



FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE

CARLOS ARTURO MATTERA

ML423
NS6M38

Universidad de los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Maestría en Filosofía

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE:
Antecedentes estético-musicales fundamentales

www.bdigital.ula.ve

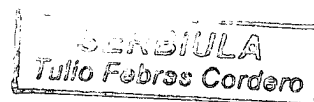
Tutor:

Dr Mauricio Navia



Carlos Arturo Mattera

11959555



Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Resumen.

El pensamiento estético-musical de Nietzsche es fundamental para la comprensión de su filosofía en general. Para fijar una posición en la cual se reconoce este hecho como un elemento central de su obra, se hace obligatoria la reflexión sobre los autores que han ejercido una notable influencia. Kant, Schopenhauer y Wagner son reconocidos como los principales y más directos influyentes. Pero dado que el recorrido sobre el saber musical en la filosofía de Nietzsche tiene su origen en la antigüedad, y específicamente sobre la interpretación y redescubrimiento de la tragedia ática, son variados y diversos los autores que podemos sumar a estas influencias. Puede decirse con legitimidad que la filosofía de Nietzsche contiene en sí misma una genealogía de la historia de la música y una genealogía sobre su reflexión.

www.bdigital.ula.ve

ÍNDICE

Introducción.....	2
Capítulo 1	
Los Orígenes de la reflexión sobre la música y las apropiaciones de Nietzsche con esta tradición.....	4
1.1- Aproximación a la música desde la Mitología griega.....	5
1.2- Orfeo y Dioniso.....	11
1.3- Pitágoras y la interpretación de Nietzsche.....	17
1.4- Platón (Sócrates y Dioniso).....	27
1.5- Aristóteles. Catarsis y Dioniso.....	35
1.6- Estética musical en la edad media (Agustín y Nietzsche).....	42
Capítulo 2	
Influencias y antecedentes directos sobre el pensamiento musical de Nietzsche.....	49
2.1- Kant. Estética.....	50
2.2- Schelling, música y mito.....	54
2.3- Hegel. Estética y crítica de Nietzsche.....	63
2.4- Schopenhauer. Ontología de la música y la apropiación de Nietzsche.....	70
2.5- Wagner (Tristán).....	75
Capítulo 3	
Nietzsche (Estética musical).....	80
3.1- Nietzsche y la música (compositor).....	81
3.2- Nietzsche y la música alemana.....	84
3.3- Nietzsche, Apolo y Dioniso.....	88
3.4- La Tragedia.....	93
3.5- Metafísica de Artista y estética musical.....	96
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	102

www.bdigital.ula.ve

“Las artes de lo bello y las artes de lo sublime, encontramos una larga historia bajo todo eso en Schopenhauer y en Nietzsche. Ahora bien ¿Ellos cómo las distinguen? A grandes rasgos, si usted quiere todo arte reposa sobre una Idea pero en las artes de lo bello la Idea esta como mediatizada, es decir que está representada. Hay una representación de la idea. En lo sublime el querer aparece por sí mismo. Nietzsche en la medida en que tiende al origen de la tragedia permanece en esta idea de una preeminencia de la música sobre todas las artes porque la música hace aparecer la idea como tal, por oposición a las otras artes que están condenadas a la representación”.

Deleuze.

Introducción

A partir de la exposición de Schopenhauer en el libro III de *El Mundo como Voluntad y Representación*, dedicado a la estética, sabemos que la música llegó a ocupar un lugar privilegiado con respecto a las demás artes en su filosofía. Mas adelante, en la filosofía de **Friedrich Nietzsche** (1844-1900), ésta ocupará uno de los lugares más altos dentro de su pensamiento estético y además, será un elemento decisivo para la comprensión de diversos aspectos fundamentales que están presentes a lo largo de su producción filosófica. La música como arte primordial en la filosofía de Nietzsche ha de proporcionarnos una visión del mundo excepcional.

Uno de los principales problemas que plantea el pensamiento de Nietzsche respecto de la música está dado en la posible fundamentación de una metafísica no representativa con la música. Schopenhauer estima, como Nietzsche, que la música expresa la esencia de toda la vida.

Los procedimientos para la investigación del análisis propiamente estético de nuestra tesis, será aquella que compete a los fundamentos mismos de la estética contemporánea, es decir al carácter esencialmente filosófico de toda reflexión estética, pero ampliando éste concepto según la tradición filosófico-estética que proviene de Nietzsche y Heidegger. Tomaremos críticamente los fundamentos de la filosofía crítica de Kant desde donde emerge la estética como una interpretación acerca de los juicios reflexivos y reflexionantes del sujeto sobre sí mismo, es decir, sobre el sentimiento de placer y displacer. También daremos una visión retrospectiva de algunos de los nombres

verdaderamente relevantes en la filosofía, que han contribuido a la comprensión del fenómeno musical, y esto será decisivo para determinar algunas de las posiciones estético-musicales de Nietzsche en relación a ellos.

Dividida formalmente en tres capítulos, desarrollamos en el primero, lo referente a los antecedentes estético-musicales de Nietzsche, partiendo de la descripción del marco estético de la antigüedad clásica hasta la edad media, pasando por los momentos y autores que consideramos más significativos en la consolidación de una estética musical en relación a Nietzsche. En dicho recorrido, comenzamos por la figura de Orfeo, que es puesta por Nietzsche en oposición a Dioniso, hasta la lectura que Heidegger hace sobre el libro sexto *De Musica* de San Agustín, pasando por Pitágoras, Platón y Aristóteles. En el segundo capítulo, tocamos algunos aspectos históricos así como los antecedentes más directos al pensamiento musical de Nietzsche. Entre los más importantes y decisivos, Kant, Schopenhauer y Wagner. Por otra parte, el pensamiento musical de Schelling y la estética de Hegel. En el tercero y último nos referimos específicamente al análisis de una parte de su obra estético-musical. Aquí tocaremos temas como Nietzsche y la composición, la música alemana, las figuras de Apolo y Dioniso, la tragedia y la metafísica de artista.

Por lo demás, queremos agradecer principalmente al Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes, al Centro de Investigaciones Estéticas (CIE) y a la Maestría en Filosofía, por las experiencias generadas en favor de la realización de esta tesis.

Capítulo I

**Los Orígenes de la reflexión sobre la música y las apropiaciones de Nietzsche
con esta tradición.**

www.bdigital.ula.ve

1.1- Aproximación a la música desde la Mitología griega.

Los escritos sobre la importancia que la música ha tenido para el hombre se encuentran principalmente en datos mitológicos, literarios e históricos. Sin embargo, en la exposición de algunos filósofos, también podemos encontrar testimonio real del gran poder del arte musical y, en algunos casos, también como una forma privilegiada de conocimiento. Para acercarnos a los orígenes de la reflexión sobre la música, debemos remontarnos no sólo a la antigüedad, sino a las aptitudes que por naturaleza posee el hombre para crear y percibir la música.

Por éstas aptitudes podemos suponer que las primeras manifestaciones musicales de la humanidad fueron de orden vocal, debido a que el hombre en su estado más natural posee un instrumento tan perfecto y complejo como el aparato vocal. Pero también, posee el aparato auditivo, mediante el cual puede percibirse la grandiosa exhibición sonora que ofrece la naturaleza. Así, el hombre encontraba música en la naturaleza y en su propia voz. De modo que

las primeras pruebas de que el hombre tiene conciencia sobre los sonidos y su profundo efecto, provienen de tiempos muy lejanos. Podemos decir que la música es casi tan antigua como el hombre. Pero su historia es considerablemente más breve que la historia de las demás artes. Prueba de ello, es que sabemos de la existencia de monumentos arquitectónicos, pintura, escultura y obras literarias legibles de gran antigüedad. En cambio, son pocos los documentos que sobre música podemos encontrar en la antigüedad. Sabemos que existió música y que tuvo niveles de gran desarrollo, como lo demuestran algunas obras de arte en cuyas representaciones se muestra el culto de la música y sus medios e instrumentos. Pero ciertamente es difícil conocer la música de épocas tan remotas.

Es importante aclarar que una reconstrucción histórica de las primeras concepciones musicales, presentaría diversos problemas. Esta es la razón de que grandes períodos de tiempo, en los que la música se desarrolló y evolucionó, queden perdidos en lo que puede llamarse prehistoria. Sin

embargo, Nietzsche (fundamentalmente en *El Nacimiento de la Tragedia*)

propone una reconstrucción del fenómeno musical mediante la tragedia ática.

“La música es para Nietzsche, ya wagneriano, el lenguaje universal que en todas partes se comprende. La música griega es vocal, la que es sólo instrumental tenía un origen asiático. Entre los griegos, el lazo natural que une las palabras al lenguaje de la música aún no ha sido roto. No es el caso de nosotros -recuerda Nietzsche-, que nos hemos criado para el influjo de la grosería artística moderna bajo el aislamiento de las artes y apenas podemos disfrutar juntos el texto y la música”.¹

La tragedia griega significa para Nietzsche la expresión más esencial de la vida y a partir de ella explicará como los antiguos griegos, por una parte, al lado del dios de la luz y de la razón (Apolo), aceptaban las proporciones y perfecciones del mundo, y, por otra, al lado de Dioniso, comprendían los horrores y dolores de la existencia. Sólo en la aceptación de Dioniso, es posible superar el pesimismo, al afirmar el lado oscuro de la existencia, al buscar una salvación a través del arte y especialmente a través de la música.

Aunque la materia musical no siempre estuvo presente en la historia de la filosofía, el período musical grecorromano en nuestro caso es de suma

¹ www.nietzscheana.com.ar/, Tomás Abraham., De El último oficio de Nietzsche., Publicado por Editorial Sudamericana, en Buenos Aires en septiembre de 1996., Filólogo.

importancia, ya que desde la antigüedad mitológica hasta la aparición del neoplatonismo, se muestran diversos elementos de carácter simbólico-alegórico junto a numerosas figuras, entre las más notables Platón y Aristóteles, quienes advirtieron la importancia de la música, y, principalmente Pitágoras, en cuyo pensamiento se desarrolla la música y más específicamente, la idea de armonía, como un verdadero modo de conocimiento. Por otra parte, reconocemos en el pensamiento de Nietzsche elementos de este período, especialmente en el espíritu trágico, elementos fundamentales para la comprensión de su estética.

"El símbolo mítico lo toma de los griegos que, como él mismo dice, "hacen perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses". El arte antiguo es visto ahora como manifestación de "doctrinas secretas"; es decir, la presunta teoría estética se amplía hasta convertirse en una interpretación de la comprensión del mundo que en el arte griego se revela. La obra de arte antiguo se convierte en la llave de una visión antigua del mundo. Lo apolíneo y lo dionisiaco se

muestran en el primer momento como dos instintos estéticos de los helenos”²

Puede decirse que en el mundo occidental la música tiene una buena parte de sus raíces en la Grecia antigua. Por tanto es posible pensar que tuvo influencias de civilizaciones muy avanzadas, como la mesopotámica, la egipcia, la etrusca y las indoeuropeas*. Así, entre mitología, religión y una gran variedad de instrumentos, estas grandes culturas probablemente marcaron el ritmo musical de la civilización helénica. Pero debido a la mínima cantidad de música escrita que nos queda de este tiempo, es realmente poco lo que podemos saber de la música griega. Sin embargo, es posible conocer la concepción que sobre la música tenían los griegos. Partiendo de fuentes filosóficas y

² Fink. E., La filosofía de Nietzsche., Madrid, Alianza, 1994, pp 26

* Fuera del eje netamente occidental, en el comienzo de los tiempos históricos y de acuerdo a las cosmogonías y teogonías, en gran parte de oriente la creación del mundo era atribuida al canto de los dioses, nacidos a su vez de un aliento musical. Según el Sama-Veda, los inmortales nacidos de la boca de Brahma eran cánticos y según la creencia, dio la música y los instrumentos a su pueblo. Shiva, creó los ritmos y pulsos del universo con su tambor y su danza. La mitología china por su parte está llena de dioses que tenían una actividad exclusivamente musical. Son innumerables las divinidades asiáticas, africanas y americanas que fijan el origen en la música. Puede decirse que una generalidad de las diferentes mitologías es que la música, tal y como la practican los hombres, es de origen divino. Así, fue un don del dios Theuth para los egipcios, de la diosa Nina para los sumerios y de Istar para los asirios.

mitológicas podemos acercarnos a sus consideraciones de orden ético, estético y físico.

Antes de una visión retrospectiva que nos permita reconocer nombres verdaderamente relevantes de la filosofía en relación con la música, es de suma importancia destacar que en la mitología se encuentran elementos centrales que dominaron en el mundo musical durante muchos años. Son numerosas las historias que se relacionan directamente con la música. Pero esencialmente, los dos mitos musicales más antiguos, son los que se han relacionado con la filosofía y han permanecido a lo largo de la historia, como elementos simbólicos a la hora de comprender ciertos principios. Se trata de Orfeo y Dioniso. Este último en contraposición a la figura de Apolo, (como se señaló anteriormente), está formulado en la obra de Nietzsche, como símbolo poético y mítico a través del cual se expresan los impulsos artísticos, así como otros conceptos fundamentales. ("Voluntad", "Vida", "principio cósmico", "el juego cósmico creador del ser", etc...) Esta contraposición Apolo-Dioniso

entendida como contraposición de instintos estéticos, comprende uno de los puntos centrales de este trabajo.

