser pensado como devenir. En opinión de Nietzsche (H. 1997, p 32), Heráclito no distingue más un mundo físico de uno metafísico, lo que vale decir, no separa más un reino de cualidades determinadas de un reino de cualidades indeterminadas. En su opinión Heráclito niega en general el Ser, pues no descubre por ninguna parte algo que permanezca, algo exento de destrucción; y afirma *yo no veo sino el Devenir*. (H.; 1997, p. 32) El carácter último del ser para Nietzsche (H.; 1997, p. 32) está dado por su interpretación de Anaximandro, como un nacer y perecer, lo cual en su opinión lo hace no esencial; de acuerdo a Nietzsche (H.; 1997, p. 32), el devenir es la vida como

dualidad de nacer y morir, como ser para perecer. En relación a estas consideraciones

Picó (F. E.; 2005) señala:

¿Cómo vincular la música con Heráclito? Como se ha visto Nietzsche recoge dos ideas básicas de Heráclito: todo es devenir y el devenir es puro juego inocente. Si la música simboliza a Dionisos, entonces la música debe simbolizar el devenir y la inocencia del devenir. “La música... es el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas.”

Este fragmento de El Nacimiento de la Tragedia es significativo, a pesar de que Nietzsche se refiera específicamente a la música alemana. De nuevo aparece el símil del fuego creador y destructor, volátil, que nace en la tierra pero que alcanza las alturas. Este “espíritu de fuego” es limpio, no está atravesado por representaciones. Y porque es limpio alcanza la verdad de Dionisos, es puro, y en su viaje de regreso, purifica. La música hace de devenir. (p. 75).

En relación a la segunda idea de Heráclito recogida por Nietzsche, Picó (F. E.; 2005) comenta: *La música nos revela el juego constructivo-destructivo del devenir porque ella misma es juego de construcción y destrucción de formas. El músico compone “construyendo y destruyendo”, como el niño-dios. Y la música es el resultado de esa acción creadora-destructora y símbolo de la fuerza creadora-destructora del devenir. (p. 76).*

En los momentos actuales podemos pensar que la interpretación de Nietzsche de la ciencia como “*óptica*” no está lejos de la realidad, véase por ejemplo los cambios en relación a los sistemas de la física de Newton por la teoría de la relatividad, y éstos aún hoy están siendo revisados, cuestionados por no considerarse suficientes para explicar el conjunto de todas las cosas. Saber y verdad no son más que valoraciones, producciones artísticas de un hombre artista, allí se encuentra la vigencia del filósofo alemán no sólo ante la ciencia de hoy, podemos agregar que la comprensión de ser como valor presente en él, también implica el asumir consciente de la tolerancia, es posible interpretarlo como una invitación a la convivencia, pues todo, incluso lo que llamamos verdad, no es más que una interpretación humana, por lo tanto falible y condicionada, susceptible de ser permanentemente cuestionada, perfeccionada, incluso, superada.

El ser como valor según el pensamiento nietzscheano es una convocatoria al auto cuestionamiento, a la reflexión permanente, es también una forma de condena al dogmatismo, incluso podría señalarse como un importante antecedente de lo que hoy llamamos transculturalidad y transdisciplinariedad. Por ello puede ser importante abordar el pensamiento del filósofo alemán desde una nueva perspectiva, en este caso la nueva perspectiva que se abre lo hace desde la música, disciplina a la que Nietzsche otorgará una parte importante de su tiempo y esfuerzo.

Como ya se ha dicho antes “*El Nacimiento de la tragedia*” fue escrito en medio del influjo que sentía Nietzsche por el compositor alemán Wagner, a quien consideraba

como el prototipo del artista trágico destinado a renovar la cultura contemporánea. De igual forma el libro “*El mundo como voluntad y como representación*” de Schopenhauer sirvió de estímulo intelectual para el desarrollo de las ideas planteadas por el joven filólogo, en este sentido son muy elocuentes los planteamientos de Nietzsche (N. T.; 2007, p. 34) sobre la relación música-palabra, por las semejanzas con la opinión de Schopenhauer a este respecto, así como su concepción de la música como *un espejo universal de la voluntad mundo*.

Producto de la influencia de Schopenhauer, Nietzsche (N. T.; 2007, p. 34) considera que la vida es una irrealidad vieja y cruel, que en ella sólo encontramos dolor y destrucción, en su opinión el arte es lo único que puede ofrecer al individuo la fuerza y la capacidad necesarias para afrontar el dolor de la vida.

Los griegos en opinión del filósofo alemán sabían muy bien que la vida es terrible, inexplicable y peligrosa, pero aunque tenían una clara comprensión de ello, no se entregaban al pesimismo volteando la espalda a la vida, lo que hacían era transformar el mundo como un fenómeno estético y para ello existían dos actitudes o mentalidades: la apolínea o la dionisiaca.