1.2- Orfeo y Dioniso

Son múltiples las versiones e interpretaciones que se ha dado al mito de Orfeo.

Probablemente es uno de los que mas ha penetrado en las áreas del arte y el

pensamiento. En conexión con la música y la filosofía es uno de los que mayor

significado posee. Muestra de ello, es la importancia que ha tenido para los propios músicos y filósofos a lo largo de la historia, quienes le han tomado

como modelo y como inspiración para sus obras. Sin duda, es uno de los mitos

más oscuros y lleno de simbolismos.

“Orfeo es el héroe mítico que unió para la posteridad, de forma indisoluble, el canto con el sonido de la lira; pero no es esto lo que fascina del mito órfico, sino, principalmente, el aspecto encantador y mágico que adquiere, mediante él, la música. Orfeo no es – como, de hecho, se interpretó mucho después, por ejemplo durante el

Renacimiento -- símbolo de civilización, símbolo de arte ennoblecedor del espíritu, hasta el punto de conseguir que se conmuevan los desconsolados rostros de los moradores de los infiernos; por el contrario, la música dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico-religioso reconocido a la música.”³

“Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Toca la lira y la cítara, cuyo invento se le atribuye a menudo. Cuando no se le reconoce este honor, se le concede por lo menos el de haber aumentado el número de cuerdas del instrumento, que primero habrían sido siete y pasaron a ser nueve, por razón del número de las Musas. Sea lo que fuere, Orfeo sabía entonar cantos tan dulces, que las fieras los seguían, las plantas y los árboles se inclinaban a él, y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos”⁴

³ Fubini Enrico, (1976) *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Alianza Editorial, pp 44

⁴ Grimal Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*

Todas las leyendas vinculadas a la música en la antigüedad y principalmente a Orfeo, tienen en común asignar a la música un poder sobrenatural, capaz de influir en la voluntad del hombre. Incluso es mencionada en repetidas ocasiones la cualidad de curar al hombre y elevarlo a lo sublime, influyendo así, en el curso natural de los acontecimientos.

“Oh! Maravilloso arte, delicia de los mortales! Aún perciben los poetas, en el éxtasis sublime de la inspiración, los mágicos sonidos de la cítara de Orfeo. Los tracios eran indómitos y salvajes antes que él les hablase con la elocuencia magnífica de sus sones. Los animales feroces dice una leyenda, corrían a sus pies y se desprendían de su ferocidad para escucharle; las aves se situaban en los árboles que tenía a su alrededor; los vientos mismos volvían su soplo a aquella parte; los ríos suspendían su curso; y los árboles formaban coros de danza”⁵

Desde la antigüedad el mito órfico en toda su variedad y oscuridad, se perpetuó hasta generarse alrededor de él una auténtica teología.

⁵ Tulio Febres Cordero, *El Lapiz*

*"El problema resulta complicado por el hecho que a fines de la antigüedad era el nombre de Orfeo un símbolo tan general que tendía a abarcar cada vez más todo lo perteneciente al reino de la literatura mística y de las orgías místicas. Casi todos los ritos de iniciación que pueden encontrarse en cualquier parte de Grecia acabaron por considerarse como teniendo a Orfeo por fundador..."*⁶

Sobre esto, encontramos en *Los Filósofos Presocráticos* de Kirk, C.S. J.E.

Raven y M. Schofield., una importante anotación:

*"Un punto de vista, bien representado por W. K. C. Guthrie en el capítulo XI de *The Greek and their Gods* (Londres, 1950), es el de que la doctrina órfica estaba ya escrita en libros sagrados en el siglo VI a. C. Wilamowitz y más patentemente I.M. Linforth, en *The Arts of Orpheus* (Berkeley, 1941) han propugnado una opinión completamente distinta; éste analizó todos los textos subsistentes que mencionan a Orfeo y los órficos y demostró que, al menos hasta el año 300 a. C., la denominación de "órfico" se aplicaba a todo tipo de ideas conexiones con cualquier tipo de rito (τελετή)".*⁷

⁶ Jaeger Werner, *La Teología de los primeros filósofos griegos*

⁷ Kirk, C.S. J.E. Raven y M. Schofield., *Los Filósofos Presocráticos*, versión española de Jesús García Fernández., Madrid : Gredos, 1987, pp 44

Relacionado a los ritos se ha definido el orfismo como una doctrina propagada por gentes que unieron diferentes elementos filosóficos y religiosos junto a ciertos misterios, estando siempre presente la música como medio expresivo. En torno a estos elementos, el mito de Dioniso nos es significativo. En él, la idea de renacer es primordial para la comprensión de la doctrina órfica, sobre todo en la creencia de la trasmigración del alma y de su supervivencia en estado de pureza, idea que se encuentra presente en una buena parte del pensamiento griego.

Además del carácter netamente religioso, esta doctrina ejerció una notable influencia en la filosofía, especialmente en Pitágoras y los pitagóricos a veces llamados órfico-pitagóricos. A través de ellos influyó también en Platón, especialmente en su teoría del alma. La alegoría de la caverna puede entenderse si se quiere, como una ilustración del proceso de purificación. El prisionero representaría el alma adormecida en el seno del cuerpo-caverna-prisión, y su ascensión hacia la verdadera realidad, ilustraría el camino del

conocimiento y de la purificación. También influyó el orfismo en los estoicos y, a partir de ellos, en muchos aspectos de la tradición filosófica griega. Por último, en torno a las interpretaciones neoplatónicas sobre la generación de los dioses y la formación del mundo, y en el cristianismo primitivo, aparece la figura de Orfeo.

Desde la perspectiva de Nietzsche la figura de Orfeo aparece en principio más bien relacionada a Eurípides y principalmente a Sócrates como fuerte oposición

al espíritu de Dioniso:

"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”.⁸

1.3- Pitágoras y la interpretación de Nietzsche

El pensamiento de Pitágoras siempre resulta difícil de analizar. El problema de la documentación histórica y el hecho de que no existe escrito del propio maestro, impide la reflexión directa sobre sus teorías en torno a la música y en general. Sin embargo, debe ser uno de los primeros nombres que aparezcan asociados a la filosofía y a la música, principalmente por que en ocasiones se le han atribuido ambas, y por la influencia que ha ejercido a lo largo de la historia.

Partes de su vida y su doctrina aparecen narradas ya desde el siglo V a. de C., tiempo en que nos fue presentado por Herodoto, un Pitágoras misterioso y mítico. Más adelante, encontramos una fuente importante sobre la filosofía pitagórica, en los comentarios y reelaboraciones de Platón y Aristóteles, especialmente en el *Timeo* y en la *Metafísica*. Por último, en los testimonios de

⁸ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, 12, pp1 14

sus historiadores tardíos Diógenes Laercio y Porfirio, del siglo III d. de C., y Jámblico del siglo IV, se encuentran gran parte de las referencias que hoy conservamos.

La tesis fundamental de la filosofía pitagórica según Aristóteles, gira en torno al número como principio de todas las cosas (arjé).

“...Y los números eran los primeros de toda la Naturaleza, pensaron que los elementos de los Números eran los elementos de todos los entes, y que todo el cielo era armonía y número. Y todas las correspondencias que veían en los números y en las armonías con las afecciones y con las partes del cielo y con el orden universal, las reunían y reducían a sistema”.⁹

Los pitagóricos aplicaron su principio a realidades concretas, como a la música y al espacio, en donde el número guarda una relación cercana, y si se quiere, directa con las cosas, vale decir como medida. Pero también fue aplicado al alma, en donde se ve determinado de un modo más abstracto lo espiritual por

⁹ Aristóteles., *Metafísica I*, 5 Traducción de Valentín García Yebra, Madrid 1998, pp 35

el número. En este aspecto, se muestra la filosofía pitagórica fuertemente vinculada con los órficos.

*"La aplicación de la teoría del número a la música era ciertamente una preocupación central de los pitagóricos en la época de Platón y de Aristóteles; y resulta tentador considerar a Pitágoras como el pensador que estimuló la fascinación por la idea de la armonía como un principio de orden en las cosas, principio que hallamos en filósofos tan distintos como Heráclito, Empédocles Y Filolao".*¹⁰

La música era entendida por los pitagóricos como un método de elevación, purificación y preservación del alma. Al mismo tiempo era objeto de contemplación que reflejaba, mediante la expresión matemática, la armonía perfecta del cosmos. Por ello, ocupó un puesto central, manteniendo un papel preponderante dentro de la cosmogonía y la metafísica. Número y música se unen en el concepto pitagórico de Armonía, que puede traducirse como la relación perfectamente proporcionada entre las cosas que conforman el

¹⁰ Kirk, C.S. J.E. Raven y M. Schofield, Op. Cit, p 338

universo. Así, para los pitagóricos el Cosmos es armonía y también el alma. El descubrimiento de que los sonidos y sus diferencias audibles podían ser determinados matemáticamente, dio luz a este concepto.*

Toda la variedad de sonidos que determinan lo musical, se traduce en diferencias cuantitativas en las que pueden reconocerse armonías y desarmonías.

“El número es, aquí, lo verdadero, lo determinante de las diferencias, pues el tono, como vibración de un cuerpo, no es sino un movimiento cuantitativamente determinado, es decir, una determinación en el espacio y el tiempo. No puede existir, en estos casos, otra determinación de las diferencias que la del número, es decir, la cantidad de vibraciones producidas en un cierto tiempo; por consiguiente, si la determinación por el número está plenamente indicada en algún caso, es en éste. Es cierto que existen también diferencias cualitativas, por ejemplo entre los tonos del metal y las cuerdas de tripa, entre las voces humanas y los instrumentos de viento; pero la verdadera relación musical entre los diversos tonos

* El término Armonía se aplicó posteriormente a la octava dentro de una escala musical. El hallazgo de la relación numérica entre los sonidos de la escala con las longitudes de los instrumentos de cuerda, llevó a los pitagóricos a la idea de que el concepto de armonía era aplicable a todo el universo.

de un mismo instrumento, sobre lo que descansa la armonía, es, indudablemente, una relación numérica.”¹¹

En el pitagorismo, los números comprendían la estructura inteligible de las formas. Así, los llamados cuatro mathemata, (aritmética, geometría, astronomía y música) o doctrina de las ciencias exactas, constituían desde los pitagóricos más antiguos hasta tiempos de Platón, el saber por excelencia. Aristóteles nos dice en relación a los pitagóricos y a la ciencia matemática que:

“...Fueron los primeros en cultivarlas, no sólo hicieron avanzar a éstas, sino que, nutridos de ellas, creyeron que sus principios eran los principios de todos los entes... () Y que todo el cielo era armonía y número. Y todas las correspondencias que veían en los números y en las armonías con las afecciones y con las partes del cielo y con el orden universal, las reunían y reducían a sistema. Y, si en algún punto faltaba algo, se apresuraban a añadirlo, para que toda su doctrina fuera coherente. Así, por ejemplo, puesto que la Década parece ser algo perfecto y abarca toda la naturaleza de los números,

¹¹ Hegel., *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, pp 209

*dicen que también son diez los cuerpos que se mueven por el cielo,
y, siendo nueve sólo los visibles, ponen como décimo la Antitierra”¹²*

Esta consideración, junto a la posibilidad de codificar la música, algunos elementos órficos y sus propias ideas sobre la constitución del universo, derivaron en la idea de la “armonía de las esferas”, donde la música es el símbolo del cosmos. Para los pitagóricos, las distancias entre los planetas o esferas tenían proporciones equivalentes a las que existían entre los sonidos de la escala musical, que eran considerados entonces como consonantes. De modo que cada esfera producía su propio sonido, y todos juntos se combinaban en armonía, produciendo así, música celeste. De acuerdo a la mencionada armonía, las proporciones numéricas musicales en el comportamiento de los cuerpos celestes, se pensaba que correspondían a ciertas notas y modos.

¹² Aristóteles., Ibid, I, 5, pp 36

La teoría de la Armonía de las esferas tuvo un gran alcance en el pensamiento griego.

La encontramos expresada desde Alcmeón de Crotona hasta filósofos de la escuela de Platón y Aristóteles, como Jenócrates y especialmente en Aristoxeno de Tarento. Sin embargo, no todos los pensadores de la antigüedad la aceptaron:

“Estas afirmaciones, tal como se ha dicho antes, suenan bien y melodiosamente, pero es imposible que suceda de este modo. En efecto, no sólo es absurdo que no se oiga nada, de lo cual se esfuerzan por exponer la causa, sino también que no haya ningún otro efecto al margen de la sensación. Pues los ruidos excesivos desgarran incluso la masa de cuerpos inanimados, el ruido del trueno parte las piedras y los cuerpos más resistentes. Al desplazarse cuerpos tan grandes, y transmitiéndose el sonido en magnitud proporcional a la del cuerpo transportado, necesariamente debería llegar hasta aquí con redoblada magnitud y la intensidad de su fuerza debería ser descomunal. Pero es lógico que no lo oigamos y que los cuerpos no parezcan sufrir ningún efecto violento, ya que no se produce sonido alguno.

Ahora bien, la causa de esto es evidente, a la vez que testimonio de que nuestra exposición es verdadera: pues el hecho problemático que hace decir a los pitagóricos que se produce un acorde por efecto de las traslaciones de los astros es un testimonio en nuestro favor”.

13

A pesar de la crítica de Aristóteles, el pensamiento musical pitagórico en su necesidad de comprender el cosmos, se extendió e inspiró siglos de actividad científica a lo largo de la historia. Puede reconocerse en pensadores como Platón*, Cicerón, Aristides Quintilianus y Tolomeo. Incluso, más adelante, en el pensamiento de Keplero quién apoyándose en los mitos de Platón y en el sistema de Copérnico que planteaba que el sol era el centro en torno al cual giraban los planetas, afirmó que el modelo del universo estaba basado en la geometría entre las órbitas de los seis planetas conocidos (Saturno, Júpiter, Marte, Tierra, Venus y Mercurio).

¹³ Aristóteles., Obras completas, De caelo, Madrid, Editorial GredosII, 9

*. Es bien sabido que su *Timeo* es un desarrollo del pensamiento pitagórico y que también le eran familiares los oráculos y revelaciones órficas.

En relación con la música, el pensamiento pitagórico es decisivo para su comprensión y desarrollo. Prueba de ello es la continua referencia y presencia en obras filosóficas posteriores y a lo largo de la historia.

En el nacimiento de la tragedia, Pitágoras es visto por Nietzsche como uno de los valores más altos en contraposición a la "jovialidad griega" a la que tanto se inclinaron en los siglos siguientes. Es ésta la jovialidad de Eurípides que llevó al espectador hacia la búsqueda de la verdad y sobre todo a emitir juicios sobre el drama.

“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 - como 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.”

14

Por otra parte, Nietzsche basándose en Schopenhauer muestra su parentesco

con la teoría musical numérica:

*“Schopenhauer, al que Richard Wagner alaba, precisamente con respecto a este punto, por su insuperable claridad y transparencia de exposición, se expresa sobre esto de manera muy detallada en el pasaje siguiente, que voy a reproducir aquí en toda su longitud. El mundo como voluntad y representación, I, p. 309: «A consecuencia de todo esto podemos considerar que el mundo aparental, o naturaleza, y la música son dos expresiones distintas de la misma cosa, la cual es por ello la única mediación de la analogía de ambas, y cuyo conocimiento es exigido para entender esa analogía. Cuando es considerada como expresión del mundo, la música es, según esto, un lenguaje sumamente universal, que incluso mantiene con la universalidad de los conceptos una relación parecida a la que éstos mantienen con las cosas individuales. Pero su universalidad no es en modo alguno aquella vacía universalidad de la abstracción, sino que es de una especie completamente distinta, y va unida con una determinación completa y clara. En esto se asemeja a las figuras geométricas y a los números, los cuales, en cuanto formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia, y aplicables a priori a todos, no son, sin embargo, abstractos, sino intuitivos y completamente determinados.”*¹⁵

¹⁴ Nietzsche, Ibid, pp 104.

¹⁵ Nietzsche, Ibid, pp 133.

1.4- Platón.

Son numerosas las líneas que Platón dedicó a la música. En la mayoría de sus diálogos, encontramos referencias y comentarios que revelan sus diferentes concepciones musicales, algunas, incluso antagónicas. Estas diferentes posturas, junto al modo fragmentario en que se nos presenta su pensamiento sobre música, impiden reconocer directamente un sistema musical lineal. Sin embargo, en Platón, confluyen los principales elementos del pensamiento musical griego. Entre ellos, el pitagorismo (especialmente el de Filolao), el sentido pedagógico de la música y la doctrina del ethos.

Para Platón, la idea pitagórica de que los caracteres de la armonía musical se relacionaban con los de la armonía cósmica, hacían de la música una técnica y un medio para elevarse en el conocimiento. Por ello, fue incluida entre las ciencias propedéuticas, dándosele un lugar luego de la aritmética, la geometría y la astronomía.

“Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afectan mas vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá mas agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien.” ¹⁶

www.bdigital.ula.ve

Pueden reconocerse en Platón las ideas musicales de Damón*, junto a las cualidades y efectos morales de la música o doctrina del ethos, que se funda en la convicción de que la música afecta el carácter, y que los diferentes tipos de música lo afectan de diversas maneras.

¹⁶ Platón., *República*, III, Ediciones Universales Bogotá, pp 97

* Personaje importante y de primer plano en la Atenas de Pericles. Según los comentarios de Platón, Aristóteles, Filodemo y Aristides Quintiliano, expuso teorías sobre la importancia de la música en la educación y, sobre el vínculo entre el mundo musical y la ética. Su doctrina se inspira en el principio pitagórico, que sostiene que hay una identidad entre las leyes que regulan las relaciones entre los sonidos y las que regulan el comportamiento en el espíritu humano.

En la *República*, Platón ve la música como un medio privilegiado de educación, especialmente para la educación del guerrero, y, se declara a favor de las armonías capaces de implantar virtudes en el carácter del hombre, como la dórica y la frigia. Por otra parte, debían ser desechadas todas aquellas que produjeran placer a los sentidos en un modo negativo, pues, dañaban el alma y alejaban al hombre de la contemplación filosófica de la belleza. Eran consideradas como armonías indignas la lidia y la jónica. La música además, no sólo tenía el poder de influir en el carácter del hombre individual, sino también en el Estado como totalidad, sirviendo como modelo y teniendo el poder tanto de imponer como de subvertir el orden social.

“Reformémosle, pues, por entero, y digamos del ritmo como dijimos de la armonía, que es preciso desterrar la variedad y multiplicidad de medidas, indagar qué expresa el carácter del hombre sabio y valiente, y después de haberle encontrado, someter el número y las medidas a las palabras y no las palabras al número y las medidas

[...] Examinaremos más adelante con Damón, qué medidas expresan la bajeza, la insolencia, el furor y los demás vicios.”¹⁷

De acuerdo a las breves ideas expuestas anteriormente, podemos acercarnos a una concepción en que la música es considerada por Platón, como una técnica de expresión a partir de la sintaxis de los sonidos, y que de cierto modo, puede llegar a ser condenable. Pero existe la concepción si se quiere metafísica, inspirada en los pitagóricos, en la Teoría de las ideas y expuesta en el *Timeo*, que ve en la armonía musical una realidad suprema que representa al mismo tiempo la más alta forma de conocimiento.

Las principales ideas sobre armonía se encuentran relacionadas con los elementos que intervienen en la explicación cosmológica expuesta en el *Timeo*. Son, pues, las Ideas, la materia, a las que hay que sumar el Demiurgo, artesano del universo y de cierto modo su causa, y por último el espacio. Así, las Ideas, que existen inmutables y eternas, son contempladas por el Demiurgo

¹⁷ Platón., Ibid, 99

quien, admirado por su perfección y belleza quiere trasladarlas a la materia, que es caos y desorden. Tomando como modelo esa perfección y belleza de las Ideas, el Demiurgo da forma a la materia, introduciendo en su originario caos y desorden, el orden, la belleza y la armonía. Las imperfecciones de lo resultante, no son atribuibles al Demiurgo, sino a las características propias de la imperfección e impureza de la materia.

“Pero es necesario aún, tratando del Cosmos, preguntarse según cuál de los dos modelos lo ha hecho el que lo ha realizado, si lo ha hecho de acuerdo con el modelo que es idéntico a sí y uniforme, o si lo ha hecho según el modelo generado o nacido. Ahora bien: si el Cosmos es bello y el demiurgo es bueno, es evidente que pone sus miradas en el modelo eterno. En caso contrario, cosa que no nos cabe suponer, habría mirado al modelo nacido. Es absolutamente evidente para todos que ha tenido en cuenta el modelo eterno. Pues el Cosmos es lo más bello de todo lo que ha sido producido, y el demiurgo es la más perfecta y mejor de las causas. Y, en consecuencia, el Cosmos hecho en estas condiciones ha sido producido de acuerdo con lo que es objeto de intelección y reflexión y es idéntico a sí mismo (...)

Una vez que, en opinión de su hacedor, toda la composición del alma hubo adquirido una forma racional, éste entró todo lo corpóreo dentro de ella, para lo cual los ajustó reuniendo el centro del cuerpo con el del alma. Ésta, después de ser entrelazada por doquier desde el centro hacia los extremos del universo y cubrirlo exteriormente en círculo, se puso a girar sobre sí misma y comenzó el gobierno divino de una vida inextinguible e inteligente que durará eternamente. Mientras el cuerpo del universo nació visible, ella fue generada invisible, partícipe del razonamiento y la armonía, creada la mejor de las criaturas por el mejor de los seres inteligentes y eternos.”¹⁸

www.bdigital.ula.ve

La doctrina matemático-pitagórica significó el fundamento teórico para la concepción de la música como suprema filosofía. Platón en el *Timeo* aplica las estructuras matemáticas a la realidad, pero no sólo a la realidad sensible, sino también a la inteligible, en un inmenso proyecto que pretende abarcar la totalidad de la naturaleza y del ser humano. Las estructuras matemáticas estaban presentes no sólo en la naturaleza del alma humana, sino también en

¹⁸ Platón., *Timeo*, Ediciones Universales Bogotá, pp 244

la naturaleza del alma del mundo. En este sentido, tenían un carácter de necesidad divina y por lo tanto la música, en cuyo desarrollo podemos encontrar una vía hacia el conocimiento, semejante a la que encontramos en la serie de las semejanzas o alegorías (de la caverna, de la línea y del sol).

Sin embargo, para nosotros siempre ha sido clara la posición de Nietzsche respecto al socratismo. En *Sócrates y la Tragedia* expresa puntualmente su opinión:

“Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia decidese a cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, mas yo no creo que con esos ejercicios métricos haya aplacado a las musas. En Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico. El es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo”.¹⁹

¹⁹ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Sócrates y la Tragedia, Alianza Editorial, pp 224

Por otra parte, Nietzsche ha enaltecido el espíritu romano en oposición al griego. Expresa esta su inclinación por los sofistas e incluso más adelante por Maquiavelo.

“A los griegos no les debo en modo alguno (...) De los griegos no se aprende. Su modo de ser es demasiado extraño, es también demasiado fluido para causar un efecto imperativo, un efecto «clásico». ¡Quién habría aprendido jamás a escribir de un griego! ¡Quién lo habría aprendido jamás sin los romanos!... No se me ponga la objeción de Platón. En relación con Platón yo soy un escéptico radical, y nunca he sido capaz de estar de acuerdo con la admiración por el Platón artista, que es tradicional entre los doctos. En última instancia, aquí tengo de mi parte a los más refinados jueces del gusto entre los mismos antiguos. Platón entremezcla, a mi parecer, todas las formas del estilo, con ello es un primer decadent del estilo”.²⁰

Indudablemente Nietzsche ve en Sócrates el generador de la decadencia de la cultura griega. Esto de cierto modo significa que toda cultura que deja atrás sus mitos, pierde su poder creador; por tanto, es necesario recurrir al arte y a la música para evitar degenerar hacia la razón.

“Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la

²⁰ Nietzsche., Obras Completas, *El Crepúsculo de los Idolos., Lo que debo a los antiguos, II, pp15, Ediciones Teorema.*

*divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado Sócrates".*²¹

1.5- Aristóteles. Catarsis y Dioniso

Del mismo modo que en Platón, los principales elementos del saber musical griego están contenidos en el pensamiento de Aristóteles. Esto implica que asimiló y reinterpreto la estética pitagórica, la estética de Damón y la de su propio maestro, a las que introdujo el pensamiento hedonista.

Se destaca en principio, la dificultad de ver cual es la verdadera función de la música, pues, se exponen diferentes utilidades en relación. Para la educación, para procurarse catarsis y como reposo y alivio del alma. Por lo primero y de acuerdo a las fuentes, la mayor parte del discurso sobre música en la obra de Aristóteles, es en relación a la educación y lo encontramos fundamentalmente en el libro V de la *Política*, dedicado precisamente a la educación en la ciudad perfecta.

²¹ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, 12, pp 109

“¿Es sólo un juego? ¿Es un puro pasatiempo, como el sueño y los placeres de la mesa, entretenimientos poco nobles en sí mismos, sin duda, pero que, como ha dicho Eurípides, "Nos agradan... y sirven de desahogo?"

*¿Se debe poner la música al mismo nivel, y tomarla como se toma el vino, no deteniéndose hasta la embriaguez, o como se toma el baile? Hay gentes que dan otro valor a la música. Pero la música, ¿no es más bien uno de los medios de llegar a la virtud? Así como la gimnástica influye en los cuerpos, ¿no puede ella influir en las almas, acostumbrándolas a un placer noble y puro? Y, en fin, ¿no tiene como tercera ventaja, que debe unir se a aquellas dos, la de que, al procurar descanso a la inteligencia, contribuye también a perfeccionarla?*²²

Para Aristóteles es claro que la música tiene como finalidad el placer, y por lo tanto representa en oposición al trabajo y al movimiento, un entretenimiento, un ocio, razón por la que no es incluida en la educación de los jóvenes con el mismo rigor que la gramática, la administración y la gimnástica. Sin embargo, desde la óptica que considera los efectos de la música y los modos en que ésta

²² Aristóteles, Política., Ediciones Universales Bogotá V, 4, pp 163

puede influir sobre el alma, se cuenta con un poderoso recurso para la educación si se le usa con prudencia. De acuerdo a esto, deberá indagarse en que ritmos y melodías pueden educar y cuales no. En este sentido, Aristóteles aunque se muestra emparentado con Damón y Platón, advierte la variedad armónica que por naturaleza hay en la música, y se muestra más flexible al admitir diversidad de armonías. Esto abre una nueva perspectiva, la de un proceso en que la música se va desligando de moralismos y va adquiriendo un carácter propiamente estético.