Así mismo Nietzsche afirma que Dionisos es el símbolo del flujo de la vida misma, que rompe con todas las barreras e ignora todas las limitaciones. En la concepción dionisiaca del mundo se afirma triunfalmente y se abraza la existencia en toda su

oscuridad y horror, y sus formas peculiares de artes son la tragedia y la música.
Copleston, (H. F. Vol. 7.; 2004, p.313)

Por otro lado Nietzsche señala a Apolo como el símbolo de la luz, de la medida, del límite, representa el principio de individuación. La actitud apolínea está expresada en el mundo de las divinidades olímpicas, en ella se cubre la realidad con un velo estético, creando un mundo ideal de forma y belleza.

Lo apolíneo se contrapone a la tragedia que transforma realmente la existencia en un fenómeno estético sin cubrirla con un velo, mostrándola con todo su horror.

En opinión de Nietzsche ambas tendencias son “instrumentos artísticos de la misma naturaleza” y de su antagonismo surge el arte griego.

En este sentido pareciera que, como dice Fubini (E. M. A.; 1988), Nietzsche recurre a su visión del mundo griego y de la tragedia para fundamentar su concepto de la música, el cual es definido por Nietzsche (N. T.; 2007) de la siguiente forma:

Al contrario de todos aquéllos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en su meta más alta. Apolo está ante mí como el transfigurador genio del principium individuationis, único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención de la apariencia: mientras que al místico grito jubiloso de Dioniso queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia la madre del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto a arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores que aún careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto de las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma. (p. 132)

En esta cita se puede apreciar claramente la influencia del autor de *El mundo como voluntad y representación*, inmediatamente Nietzsche (N. T.; 2007) pasa a citar aspectos musicales fundamentales en los escritos de Schopenhauer:

La música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por lo tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada... (p. 208)

Como ya se ha podido apreciar a lo largo del trabajo el concepto de Música gozaba de la más alta estima tanto en Nietzsche como en Schopenhauer, superando con creces en ambos, la idea de Música como simple entretenimiento para pasar a concebirla como una preocupación filosófica fundamental. Más adelante Nietzsche (N.T.; 2007) agrega:

Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universalia post rem (universales posteriores a la cosa), la música expresa, en cambio, los universalia ante rem (universales anteriores a la cosa), y la realidad, los universalia in re (universales en la cosa). (p. 142)

Nietzsche reconoce el lugar verdaderamente especial que Schopenhauer le atribuye a la música y siguiendo la doctrina de éste afirma:

Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema. Nietzsche (N. T.; 2007, p. 133)

Se considera importante señalar en este trabajo que algunos aspectos fundamentales del pensamiento de Nietzsche, como el Nihilismo y la superación de éste por medio de las artes, se encuentran presentes en las obras de los compositores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En este sentido puede ser elocuente una carta de Nietzsche dirigida a Wagner citada por Volpi (Nih.; 2007) en donde se lee:

La fórmula wagneriana “melodía infinita” expresa del modo más amable el peligro, la corrupción del instinto, y también la buena fe, la tranquilidad de la conciencia en medio de la corrupción. La ambigüedad rítmica, por la cual no se sabe más si se debe saber más si algo es capo o coda, es, sin duda, un recurso artístico mediante el cual se pueden obtener efectos maravillosos: el Tristán es rico en esto; pero como síntoma de un arte es y sigue siendo el signo de la desilusión. La parte impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (también sobre el tiempo musical), el pathos sobre el ethos (carácter o estilo o como se lo quiera llamar), y, finalmente, el espíritu sobre el “sentido” (p. 57)

En este texto citado por Volpi (Nih.; 2007, p 57) el filósofo alemán intuye la eliminación del sistema tonal y su independencia del semitono, *en donde la parte más mínima impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo... el espíritu sobre el “sentido”* De igual forma parece significativo que se exprese así precisamente de Tristán e Isolda ya que es a ella a quien se le atribuye una importante influencia en la

superación de la tonalidad. Nietzsche (N.T.; 2007) expresa estas ideas claramente al afirmar que:

Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la disonancia musical: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. (p. 198).

Como se puede observar en esta cita Nietzsche (N.T.; 2007) establece una fuerte correspondencia entre el arte dionisiaco y la disonancia musical, esta relación es reafirmada cuando señala que:

El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico. (p. 198).

Para autores como Fubini (E. M.A. 1988, p. 315), Nietzsche fue la conciencia que, más lúcida y críticamente, captó todas las fracturas internas que se originaron dentro del mundo romántico y que coadyuvaban a que éste entrara en crisis, tanto en el plano conceptual como en el artístico. Es importante recordar que compositores emblemáticos de comienzos del siglo XX como Mahler y Strauss realizaron explícitos homenajes al filósofo alemán, ejemplo de ello lo constituyen la Cuarta sinfonía del primero y el poema sinfónico “Así habló Zaratustra” del segundo. Es posible que algunas de los aportes musicales que tradicionalmente se le atribuyen a Wagner se deban, en sus estructuras más profundas; es decir en el plano filosófico, al pensamiento de Nietzsche.