"Partiendo de estos principios creemos que de la música se puede sacar más de un género de utilidad, puesto que puede servir a la vez para instruir el espíritu y para purificar el alma. Decimos aquí, en general, que puede purificar el alma, pero ya trataremos este punto con más claridad en nuestros estudios sobre la Poética. En tercer lugar, la música puede emplearse como un solaz y servir para distraer el espíritu y procurarle descanso después del trabajo. Igual uso deberá hacerse, evidentemente, de todas las armonías, pero con fines diversos en cada una de ellas. Para el estudio se escogerán las más morales; y para los conciertos, en los que uno

oye pero no toca, se escogerán las animadas y apasionadas. Estas impresiones que ciertas almas experimentan de un modo tan poderoso, alcanzan a todos los hombres, aunque en grados diversos; por que todos sin excepción, se ven arrastrados por la música a la compasión, al temor, al entusiasmo.”²³

Similares presupuestos filosóficos a los de la *Política* se exponen en la *Poética*.

Los del arte en relación al concepto de mimesis. Mediante este concepto puede

entenderse la relación entre música y alma, pues, Aristóteles veía en la

variedad armónica la posibilidad de imitar las virtudes y los sentimientos. En

este sentido se obtiene un beneficio moral de la música. El de la catarsis*.

Como es sabido, éste término en sus primeros usos tuvo un sentido médico.

Hipócrates la definió como “la eliminación de los humores dañinos del cuerpo” y

se efectuaba mediante medicamentos o depurativos. Para los órfico-pitagóricos

significaba un perfeccionamiento, mediante rituales, que tenía como finalidad

separar el alma del cuerpo. También bajo la influencia del pitagorismo, Platón

²³ Aristóteles, Ibid, pp 170

* Cabe aquí notar que el vínculo de la música con la medicina es muy antiguo, y que la creencia en el poder mágico, encantador, y con frecuencia, curativo de la música, se remonta con seguridad a tiempos anteriores a Pitágoras.

ve la catarsis desde la esfera moral y la concibe igualmente como el proceso de liberación del alma. Aristóteles, por otra parte, le da un sentido fundamentalmente estético: el del estado provocado por la música, la poesía y, principalmente, por la tragedia, que, a su vez, produce el entusiasmo que lleva a la purificación.

Concretamente, entre las primeras reflexiones desarrolladas con una cierta esquematización en torno a la música y que han dejado además abierta la posibilidad para el desarrollo de una estética musical, se encuentra la de Aristóteles, cuya influencia es notablemente inmediata en la escuela peripatética, y especialmente en Teofrasto y Aristóxeno. Este último, fue autor de los *Elementos armónicos* y *Elementos rítmicos*, dos de los más antiguos tratados musicales conocidos. Su teoría apunta principalmente al oído más que a la métrica y al cálculo y por lo tanto se contrapone de cierto modo a la tradicional pitagórica. Dicho en otras palabras, los pitagóricos desarrollaron con exclusividad el aspecto matemático de la expresión musical haciendo avanzar con ello la teoría y la ejecución. Pero, a partir de la admisión armónica hecha

por Aristóteles y las bases dadas por Aristóxeno para el estudio de la música desde la psicología del individuo, es posible ver más de cerca el aspecto subjetivo de la fruición musical. De esto deducimos que no solo es la parte geométrica de la música de lo que nos servimos para su comprensión, sino del aspecto perceptivo, de la experiencia musical como un todo, y que tiene su fundamento en los sentidos.

Por su parte Teofrasto, entregado en mayor medida que su maestro a las cuestiones técnicas y de carácter individual, también dedicó uno de sus tratados sobre estética y teoría del arte a la música. Los fragmentos concernientes a musicología nos dicen que los efectos de la música se fundan sobre tres emociones fundamentales que aquélla origina: la tristeza, el deleite y el entusiasmo (ethos). Según su opinión, la música provoca una liberación (catarsis) moderando estas emociones, y por lo tanto impide que éstas tengan efectos negativos.

Una vez sumado el valor de la percepción sensible al entendimiento de la ciencia armónica que tenían los griegos, es posible elaborar un juicio musical más amplio, en donde todos los fenómenos son realmente observados. Desde esta perspectiva no sólo se advierte la posibilidad de una estética musical como se dijo anteriormente, sino también el avance de la música hacia su autonomía, como un modo de conocimiento, ya que a pesar del gran avance hecho en materia de notación en el medioevo, el pensamiento musical seguirá apegado a la doctrina del ethos, solo que será llamado teoría de los modos eclesiásticos.

De acuerdo a la doctrina del ethos y los efectos causados por la música podemos relacionar el concepto de Catarsis con el de la embriaguez dionisiaca:

“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. 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". ²⁴

1.6- Estética musical en la edad media (Agustín y Nietzsche)

De las ideas estéticas de Platón y Aristóteles, pensadas luego por los Padres de la Iglesia y Plotino se nutrió gran parte de la estética medieval y el pensamiento estético de Agustín. Su teoría de conocimiento en conformidad con la estética platónica, se basa en que el alma racional del hombre alcanza verdadera certeza cuando contempla verdades eternas en sí misma y a través de sí misma. Cuando se vuelve hacia el mundo material y hace uso de instrumentos corporales (sentidos) no puede alcanzar verdadero conocimiento. De acuerdo a esto, el artista no mira a los objetos para extraer de ellos la forma artística, sino que debe contemplar* la forma ideal y ejemplar contenida en la inteligencia divina, a la que tanto las cosas como el arte deben adecuarse. En este sentido, se reconoce en Agustín, la importancia del

²⁴ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, La visión dionisiaca del mundo, Alianza Editorial, pp 232

* La contemplación como teoría (θεωρία) es uno de los principales elementos en la doctrina de Platón y hace referencias en diversos diálogos: *"Está pues demostrado que, si queremos saber claramente algo, hemos de separarnos del cuerpo y ver por medio del alma en sí misma las cosas en sí mismas."* Fedón, 65a_68a. De acuerdo a la relación de jerarquía propuesta en la serie de las semejanzas (del sol, de la línea y de la caverna) podemos decir que la contemplación del mundo sensible es un primer acercamiento para la contemplación del mundo inteligible.

arte como vía hacia la contemplación de la Belleza y, en el caso específico de la música, la contemplación de la armonía perfecta.

De la estética de Plotino, deriva la idea de que el hombre debe elevarse de la armonía sensible de los sonidos a la armonía inteligible y finalmente al Uno**, tal como lo señala su sistema filosófico de modo ascendente. Este consiste pues, en el retorno de la multiplicidad a la unidad mediante un proceso de vuelta al primer principio. En Agustín esto se refiere más a un proceso de iluminación que de reminiscencia platónica.

“Después de las sonoridades, los ritmos y las figuras perceptibles por los sentidos – dice – el músico debe prescindir de la materia en la cual se realizan los acordes y las proporciones y aprehender la belleza de ellos en sí mismos. Debe aprender que las cosas que lo exaltan son entidades inteligibles; tal es, en efecto, la armonía: la belleza que está en ella es la belleza absoluta, no la particular. Por esto debe servirse de razonamientos filosóficos que lo conduzcan a creer en cosas que tenía en sí sin saberlo (Enn., I, 3, 1).” ²⁶

** En doctrina de Plotino puede reconocerse el concepto de lo Uno (o primera Hipóstasis) en relación con la Luz, que más adelante comprenderá una de las bases de la teoría estética medieval escolástica, donde la belleza, comprende uno de los trascendentales.

²⁶ Abbagnano., N. *Diccionario de Filosofía*

Heidegger en sus *Estudios sobre mística medieval*, y específicamente sobre la posición de Agustín referente al arte en su obra *De música*, señala la importancia y alcance del arte y la estética:

*"No hay que desgajar de Agustín, aislándolo, un análisis del arte. Sus motivos fundamentales son importantes. El arte tiene que ser enmarcado en un contexto más amplio. Igualmente la estética. Tiene que explicar los objetos estéticos de un modo tal que sean concebidos como una vía hacia la belleza absoluta (...) Resulta característica en este sentido la manifestación de Agustín en las Retracciones sobre su obra De música libri VI. De los seis libros sobre la música, el mas citado es el sexto, ya que en él se trata del objeto en el mundo genuino del conocer. Y, concretamente, así: se muestra como es posible la transición de las relaciones melódicas sensibles y espirituales, que están, sin embargo, sometidas ellas mismas a una posible transformación, a las relaciones melódicas inmutables, que están como tales, en la verdad inmutable."*²⁷

²⁷ Heidegger., *Estudios sobre mística medieval*. Fondo de Cultura Económica, México, pp 140

Entre los conceptos fundamentales en la teoría estética agustiniana encontramos unidad, número y proporción; de ellos, la unidad es la concepción básica, no sólo para la naturaleza, sino también para el arte. La existencia de cosas que forman unidades y la posibilidad de compararlas a un modelo ideal, origina la proporción y la medida. Repetidas veces en sus obras, Agustín insiste en que el número es fundamental, tanto para el ser como para la belleza. El número a su vez da origen al orden, haciendo posible la perfecta distribución de las partes iguales y desiguales en un todo integrado de acuerdo con un fin. Y del orden nace un segundo nivel de unidad, la unidad que surge de totalidades distintas, armonizadas o dispuestas simétricamente mediante relaciones internas de semejanza entre las partes. En este sentido, vemos a Agustín cercano a la teoría pitagórica del número.

“De musica es una estética formal de Agustín; da en ella una teoría de los números y una doctrina de las relaciones. Distingue entre cinco géneros de números [“ritmos” o “armonías”] (musica ars bene

modulandi [la música es el arte de componer e interpretar bien melodías]):

- 1) numeri in ipso sono [en el sonido mismo].*
- 2) numeri in ipso sensu audientis [en el mismo sentido del que oye].*
- 3) numeri ipso actu pronuntiantis [en la práctica misma del que recita].*
- 4) numeri in ipsa memoria [en la memoria misma] (tal como están en la conciencia)*
- 5) numeri in ipso naturali iudicio sentiendi [en el mismo juicio natural del sentir] o: numeri iudiciales. (En estos números, ritmos o armonías en sí se encuentra el motivo para la transición a lo inmutable.)”²⁸*

En cuanto al lugar asignado al arte (a veces dominado por un carácter predominantemente negativo) con respecto a otras formas de conocimiento y en relación a su capacidad de develar lo absoluto o lo Uno desde lo sensible,

²⁸ Heidegger., Ibid, pp, 141

Heidegger afirmó que: *"No por que el camino sea de orden inferior (vilis via)*

*tiene por que ser inferior el objetivo"*²⁹

Nietzsche por su parte es claro respecto de la estética musical en la edad media:

*"Como se dijo anteriormente No sólo recuerdos y resonancias de las artes dramáticas de Grecia podemos detectar en nuestro teatro de hoy: no, las formas fundamentales de éste hunden sus raíces en el suelo helénico bien en un crecimiento natural, bien como consecuencia de un préstamo artificial. Sólo los nombres se han modificado y han cambiado de sitio en varios aspectos: de manera semejante a como el arte musical de la Edad Media continuaba poseyendo realmente las escalas musicales griegas, incluso con los nombres griegos, sólo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron locrio es calificado, en los tonos eclesiásticos, de dórico"*³⁰

A pesar de que Nietzsche afirma la similitud técnica entre el arte musical griego y el de la edad media, también nos dice de los orígenes y de los elementos primordiales que inspiraron el arte trágico y de cómo éstos significan una constante cada vez que han aparecido en la historia.

²⁹ Heidegger., Ibid, pp, 142

³⁰ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, El drama musical griego, Alianza Editorial, pp 195

“Aquellas agitaciones dionisiacas, en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta el autoolvido completo, se despiertan bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que haban en himnos todos los hombres y pueblos originarios, o bien en la poderosa inminencia de la primavera, que con placer se infiltra por toda la naturaleza. También en la Edad Media alemana, y hallándose bajo esa misma violencia dionisiaca, multitudes cada vez mayores iban dando vueltas de un sitio a otro, cantando y bailando: en estos danzante de San Juan y de San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, remontándose hasta Babilonia y los orgiásticos saceos”.³¹

www.bdigital.ula.ve

³¹ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, 1, pp 44

Capítulo II
Influencias y antecedentes directos sobre el
pensamiento musical de Nietzsche

www.bdigital.ula.ve

2.1- Kant. Estética.

En la *Crítica del Juicio*, Kant traza el camino hacia la autonomía de la estética, idea que continuará vigente en el desarrollo de la estética moderna y contemporánea. Lo estético por tanto, no se fundamentará en conceptos, de modo que no puede existir ninguna normativa de gusto objetiva que determine por conceptos lo bello, ya que todo juicio de esta naturaleza es estético, es decir, que su motivo determinante y primordial es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto.

En palabras de Kant, *"el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), y, en consecuencia, no se funda en conceptos ni se hace con vistas a ellos."* (*Crítica del Juicio.*, Manuel García Morente., Austral., § 5). Al fundar este principio, Kant se convierte en el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y del concepto teórico.

La teoría kantiana como valoración autónoma de un modo de conocimiento estético, define la belleza como *"la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin representación de un fin."* (§17). La finalidad de la belleza es subjetiva o "finalidad sin fin", esto es, que es libre de conceptos y significados, que no se adecua a fin alguno, ni siquiera, a la perfección del objeto estético. Lo cual no significa que el arte no pueda despertar interés, ni que el arte sea indiferente a la vida. Significa, no tener ningún interés práctico en lo "representado", en el objeto portador de una función estética.

Así, la aprehensión estética de las cosas no contribuye en nada a su conocimiento, pero aumenta la facultad de conocer, en tanto que mantiene una relación inmediata de ésta con el sentimiento de placer o displacer subjetivo.

El juicio de gusto es pues subjetivo, no es ni lógico, ni moral, pero comporta una dimensión universal en la medida en que pretende la adhesión de todos.

De acuerdo a esto Kant divide el estudio de lo bello en algunos momentos referentes al juicio de gusto, según la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad.

Como se dijo anteriormente, la definición de lo bello puede entenderse como una finalidad sin fin, es decir, como algo que encierra en sí una finalidad, pero que no subordina a ningún fin ajeno al goce estético; para Kant lo bello produce un sentimiento placentero.

El placer estético es algo peculiar, pero no coincide con lo agradable, tampoco coincide con lo bueno moral ni con el deseo. El placer estético, por tanto, es una aprobación "desinteresada" y una aprobación al sentimiento objetivo de las cosas que se nos presentan y nos agradan.

Aunque son pocas las líneas que Kant dedicó a la música en su *Crítica del Juicio*, son de suma importancia las ideas que de ella podemos extraer. En principio, la exposición de Kant referida a la clasificación de las artes, se muestra todavía emparentada con las clasificaciones antiguas. Prueba de ello,

es que la música en la división propuesta en la *Crítica del Juicio*, ocupa el último lugar, luego de las artes de la palabra y del arte figurativo. Sin embargo, desde las cualidades no conceptuales y no representativas de la música, puede llegar a ocupar un lugar privilegiado.

“... La música podría remontarse a través de la jerarquía hasta llegar a ocupar un primer puesto junto a la poesía: <<si bien este arte – dice Kant, refiriéndose a la música- nos habla por mera sensación, sin conceptos, y no deja por ello, contrariamente a lo que sucede con la poesía, nada a la reflexión, conmueve en cambio el espíritu de forma más directa y más íntima,...”³²

Es claro que la importancia que presenta Kant en relación con la estética musical y especialmente con Nietzsche, no está basada en las pocas líneas dedicadas a la música. Más bien está dada en la influencia directa que ejerció su estética sobre el pensamiento de épocas posteriores. Una buena parte del pensamiento estético de los siglos XIX y XX, está inspirado en la filosofía de Kant.

“Al establecer Kant las condiciones de posibilidad de las representaciones de los objetos encuentra que están perneados y forjados por el sujeto, constituidos por éste. El tiempo y el espacio, formas a priori de la sensibilidad, y los principios a priori del entendimiento son los que hacen posible la realidad objetiva, (que en verdad es subjetiva). La cosa en sí es incognoscible. El sujeto siempre tendrá fenómenos transformados por su subjetividad. No hay manera de salvar el camino hacia la “res”. [...] Este

³² Fubini, E., Ibid

reconocimiento pesimista del conocimiento es la “sabiduría dionisiaca”, “trágica”. Schopenhauer llamará a esta condena, “el velo de Maya” del mundo de la “apariencia” o “el mundo como representación”. “³³

Un ejemplo significativo del reflejo de la filosofía kantiana, lo encontramos en el pensamiento formalista configurado por Eduard Hanslick. Considerado como el primer gran crítico musical, Hanslick defendió que la música llega a ser verdadero arte solamente cuando el sentimiento que expresa no puede ser determinado. Con ello, Eduard Hanslick se convierte en uno de los primeros autores en realizar una crítica contra el Romanticismo, especialmente Wagner.

“Nos hallamos, a partir de ese instante, en el punto inicial de la parábola que pondrá fin a la experiencia romántica; con su obra musical y con su pensamiento, Wagner se mantendrá como símbolo del momento culminante, aunque también de toda la morbosidad residual, del cansancio y de los achaques que caracterizaron el Romanticismo en su etapa postrera, todo lo cual lo puso en notoria evidencia Nietzsche al exponer cada una de las causas de su desacuerdo con Wagner”.³⁴

También es notoria la relación de la música con el Análisis de lo Sublime, en tanto que lo sublime puede llegar a ser experimentado cuando nos enfrentamos ante el fenómeno que la obra musical representa, hallando en nuestro espíritu y en nuestra razón una superioridad sobre lo que perciben nuestros sentidos.

³³ Navia, M., *Nietzsche La Filosofía del Devenir*, (De sus orígenes al Zaratustra), p, 110.

³⁴ Fubini, E., Ibid.

“Pero cuando llamamos una cosa, no solamente grande, sino grande de todos modos, absolutamente, en todo respecto (sobre toda comparación), es decir, sublime, se ve en seguida que no consentimos en buscar para ella, fuera de ella, una medida que le convenga, sino sólo consentimos en buscarla dentro de ella...() Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.”³⁵

2.2- Schelling, música y mito.

Es una característica del pensamiento del alto romanticismo, la creación de

sistemas jerárquicos para clasificar las artes*, y aunque la música no siempre

estuvo de primera en estos ordenamientos, se le definió y se le dio privilegios

particulares. En el caso del pensamiento de Schelling, cuya comprensión de la

música podemos considerar como un preludio de la visión de Schopenhauer,

se desarrolla un sistema artístico que considera la creación como

representación de lo infinito en lo finito. Schelling denominará inconsciente a

este principio activo de la naturaleza creadora, naturaleza que no es individual

sino común a todos los seres humanos.

³⁵ Kant., *Crítica del juicio* (Espasa Calpe, Madrid 1981, 2ª ed., p. 151-152).

* Aunque estos sistemas tienen su antecedente inmediato en la división de las bellas artes realizada por Kant (entendidas como expresión de ideas estéticas), es menester aclarar que dentro del romanticismo estas jerarquías poseen un significado muy distinto, y más aún en relación con la división de las artes propia del medioevo.

Según la clasificación de Schelling en su *Filosofía del arte*, la música forma una tríada junto a la pintura y la plástica, a las que ha denominado en su sistema artes figurativas, en contraposición a las artes de la palabra o del discurso.

*"En el arte, pues, en la medida en que vuelve a acoger la forma de la configuración de lo infinito en lo finito como forma particular, la materia se convierte en cuerpo o símbolo (...) En este sentido el arte es arte plástico o figurativo en general. Comúnmente se utiliza el arte figurativo en un significado más restringido, a saber, el de arte figurativo en tanto que se expresa a través de objetos corpóreos. Solo que con la designación de arte figurativo no se admite que dentro de esta unidad general reaparezcan todas las potencias que están comprendidas en la materia, y precisamente en esta reaparición se basa la diferencia de las distintas artes figurativas."*³⁶

La relación que tiene la música con las artes figurativas esta dada por lo que físicamente tiene de materia el sonido. El término figurativo aquí aplicado a la

³⁶ Schelling., *Filosofía del arte*, Tecnos, pp 167

música no se entiende entonces como la capacidad de representar objetos, sino más bien como referencia a la materia, a la materialidad privada de forma, a la objetivación.

El sonido es para Schelling el punto de partida de su reflexión y lo que nos conecta con la naturaleza de modo más fundamental e inmediato.

“La indiferencia de la configuración de lo infinito en lo finito, tomada puramente como indiferencia, es sonido (...) Ésta sólo existe en el sonido, pues éste es, por una parte, viviente – en sí- y, por otra, es una mera dimensión en el tiempo, pero no en el espacio (...) Todo sonido en general es conducción, ningún cuerpo suena sin conducir al mismo tiempo el sonido. En la cohesión o en el magnetismo en sí y por sí el principio ideal había pasado totalmente a lo corpóreo. Pero existía la condición de que la configuración de la unidad en la pluralidad apareciera puramente como tal, como forma en sí. Esto solo ocurre en el sonido, pues este es magnetismo, aunque separado de la corporeidad es, diríamos, el en sí del propio magnetismo, la sustancia”³⁷

³⁷ Schelling., Ibid. pp 179-181

En el desarrollo de su pensamiento musical, Schelling establece las diferencias entre resonancia, tono y sonido, en donde el sonido es lo genérico. El tono sería el sonido fragmentado o interrumpido y la resonancia la prolongación del sonido, su fluir ininterrumpidamente. Dicho de otro modo, la resonancia es el fenómeno en que el sonido se une al todo. *“La propia resonancia no es sino la intuición del alma del cuerpo mismo o del concepto que le está directamente unido en la referencia inmediata a esto finito”*³⁸

www.bdigital.ula.ve

El concepto de tiempo o temporalidad es fundamental en Schelling, pues es lo que permite que la música pueda ser conducida hasta la conciencia. La música es por su temporalidad el arte más distante de la corporeidad y, por tanto, nos presenta además el movimiento en sí. A partir del tiempo puede comprenderse tanto la relación entre el sentido auditivo y la música, así como también su lado aritmético.

³⁸ Schelling., Ibid. pp 181

“La música es un autonumerarse del alma – ya Pitágoras comparó el alma con un número-, pero es una numeración inconsciente, que se olvida de sí misma. De ahí la frase de Leibniz: Musica est raptus numerare se nescientis animae. (La música es el arrebató del alma que no sabe numerarse a sí misma)”³⁹

Luego de la perfecta exposición sobre el sonido y sus características, Schelling distingue tres elementos primordiales dentro de la estructura musical: ritmo, modulación y armonía.

Para Schelling el ritmo representa el elemento o unidad real de la música.

Mediante el ritmo puede entenderse el pulso de la naturaleza y del universo. En su reproducción pura del movimiento, también representa el devenir de las cosas. El ritmo es la causa del compás y del período, en sus modificaciones y en sus infinitas posibilidades, impone orden o caos a las sucesiones. Es por tanto elemento regulador por excelencia y potencia predominante de la música.

³⁹ Schelling., Ibid. pp 183

“Los antiguos han atribuido al ritmo la máxima fuerza estética; y sería difícil que alguien negase que todo lo que en la música o en la danza etc., puede llamarse verdaderamente bello no proceda propiamente del ritmo (...) El ritmo es la música en la música, pues la particularidad de la música se basa en el hecho de ser la configuración de la unidad en la multiplicidad. El ritmo no es más que esta configuración misma en la música, entonces es la música en la música y, por tanto, lo que predomina en ella de acuerdo con la naturaleza de este arte.

Sólo teniendo en cuenta esta proposición estaremos en condiciones de comprender especialmente la oposición entre la música antigua y la moderna de forma científica”⁴⁰

En segundo lugar, la modulación representa el ideal, y se entiende como algo esencial, como cualidad. En términos netamente musicales, se distinguen tres clases de modulación: diatónica, cromática y enarmónica. Pero en general puede decirse que la modulación es un fenómeno absolutamente de tonalidad, que depende de un centro tonal bien definido y sus relaciones. Schelling lo expresa así:

⁴⁰ Schelling., Ibid. pp184

*"Como es imposible que profundice en todas estas aclaraciones técnicas que sólo pueden darse en una teoría de la música y no en una construcción general, notad sólo en general que las dos unidades que pueden designarse, ritmo y modulación, tienen que ser pensadas una como cuantitativa y la otra como cualitativa, pero que la primera comprende en su absolutidad a la otra, tal que la independencia de la otra unidad respecto a la primera se suprime en su absolutidad y ofrece como producto la música fundada sólo en la armonía."*⁴¹

Por último la armonía-melodía, que representa la síntesis de los dos primeros.

Schelling afirma que es imposible dudar que esta última sea la unión entre

ritmo y modulación.

*"Así pues puede decirse: ritmo = primera dimensión, modulación = segunda, melodía = tercera. Por el primero, la música esta determinada para la reflexión y la autoconciencia, por la segunda, para la sensibilidad y el juicio, por la tercera, para la intuición y la imaginación."*⁴²

⁴¹ Schelling., Ibid. pp 188

⁴² Schelling., Ibid. pp 189

También del pensamiento estético expuesto por Schelling en su *Filosofía del arte*, podemos extraer ideas que vinculan la música con la metafísica. Aunque el sentido metafísico de su pensamiento estético está ya implícito en una de las premisas de su sistema artístico, la del arte como representación del infinito en lo finito.

“Las formas de la música son formas de las cosas eternas en la medida en que se las considera desde su lado real, pues el lado real de las cosas eternas es aquel en que lo infinito es inherente a lo finito (...) Además, en la medida en que las cosas eternas o las ideas se revelan por el lado real en los cuerpos físicos, del mismo modo las formas de la música como formas de las ideas realmente consideradas también son formas de ser y de la vida de los cuerpos físicos como tales; es decir, la música no es sino el ritmo percibido y la armonía del universo visible mismo.”⁴³

Cabe aquí hacer notar que el pensamiento estético de Schelling fue de gran influencia para los años venideros, no sólo su filosofía del arte, además encontramos su *Filosofía de la mitología*, en donde puede observarse el

⁴³ Schelling., Ibid. pp 195

rescate de mitos y dioses de la antigüedad pagana, y donde podemos ver un gran alcance de la imaginación humana. En este sentido es notable la deuda de Wagner con Schelling, quien consideraba la mitología como una de las fuentes e impulsos más propicios para la creación artística. Mientras muchos pensaban que el mito era un hecho concretamente histórico, Schelling le da una significación potencial, una posibilidad no metafórica real, y por lo tanto la posibilidad de provenir de un acontecimiento concreto. El arte que ha generado formas míticas, es él una filosofía, una actividad creadora de conocimiento. De esto que la mitología acabe proyectando la verdad, ya no por accidente sino por necesidad.