4. CONCLUSIONES

1. Nietzsche representa la continuación de una tradición filosófica de especulación musical surgida en la antigüedad griega, esta tradición, como ya se ha señalado en este trabajo, tiene su origen en los mitos griegos y va a continuar de forma casi ininterrumpida hasta nuestros días, pasando por las consideraciones de los presocráticos, Platón, Aristóteles, Kant, Schopenhauer y Nietzsche, entre una gran cantidad de pensadores que no fueron tratados aquí. En el marco de esta tradición Nietzsche le otorga a la música un valor fundamental como objeto de conocimiento, superando ampliamente el concepto de la música como entretenimiento. Para realizar esta interpretación parte de las profundas consideraciones hechas por Schopenhauer en el párrafo 52 de *El mundo como voluntad y Representación*.
2. La temprana formación musical de Nietzsche fue determinante fundamental en el desarrollo de sus tempranas ideas filosóficas. Su obra *El nacimiento de la tragedia*, todos los textos que sirvieron de preparación a ella, epistolario y diarios, son un testimonio de ello. Para la realización de este trabajo fue necesario hacer una revisión al epistolario de Nietzsche, ello nos permitió verificar que la música como problema filosófico se encontraba desde muy temprano entre las inquietudes del joven filósofo; a lo largo de su obra esta inquietud no dejó de hacerse presente. El texto *El Nacimiento de la tragedia* es el primero en donde su autor plasma, de forma sistematizada, las

consideraciones en torno al tratamiento filosófico del problema de la música, aún cuando ése no fuese el objeto central de la obra.

3. El impacto de las ideas expuestas por Nietzsche en su texto, trasciende las fronteras que se había propuesto originalmente su autor; dichas ideas van claramente más allá de la filología. Dicho impacto puede verse en compositores tan emblemáticos como Mahler y Strauss, y en escritores como Thomas Mann, quien como se sabe, en su texto *Doktor Faustus* hace un híbrido entre la personalidad de Nietzsche y la vida de Schönberg para caracterizar al protagonista de su novela.
4. Por su formación como filólogo y músico, por el contacto estrecho con algunas de las personalidades decisivas de la música europea de su tiempo, además de sus lecturas e inquietudes filosóficas, podemos considerar a Nietzsche y a *El Nacimiento de la Tragedia* como la compilación, resumen y comentario de las principales consideraciones filosóficas, hechas en torno a la música, por la civilización occidental hasta finales del siglo XIX.
5. “*El nacimiento de la tragedia*” fue para Nietzsche la justificación teórico-filosófica de los presupuestos estéticos promulgados por Wagner en relación al *Drama*. Una vez realizado el trabajo se puede concluir que para el joven filósofo el distanciamiento con el compositor se da al sentir la traición de dichos presupuestos, que no sólo eran considerados estéticos, sino vitales. En este sentido es oportuno recordar, para contextualizar esta idea, la frase de Nietzsche que aparece en su *Ensayo de autocrítica: ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*

5. BIBLIOGRAFÍA

- Nietzsche, F. (1999). *Epistolario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza Filosofía.
- Nietzsche, F. (2007). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Editorial Tecnos/Alianza
- Nietzsche, F. (1997). Heráclito. *Filosofía*, 9-10, Pág32. Mérida. Universidad de los Andes

OTROS AUTORES

- Abbagno, N. (1995). *Diccionario de Filosofía*. México D.F: Fondo de cultura Económica.
- Aristóteles. (2000). *Política*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Berkowitz, P. (1995). *Nietzsche*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Copleston, F. (2004). *Historia de la Filosofía de Fichte a Nietzsche*. Barcelona: Editorial Ariel Filosofía.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Enríquez, M. (1991). *Historia de la música I*. Ciudad de la Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Ferrater, J. (2004). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Fink, E. (1976) *La Filosofía de Nietzsche*. Madrid. Alianza Universidad.

- Forte, A. (2003). *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
- Fubini, E. (1988). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harnountcourt, N. (2003). *El Dialogo Musical*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Destino
- Janz, C.P. (1987). *Friedrich Nietzsche I. Infancia y juventud*. Madrid: Alianza universidad.
- Jasper, K. (1963). *Nietzsche*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kant, E. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Leal, J. (2005). *La Autonomía del Sujeto investigador y la Metodología de Investigación*. Mérida: Consejo de Publicaciones Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes.
- Liberman, A. (1990). *Wagner el visitante del crepúsculo*. Argentina: Editorial gedisa.
- Martínez, M. (2009). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. México: Editorial Trillas.
- Montinari, M. (2003). *Lo que dijo Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- Platón. (2000). Fedón. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Platón. (2000). Fedro. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Platón. (2000). República. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Picó, D. (2005). *Filosofía de la escucha*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Savater, F. (2001) *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Editorial Ariel.

Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Schopenhauer, A. (2007). *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Editorial Edaf.

Vattimo, G. (1990). *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Ediciones península.

Volpi, F. (2007). *El Nihilismo*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela.

Wagner, R. (2002). *Beethoven*. New York: Ediciones Blackmask.

www.bdigital.ula.ve