La afinidad del pensamiento musical de Schelling con el de Nietzsche, está dada, como es claro, en el importante lugar que ocupa la música en ambas estructuras filosóficas, pero también, en la importancia que juega el mito.

“Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos placenteros acordes se extinguen deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en

sus artes mágicas extraordinariamente poderosas; ambos justifican con ese juego incluso la existencia de el peor de los mundos”. ⁴⁴

2.3- Hegel. Estética y crítica de Nietzsche.

Dentro de la compleja estructura filosófica hegeliana, la música también ocupa un lugar definido en donde podemos reconocerle, como expresión de los sentimientos o como forma privilegiada de expresión de éstos, siendo primariamente la capacidad perfecta para representar la Idea de lo absoluto en forma sensible.

La última parte del sistema de la filosofía del espíritu (Espíritu absoluto) expresa cómo la Razón o Idea llega a la autoconciencia y a su absoluta libertad a través del Arte, la Religión y la Filosofía. En el Arte se manifiesta mediante la intuición y la imagen (lo sensible), y Hegel muestra que el Arte se ha desarrollado dialécticamente a través de tres formas históricas a saber: arte simbólico, clásico y romántico. En la *Estética*, obra publicada póstumamente en

⁴⁴ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Alianza Editorial, 25, pp190

1835, Hegel establece estas mismas tres etapas fundamentales a las que corresponden sus determinaciones específicas.

La primera etapa, la del arte simbólico representa el arte en su etapa inicial. El arte debe limitarse aquí a alcanzar una armonía efectiva, un equilibrio con la materia que no está animada por el espíritu. La arquitectura por sus características propias, por erigir representaciones colosales llenas de eterna inmovilidad (y especialmente en Babilonia, Egipto e India), representa ejemplarmente el arte simbólico.

“Una vez más aparecen dos cosas: la idea y la forma: la idea es aún abstracta, pues no ha encontrado todavía la forma absoluta; la forma bajo la cual se presenta le es ajena, inadecuada; no es otra que la materia natural, sensible en general. En su inquietud, la idea, no satisfecha, evoluciona en esta materia, se esparce en ella, intenta que sea su forma adecuada y apropiarse de ella. Pero dado que es aún desmesurada, no puede apropiarse de la materia natural, y hacérsela verdaderamente adecuada; por ello la trata de una manera negativa, intenta elevarla hacia ella y lo hace de una forma

*igualmente desmesurada, triturándola, violentándola y esparciéndose en ella. En esto consiste lo sublime, y la primera forma de la idea es la forma simbólica."*⁴⁵

La segunda etapa, la del arte clásico también llamado heroico, encuentra su manifestación más clara en la escultura, principalmente en la escultura griega y tiene como signo fundamental el hombre.

"Después del arte simbólico viene el arte clásico, que es el de la libre adecuación de la forma y del concepto, de la idea y de su manifestación exterior; es un contenido que ha recibido la forma que le conviene, un verdadero contenido, exteriorizado en su verdadero aspecto. Lo ideal del arte se eleva aquí en toda su realidad. Lo que importa, ante todo, es que esta adecuación de la representación y la idea no sea puramente formal: la figura, el lado natural, la forma que utiliza la idea, debe estar, en sí y para sí, de acuerdo con el concepto. Si no fuera así, cualquier paisaje, de cualquier flor o escena, etc., en que se pueda hallar un contenido, podrían, si sólo se tuviera en cuenta la correspondencia pura y simple entre el contenido y la forma, ser calificados de clásicos. En el arte clásico, lo

⁴⁵ Hegel., *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.

*sensible, lo figurado deja de ser natural. Se trata evidentemente de una forma natural, pero sacada de la indigencia de la caducidad y perfectamente de acuerdo con su concepto. El concepto primitivo y universal es el que, gracias a su actividad creadora, ha descubierto esta forma que hay que dar a lo espiritual. Está representada por la figura humana, y era utilizable, puesto que la forma humana, de una manera general, representa y se manifiesta, y no en ninguna otra forma; de manera que lo espiritual, en la medida en que se manifiesta, solo puede hacerlo revistiendo la forma humana."*⁴⁶

La tercera etapa o forma de arte, la romántica, ya no simboliza el Absoluto mediante formas materiales o exteriores, pues su esencia se encuentra en la

subjetividad, en el alma, en el sentimiento. Esta se concreta principalmente en tres tipos de arte: Poesía, pintura y música, y por ésta última, de nuestro interés.

Para Hegel la Poesía ocupa un lugar privilegiado como si se tratase del arte más universal. Representa dentro de su sistema la muerte del arte y por lo

⁴⁶ Hegel., Ibid

tanto un punto de transición hacia la religión y la filosofía. Hegel anticipó la muerte del arte por su destino de ser suplantado por la potencia del concepto; el arte en este sentido rebajaba la afirmación sensible de la Idea, destinada a ser superada precisamente, por el rigor del concepto, por la pura manifestación del logos. El arte muere porque no se ha adecuado a lo absoluto que quería expresar. Este rasgo conecta la estética de Hegel con una problemática radicalmente moderna.

"En el vértice de la jerarquía hegeliana esta la poesía <el verdadero arte del espíritu: aquel que hace manifestación del espíritu en tanto que espíritu. Ciertamente, todo cuanto la conciencia concibe y elabora con el pensamiento en el mundo interior del alma, solamente la palabra puede acogerlo, expresarlo y representarlo. Ahora bien, lo que la poesía gana desde el punto de vista de las ideas lo pierde por el lado sensible. En efecto, ni se dirige a los sentidos como las artes plásticas, ni al puro sentimiento como la música>"⁴⁷

⁴⁷ Fubini, E. Ibid, pp 267

La pintura que también expresa el espíritu mediante formas, al igual que la arquitectura y la escultura, se diferencia de la música, cuyo elemento característico es la interioridad, el sentimiento carente de forma, la pura impresión y la temporalidad. En este sentido el sentimiento sería la forma propia de la música y su característica hacer resonar, no ya la objetividad, sino la inmediatez de las formas y los modos propios de la subjetividad más interna del hombre y del alma. La música en su capacidad de expresar la interioridad, parece tener infinitas posibilidades de representación. Mediante el sonido, su medio físico y elemento animado, es posible comunicar los contenidos y afecciones del individuo. Sin embargo, la música como el arte más expresivo dentro de las artes románticas, sufre el mismo destino que sufre el Arte en general, el de la subordinación ante la religión y la filosofía en el sistema hegeliano. A pesar de esto, con la concepción musical de Hegel en relación al sentimiento, se cuenta con una de las más difundidas teorías y que tendrá grandes repercusiones en el pensamiento musical venidero.

*"La música expresa solo el despertar y la extinción del sentimiento, y forma el centro del arte subjetivo, el paso de la sensibilidad abstracta a la espiritualidad abstracta (...) El sonido no es aún material; es un elemento abstracto. La vista y el oído son justamente los sentidos hechos para las manifestaciones puras y abstractas. El sonido en general representa esta idealidad de lo material; en tanto que estremecimiento, movimiento de lo material, es un elemento ideal, hecho para la manifestación de lo divino."*⁴⁸

Sabemos que para Nietzsche la subordinación de la música ante la religión no sería posible. De hecho no pareciera ser subordinable a nada. En el comentario hecho en *Ecce Homo* sobre *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche es claro

sobre su posición con respecto a Hegel:

*"Desde el punto de vista político es indiferente – no alemana, se diría - ; huele a Hegel de un modo repugnante; sólo en ciertas formulaciones está impregnada del perfume agrio y cadavérico de Schopenhauer."*⁴⁹

⁴⁸ Hegel., Ibid

⁴⁹ Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, pp 90

2.4- Schopenhauer. Ontología de la música y la apropiación de Nietzsche

Dentro del pensamiento estético de Schopenhauer, expuesto en su gran mayoría en el libro III de *El Mundo como Voluntad y Representación*, encontramos, en relación a los ideales románticos expuestos anteriormente, uno de los más perfectos sistemas filosóficos. El eje fundamental de éste sistema gira en torno al arte entendido como objetivación de la Voluntad. En este sentido, la jerarquización de las artes propuesta por Schopenhauer se ordena esencialmente en grados de objetivación de la Voluntad.

De acuerdo a esto, el arte debe a llegar a conocer la Idea que es la objetivación más directa de la Voluntad.

A pesar de esto, para Schopenhauer existe un arte que escapa a toda las jerarquías, se trata de la música.

“Al llegar a este punto observamos que hay un arte que ha quedado y debía quedar excluido de nuestro estudio, pues en el encadenamiento sistemático de lo que hemos expuesto no hay lugar alguno que le convenga: me refiero a la Música, que existe enteramente aislada de las demás artes.

No encontramos ya en ella la reproducción, o repetición, de alguna Idea de los seres de este mundo, y sin embargo, es un arte tan elevado y tan admirable, obra tan poderosamente sobre el sentimiento más íntimo del hombre, la comprendemos tan a fondo y tan enteramente, como una lengua universal cuya claridad supera hasta la del mundo intuitivo, que por todas estas razones debemos ver en ella, sin duda, algo más que un exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, como la definió Leibniz,

quien dice la verdad; pero considerando sólo la significación inmediata exterior: la certeza del asunto.”⁵⁰

Pareciera existir un regreso en Schopenhauer a la idea pitagórica del mundo como relación y representación en números, de acuerdo con su cita a Leibniz. Sin embargo, en Schopenhauer las relaciones numéricas no deben considerarse como la última comprensión de la música, sino solamente como su signo. Nunca debe confundirse esta relación entre los números como representación de la música, con la música misma.

Es claro que para Schopenhauer la música ocupa un lugar privilegiado entre las artes. No intenta, (como el resto) manifestar las ideas, explicando como se muestran directamente en la materia. De ningún modo busca hacerlas aparecer mediante la representación de cosas individuales en diversos medios. Dicho de otro modo, su esencia no es reproducir en absoluto las ideas. Su esencia es la voluntad misma.

“En efecto, la Música es una objetivación tan inmediata de toda la voluntad, como el mundo, como las ideas mismas, cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es como las demás artes una reproducción de las ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad, de que las ideas son también objetivaciones; he aquí por qué la influencia de la Música es más poderosa y penetrante que la de las otras artes; éstas no expresan más que la sombra,...() debo recordar que la Música... jamás

⁵⁰ Schopenhauer., *El Mundo como Voluntad y Representación.*, libro III, Ediciones Orbis, pp 82

*expresa el fenómeno, sino la esencia íntima, la raíz en sí del fenómeno, la voluntad misma.”*⁵¹

Schopenhauer considera la Música al igual que la naturaleza, como dos expresiones diferentes de una misma cosa, la voluntad.

“Los conceptos no contienen más que formas abstraídas de la percepción, en cierto modo el residuo primero de las cosas; son, pues, abstracciones propiamente dichas, mientras que la Música da lo que es anterior a la forma, el núcleo interior, el corazón de las cosas. Se podrá definir muy bien esta relación valiéndose del lenguaje de los escolásticos y diciendo que las nociones abstractas son los universalis post rem, la Música los universalis ante rem, y la realidad, los universalis in re.”

La teoría musical ontológica, junto a la crítica a Kant y el principium individuationis, constituyen (entre varias), influencias definitivas sobre el pensamiento del joven Nietzsche. El vio en Schopenhauer como el arte y, principalmente la música, adquieren un valor fundamental y absoluto. Pero también podemos reconocer otras influencias centrales en el pensamiento musical de Nietzsche, pero siempre permaneciendo al menos, en sus inicios, la sombra de Schopenhauer:

*“Además del mundo de los griegos, que seguiría siendo decisivo para Nietzsche durante toda su vida, aunque en los años de su pensamiento lúcido habría de dejar lugar, en cierto modo, a lo romano, las fuerzas espiritualmente determinantes fueron, en primer lugar, Schopenhauer y Wagner”.*⁵²

⁵¹ Schopenhauer., Ibid, pp 89

⁵² Heidegger., Nietzsche, Ediciones destino, Tomo I, *El libro La voluntad de poder*, pp 22

A pesar de las continuas apologías hechas al filósofo de la Voluntad, existe expresamente la intención del propio Nietzsche de resaltar su lectura errónea schopenhaueriana y, por tanto, de su separación del pensamiento de Schopenhauer. Esta intención podemos verla en diversos textos:

“¡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 del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! ¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? << Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación>> -dice en El mundo como voluntad y representación, II, 495- <<es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico- , ese espíritu lleva, según esto, a la resignación>>. ¡Oh, de que modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! “⁵³

También a partir de la apropiación que Schopenhauer hace de Kant, Nietzsche señala su objeción y su crítica:

“¿Y no se le podría en fin, objetar al mismo Schopenhauer que él no tiene ningún derecho a creerse kantiano en esto, que no entendió en absoluto kantianamente la definición kantiana de lo bello, -que también a él lo bello también le agrada por un <<interés>>, incluso por el interés del torturado que escapa a su tortura?... Y volviendo a nuestra primera pregunta, <<¿qué significa que un filósofo rinda

⁵³ Nietzsche., El nacimiento de la tragedia, *Ensayo de autocritica*, 6, pp 34

homenaje al ideal ascético?>>, obtenemos aquí al menos una primera indicación: quiere escapar a una tortura.- “⁵⁴

A pesar de la separación de Nietzsche con el pensamiento de Schopenhauer, la idea de la música como arte elevado por excelencia, podemos considerarla como una constante en el pensamiento del Filósofo. El modo en que Schopenhauer asignó a las artes y especialmente a la música un puesto central, se convirtió en uno de los documentos estéticos más importantes de su tiempo. La teoría de Schopenhauer sobre la música fue una de las más importantes contribuciones a la teoría estética y que influyó no sólo en compositores-teóricos como Richard Wagner, sino también en el modo de cómo concebir el arte.

www.bdigital.ula.ve

⁵⁴ Nietzsche., *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Tratado tercero., ¿Qué significan los ideales ascéticos?, pp 123

2.5- Wagner. (Tristán)

Existen diferentes versiones de la leyenda de Tristán que se remontan aproximadamente a los comienzos de la Edad Media. Celta, oriental o mediterránea, lo importante es que este relato obtuvo su conformación poética en el ámbito de Europa central. La Historia se convirtió en tema preferido de los trovadores. Pero, podemos decir que fue con Wagner cuando se convirtió en esencia en una creación totalmente nueva en su totalidad.

Nietzsche vio en Wagner y especialmente en esta obra *Tristán e Isolda* el renacer del espíritu trágico-dionisiaco y la esperanza de la renovación, y a él mismo dedicó el Nacimiento de la Tragedia:

*“Con el fin de mantener lejos de mí todas las críticas, irritaciones y malentendidos a que los pensamientos reunidos en este escrito darán ocasión, dado el carácter peculiar de nuestro público estético, y con el fin también de poder escribir las palabras introductorias con idéntica delicia contemplativa de la cual él mismo, como petrefacto de horas buenas y enaltecedoras, lleva los signos en cada hoja, voy a imaginarme el instante en que usted, mi muy venerado amigo, recibirá este escrito: cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que él ideo, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia.”*⁵⁵

⁵⁵ Nietzsche, El Nacimiento de la Tragedia, Prólogo a Richard Wagner, Alianza Editorial, pp 38

Para Wagner, Nietzsche era el filósofo que habría de justificar los grandes cambios introducidos en la ópera, la forma de expresión "moderna" por excelencia. Ambos tenían entonces un gran punto en común: su adhesión a la filosofía de Schopenhauer. Nietzsche además encontraría en Wagner la oportunidad de recrear el universo mítico de la tragedia griega.

*"A esos músicos genuinos es a quienes yo dirijo la pregunta de si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de Tristán e Isolda sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma. Un hombre que, por así decirlo, haya aplicado, como aquí ocurre, el oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal, que sienta cómo el furioso deseo de existir se efunde a partir de aquí, en todas las venas del mundo, cual una corriente estruendosa o cual un delicadísimo arroyo pulverizado, ¿no quedará destrozado bruscamente?"*⁵⁶

Puede decirse que *Tristán e Isolda*, presentada por primera vez en Munich en 1865, fue la obra que determinó una buena parte del destino de la armonía moderna y posmoderna. Llena de cromatismos la armonía aquí, se aproxima a los límites y básicamente a la contradicción de la tonalidad. Dicho de otro modo, no es sólo trascendental dentro de la filosofía de *El Nacimiento de la Tragedia*, sino que ha influenciado una buena parte de la música del siglo XX. Tal es el caso Mahler y más adelante Schönberg y toda la escuela atonal vienesa.

⁵⁶ Nietzsche, Ibid, pp 168

“El principio romántico de la modulación continua, que en su cambiante evolución es trasunto de la incesante movilidad de la vida afectiva, obstruye en Wagner las funciones tonales y desemboca (al multiplicar las disonancias no preparadas y casi nunca resueltas) en un cromatismo que constituye el adecuado lenguaje para traducir el anhelo romántico de comunicar algo inefable, no traducible, de la realidad inmanente.”⁵⁷

El Preludio uno de los mas estudiados y analizados de la historia de la música consigue crear una tensión en la que parece no haber resolución. Entre los violonchelos ascendentes se logra reconocer la frase de Tristán que se repite continuamente. Y durante las continuas repeticiones de la forma, nosotros, quedamos a la par de los personajes, en estado constante de exaltación.

A pesar de que las diversas corrientes filosóficas y artísticas vigentes durante la primera mitad del siglo XIX son numerosas y algunas difícilmente reconciliables en un molde único, quizás Wagner (músico, filósofo, poeta y crítico) resume con efectividad la multiplicidad de elementos de los que se nutre el romanticismo.

Es bien sabido que el pensamiento de Wagner se caracteriza por el concepto romántico de arte como expresión del sentimiento a lo que se suma el deseo de unión y convergencia de todas las artes, teniendo como hilo conductor la música. Sin embargo Fubini expresa que:

⁵⁷ Mila, M., Historia de la Música, Libro Blanco, pp 226

*“Este anhelo de unificación de todas las artes bajo el patrocinio de la música se encuentra —como ya se ha visto—no sólo en muchos pensadores románticos sino también muchos músicos: ya Beethoven, cuando escribe la Novena Sinfonía, tiene en su mente un programa similar...() El concepto de obra de arte total, de Gesamtkunswerk, es verdad que no es absolutamente nuevo en Wagner; es más: en el fondo, la idea misma de música programática es ya una ejemplificación de dicho concepto; no obstante, en Wagner, el concepto de Gesamtkunstwerk se conecta íntimamente con la idea de revolución, idea que invade todo su pensamiento musical y filosófico.”*⁵⁸

Nietzsche se adhirió profundamente al hombre Wagner y sobre todo amó profundamente su música. Pero al igual que con Schopenhauer, existió un punto de separación y ruptura. Según se ha dicho, la admiración por Wagner comenzó su declive en el primer festival de Bayreuth, y acabó definitivamente con la ópera Parsifal. A juicio de Nietzsche, con el Parsifal Wagner traiciona sus propios principios para dejarse caer ante todo lo aborrecible y temible, decadente, demagógico, anti-artístico, moralizador y cristiano.

“Porque el Parsifal es una obra del rencor, de avidez de venganza, de secreto envenenamiento de los presupuestos de la vida, una malaobra.— La prédica de la castidad constituye una incitación a la contranaturaleza: yo desprecio a todo aquel que no experimenta el Parsifal como un atentado contra la moralidad...() Richard Wagner, en apariencia el máximo triunfador, en realidad un podrido y

⁵⁸ Fubini, E. Ibid, pp 308

desesperado décadent, se postró de improviso, desamparado y abatido, ante la cruz cristiana... ¿No tuvo entonces, pues, ningún alemán ojos en la cara ni compasión en su conciencia para ese horrible espectáculo? ¿Fuí yo el único que sufrió por ello?" ⁵⁹

www.bdigital.ula.ve

⁵⁹ www.nietzscheana.com.ar, Nietzsche contra Wagner, Documentos de un psicólogo, Traducción y presentación de Manuel Barrios Casares.

Capítulo III

Nietzsche (Estética musical)

www.bdigital.ula.ve

3.1- Nietzsche y la música (compositor)

*“Podemos, pues, pensar en Nietzsche como el conocido filósofo, como el profesor de filología clásica o el desconocido compositor y pianista; en cualquiera de sus facetas, la música esta ligada a su imagen. Por que no solo hizo de la música una categoría esencial de su pensamiento, si no que el mismo fue compositor musical, y tanto para el compositor como para el filósofo, la música fue su verdadera musa.”*⁶⁰

Es ciertamente un error limitar la experiencia de la música en Nietzsche a su relación con Wagner. Fuera de este hecho, ya sabemos que una buena parte de su obra es de carácter musicológico o mejor dicho estético-musical. Además es claro que se ha valido normalmente del lenguaje musical para esclarecer cuestiones esencialmente filosóficas.

*“Por tanto, siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible y, sin embargo, tan vivamente agitado, y a corporeizárnoslo en un ejemplo análogo. Por otro lado, bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta.”*⁶¹

Ahora bien, puede decirse que antes de Wagner ya existía en el joven Nietzsche una fuerte inclinación hacia la música, prueba de ello es su gusto musical que incluía a grandes autores de la talla de Bach, Händel, Haydn,

⁶⁰ Estudios Nietzsche, Paulina Rivero Weber., La “musa” de Nietzsche. pp 147

⁶¹ Nietzsche, El nacimiento de la Tragedia, pp 136

Mozart, Beethoven y Palestrina entre otros. En casa de su amigo Gustav Krug Nietzsche descubrió la música y obtuvo su primer piano y sus primeras clases de solfeo. Hacia aproximadamente sus 12 años están fechadas sus primeras composiciones. A sus 16 años en casa de su otro amigo Wilhelm Pinder comienza a estudiar a los grandes clásicos de la literatura alemana. Básicamente durante su juventud, Nietzsche compuso melodías y escribió una buena cantidad de poemas. También se sabe de sus interpretaciones de Beethoven y de Haydn. Es ésta la época de Naumburg de donde datan sus primeros trabajos. Pero antes, precisamente en sus escritos titulados *De Mi vida* (1858) en la primera parte ya puede apreciarse que su interés por la música sería determinante en su obra:

“Además de esas composiciones escuché también el Judas Macabeo de Händel y, sobre todo, La Creación de Haydn. Asistí también a la audición del delicado e ingenioso Sueño de una noche de verano de Mendelssohn. ¡Esa maravillosa obertura! Me parece como si una etérea procesión de elfos danzase en la noche, plateada por el resplandor de la luna.”⁶²

Más adelante existe una parte propiamente dedicada a la música que comienza así:

“Dios nos ha concedido la música, en primer lugar, para que mediante ella ascendamos a las alturas. La música reúne en sí misma todas las cualidades: puede conmover, embelesar, serenar, es capaz de amansar el ánimo más tosco con sus delicados tonos melancólicos. Pero su facultad esencial es la de dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, la de elevarnos, conmocionarnos.. ()

⁶² www.nietzscheana.com.ar/, De Mi Vida., 1958

*La música proporciona, asimismo, un agradable entretenimiento, protegiendo del tedio a todo aquél que se interese por ella. Hay que considerar a los seres humanos que la desprecian como «gente sin alma», como criaturas parecidas a los animales. Este don supremo de Dios me ha acompañado a lo largo de mi vida y puedo considerarme muy feliz de haberla amado tanto. ¡Demos gracias a Dios que nos ofrece tan hermoso placer!.*⁶³

A lo largo de su vida Nietzsche creó más de medio centenar de composiciones y en su catálogo encontramos obras instrumentales y vocales, para piano solo, piano y violín, piano a cuatro manos, voz y piano, coros, además de obras de carácter religioso, como fragmentos de una misa, motetes y oratorios. El conocimiento que tenemos de estas obras podemos atribuirlo con seguridad a Curt Paul Janz a quien también debemos una de las mejores biografías del filósofo. De haber sido por Hans Von Bulow y por el propio Richard Wagner la obra de Nietzsche probablemente permanecería aun en el olvido.

También es de tener en cuenta que en la época que vivió Nietzsche su obra musical no solo habría sido opacada por Wagner, sino por toda una variedad de Titanes del mundo musical. Sin embargo, este no es un hecho como para no tenerle en cuenta como compositor. Después de semejante obra filosófica no debería ser desestimado como Músico. Más bien deberían estudiarse sus composiciones y ser entendidas a la misma altura que cualquiera de sus escritos ya que sin duda alguna estamos hablando de un verdadero artista.

⁶³ www.nietzscheana.com.ar/, Ibid

3.2- Nietzsche y la música alemana.

Las ideas que podemos extraer del pensamiento de Nietzsche en relación con la música alemana, son de extensiones realmente considerables. Esto, para no hacer referencia a lo que podemos extraer en relación al resto de la música o a la música no alemana. Sin embargo, una vez que hemos comprendido la música como fuerza esencial, podemos reconocer entre muchas, dos direcciones importantes: la primera como contraposición al platonismo, y otra como crítica a lo propiamente alemán.

*“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. ¿Qué podrá hacer el socratismo de nuestros días, ansioso de conocimientos, con este demón surgido de profundidades inacabables?”*⁶⁴

Nietzsche al señalar el “poderoso curso solar” se refiere probablemente al momento más significativo y celebrado de la música occidental. Por otra parte, es clara la idea que estas líneas exponen en referencia a la música alemana como crítica al platonismo. Ya sabemos que para Nietzsche el principio de la decadencia respecto de la fuerza vital anterior (preplatónicos y principalmente Heráclito), esta dada en Platón. Esto es, en la afirmación de la existencia de un

⁶⁴ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Alianza Editorial, 19, pp 158

Mundo Verdadero, Objetivo, Bueno, Eterno, Racional e Inmutable, en contra del Devenir. Ellos dan lugar a la metafísica y, dicho de otro modo, a las condiciones que permiten la posibilidad de la religión y la moral.

Para Nietzsche la metafísica es el centro de múltiples tendencias antivitales, guiadas por un instinto de vida decadente y contrario en esencia al espíritu de la música. El mundo racional implica la invención de los conceptos básicos de toda metafísica tradicional, ya sea esencia, substancia, unidad, alma, dios, permanencia. Estos conceptos son entendidos por Nietzsche como ficciones, ya que el mundo que percibimos presenta características totalmente contrarias como cambio, multiplicidad, nacimiento y muerte, (Devenir), características éstas que podemos ver expresadas con potencia en la música.

“De hecho, entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese «ser alemán», y asimismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, obnubila.”⁶⁵

Nietzsche es tajante en cuestionar la “supuesta” profundidad de los alemanes. En este sentido ha utilizado la música alemana para acentuar ciertas características del espíritu alemán y también para señalar que la música en su

⁶⁵ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Ensayo de Autocrítica, pp 34

evolución se ha alejado de su forma primordial y perfecta encarnada en la música trágica.

“La historia de la música enseña que la sana evolución progresiva de la música griega quedó de súbito máximamente obstaculizada y perjudicada en la Alta Edad Media cuando, tanto en la teoría como en la práctica, se volvió de manera docta a lo antiguo. 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”.⁶⁶

Nietzsche ha tratado la música y los compositores alemanes en general en el marco de su análisis y críticas a la cultura alemana. *En el viajero y su sombra* especialmente dedica líneas a Bach, Händel, Beethoven, Mozart, Schubert, y Schumann entre otros. Pero, sin duda es sobre Wagner que Nietzsche concentra su análisis y sobre quién recaen sus críticas cada vez más violentas.

Luego de la decisiva y profunda adhesión que Nietzsche tuvo hacia al hombre y al artista Wagner y sobre todo el amor que profesó a su música, se convirtió en el signo por excelencia de lo que aborrecía. Esto es como decadente, demagogo, antiartístico y finalmente moralizador de la cultura alemana.

Nietzsche nos habla en *Ecce Homo* de lo que él exige realmente de la música y encontramos además una de las críticas más severas a la cultura musical alemana:

⁶⁶ Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, El drama musical griego, pp 197

“Que sea jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y de encanto... No admitiré nunca que un alemán pueda saber lo que es música. Los amados músicos alemanes, ante todo los mas grandes, son extranjeros, eslavos, croatas, italianos, holandeses - o judíos; en caso contrario, alemanes de la raza fuerte, alemanes extintos, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo continúo siendo demasiado polaco para dar todo el resto de la música a cambio de Chopin: exceptúo, por tres razones, el Idilio de Sigfrido, de Wagner, acaso también a Listz, que sobrepuja a todos los músicos en los acentos nobles de la orquesta; y por fin, además, todo lo que ha nacido más allá de los Alpes - más acá... Yo no sabría pasarme sin Rossini y menos aún sin lo que constituye mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano Pietro Gasti. Y cuando digo más acá de los Alpes, propiamente digo sólo Venecia. Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia.”⁶⁷

En *La Gaya Scienza*, en el párrafo dedicado precisamente a la música alemana el propio Nietzsche expresa que ésta es la más europea de las músicas. La razón, es que considera a los músicos alemanes los únicos capaces de expresar los cambios que Europa sufrió en tiempos de la Revolución. A diferencia de la ópera italiana que “solo sabe de servidumbre o de soldados” contraponen la música alemana la cual si sabe del pueblo. Sin embargo, Nietzsche critica lo que el mismo llama una “profunda envidia” por el gusto francés.

⁶⁷ Nietzsche, *Ecce Homo*. Por que soy tan inteligente, 7, pp 68

Ya en *El caso Wagner* Nietzsche expresa lo que en general podemos entender que ha pasado con la música:

*“Para ser justos con este escrito es preciso que el destino de la música nos cause el sufrimiento que produce una herida abierta. - ¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, - de que es música de decadence y ha dejado de ser la flauta de Dioniso:”*⁶⁸

3.3- Nietzsche, Apolo y Dioniso

Uno de los autores más destacados, por su influencia decisiva en la transformación de la herencia estética dejada por el Idealismo Alemán, es Nietzsche. Mediante la distinción de dos principios fundamentales, lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche ofrece una interpretación del mundo y la filosofía griega que tendrá un gran alcance y proyección en el pensamiento contemporáneo, sobre todo en la estética y la literatura del siglo xx. .

Apolo y Dioniso son presentados como metáforas en principio para expresar los diferentes instintos artísticos del griego, como la oposición de la figura y la música. Sin embargo, Apolo y Dioniso, explican en gran parte la concepción estética y metafísica de Nietzsche, junto a la consideración del nacimiento, decadencia y resurrección de la tragedia atica.

“Con el nombre “apolíneo” se designa la fascinada permanencia ante un mundo imaginado y soñado, ante el mundo de la bella apariencia

⁶⁸ www.nietzscheana.com.ar/. El caso Wagner, Un problema para amantes de la música

*como una redención del devenir: con el nombre de Dioniso queda bautizado, por otro lado el devenir concebido activamente, sentido en compenetración subjetiva como forma de la furiosa voluptuosidad del creador que conoce a la vez la furia del destructor...”*⁶⁹

El poder explicativo de esta hipótesis permite una interpretación de la evolución y desarrollo del arte, especialmente del arte griego. En el caso de éste último podría describirse un proceso que comienza con un primer momento dionisiaco representado por el mundo de los Titanes y que culmina, tras la supremacía alternativa de Apolo y Dioniso, en la síntesis de ambos, alcanzada en la tragedia ática

Lo apolíneo (que toma como modelo el dios Apolo) representaría el ideal de belleza y de las formas acabadas, la luz, la medida y el sueño. Lo dionisiaco (que toma como modelo el dios Dioniso) representaría la desmesura, el caos, el arte que se expresa principalmente en la música, la embriaguez.

Nietzsche vio en Schopenhauer que la vida se movía entre dos polos, dos formas vitales: lo apolíneo y lo dionisiaco.

“Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya. El mundo como voluntad y representación, I, p. 416: <Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así esta tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el principium individuationis (principio de individuación)> Mas aún,

⁶⁹ www.nietzscheana.com.ar/. Póstumos, Arte

de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconcusa en ese principium y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del principium individuationis...”

Por otra parte:

“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. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el principium individuationis (principio de individuación) queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural...”

⁷⁰

Para Nietzsche la comprensión del constante conflicto y reconciliación de estos dos reinos, Apolo y Dionisos, sueño (Traum) y embriaguez (Rausch), es fundamental para la ciencia estética:

“...Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos,

⁷⁰ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia., La visión dionisiaca del mundo, pp 232

entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación solo se logra periódicamente.”⁷¹

Nietzsche, mediante estos dos conceptos, pone la estética en el centro de la filosofía, al afirmar que el arte es la actividad fundamental de la vida. Trató así mismo de pensar el mundo de las representaciones como arte. Frente al artista apolíneo que dirige su anhelo a la forma, la estética dionisiaca exalta la actividad, una actividad común a todo. En este momento el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte.

Nietzsche nos ofrece una exégesis metafísica de la cultura griega. Por consiguiente, su percepción vital emerge de una deducción cercana a lo mítico: *“ El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta”*. La tesis de este libro se enmarca dentro de estos parámetros: *“Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”*.⁷¹ Esta es, realmente, la verdadera revolución estética de Nietzsche.

Nietzsche estaba, por tanto, convencido de la superioridad del arte, así como también de que había que transformar la ciencia a través del modelo que representa el arte. Con esto, se enfrentaba a toda la tradición filosófica, y al mismo tiempo estaba liberando al arte de la dependencia de la filosofía, uniendo el destino de la filosofía al arte.

⁷¹ Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 1, pp 40

Nietzsche ve desde Apolo y Dioniso, que la estética realmente trata lo natural originario del hombre, los instintos, llegando a ser, por tanto, un saber fundamental de los instintos de la vida, de tal manera que lo que puede justificar en cierto modo a la estética es el contenido pulsional y excitante de la naturaleza, la conciliación del hombre con la naturaleza.

"Nietzsche parece formular un conocimiento de la ciencia estética. La estética aparece, pues, como el horizonte de su planteamiento del problema. Y pide, además, para su conocimiento, "la certidumbre inmediata de la intuición"; proclama la intuición adivinatoria y la expresa en seguida con una imagen mítica. El símbolo mítico lo toma de los griegos que, como él mismo dice, "hacen perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses"⁷²

En Nietzsche descubrimos una concepción del arte como fuerza vital universal, como sinónimo de todas las actividades creativas del hombre, como *"su actividad metafísica fundamental"*, la visión del arte como condición de posibilidad de la vida, y, sobre todo, la idea del arte como *poder*.

El nacimiento de la tragedia es el documento donde mayormente quedan depositadas estas ideas. Para Nietzsche significó un desprestigio académico. Sin embargo, encontramos en él, la realización filosófica de gran parte de su

⁷² Fink. E., La Filosofía de Nietzsche El arte en *El origen de la tragedia*

pensamiento estético. Es importante destacar que la idea sobre la lucha de lo dionisiaco y lo apolíneo permanecen a lo largo de su obra.

“Yo fui el Primero que, para comprender el instinto helénico más antiguo, todavía rico e incluso desbordante, tomé en serio aquel maravilloso fenómeno que lleva el nombre de Dioniso: el cual sólo es explicable Por una demasía de fuerza...() Para que exista el placer del crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que existir también eternamente el «tormento de la parturienta»... Todo esto significa la palabra Dionisio: yo no conozco una simbólica más alta que esta simbólica griega, la de las Dionisias. En ella el instinto más profundo de la vida, el del futuro de la vida, el de la eternidad de la vida, es sentido religiosamente, - la misma vía hacia la vida la procreación, es sentida como la vía sagrada...”⁷³

3.4- La Tragedia

La tradición antigua dice que la tragedia griega surgió como representación del sacrificio de Dioniso pero más específicamente del coro trágico, que en su forma más primitiva era llamado ditirambo.

Ya sabemos que un punto central del *Nacimiento de la tragedia* está en la formulación de los conceptos de los dos impulsos artísticos fundamentales: lo apolíneo y lo dionisiaco. Sin embargo, el Nietzsche de *Ecce Homo* nos indica con precisión el núcleo de la obra.

⁷³ Nietzsche, *Crepúsculo de los idolos*., Lo que debo a los antiguos IV, 1259

“Las dos innovaciones decisivas del libro son, por un lado, la comprensión del fenómeno dionisiaco en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, como décadent típico. «Racionalidad» contra instinto. ¡La racionalidad a cualquier precio, como violencia peligrosa, como violencia que socava la vida!”⁷⁴

Para Nietzsche, Dioniso encarna perfectamente el instinto vital. Por ello a lo largo de su obra, Nietzsche se inclina más por una sabiduría de tipo dionisiaco. Dioniso es el signo de la afirmación de la vida, del fluir, de la fuerza primitiva, orgiástica; es el dios de la embriaguez, de la danza. En este sentido, la vida es trágica. Por ello se dice que la filosofía tiene que ver más con valentía. Así el arte trágico es un valiente y sublime sí a la vida a pesar del dolor que ésta significa.

Lo dionisiaco relacionado con la música es un eje fundamental en el pensamiento de Nietzsche, ya que se puede establecer el parentesco entre la vida como pulso que se revela en la música y en el Devenir, en contraposición al estatismo de lo apolíneo.

“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

⁷⁴ Nietzsche, *Ecce Homo*, El Nacimiento de la Tragedia., I. pp 90

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.”⁷⁵

Por otra parte, está la socratización de la tragedia griega. Esta, comenzó a declinar en cuanto Eurípides rebajó y trivializó los personajes e hizo desaparecer el coro*. Con ello desaparecieron los elementos dionisiacos de la tragedia, así como también los apolíneos. Sólo quedaban los elementos socráticos, y sabemos que en Nietzsche está expresa una extraordinaria repulsión hacia Sócrates, ya que era considerado el gran enemigo de Dioniso. Le llamaba el gran corruptor, porque con él triunfa el hombre teórico racional sobre el hombre dionisiaco trágico y se generaliza en la filosofía occidental un optimismo asociado con la ciencia. Nietzsche afirma que a partir de Sócrates el diálogo platónico sustituye a la tragedia griega y se convierte en medicina universal, en un remedio erróneo, que daña en vez de curar.

⁷⁵ Nietzsche, El Nacimiento de la tragedia, La Visión Dionisiaca del Mundo, pp 234

* Nietzsche piensa que en la tragedia griega lo fundamental es el coro dionisiaco, que en ciertos momentos queda vaciado en el mundo apolíneo de la imagen. Gracias a ese bajo continuo dionisiaco el espectador rompe los lazos de su propia individualidad, fundiéndose con los demás hombres y descubriendo la unidad suprema de todas las cosas. Se consigue por tanto el consuelo metafísico: “El consuelo metafísico (...) de que en el fondo de las cosas, y pese a toda mudanza de apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece como corpórea vivencia, como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por decirlo así, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización, y que a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos” (*El nacimiento de la tragedia*, & 7).

3.5- Metafísica de Artista y estética musical.

“A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, (...).”⁷⁶

A partir de ésta afirmación es claro que, los presupuestos expuestos en la ontología de la música de Schopenhauer son heredados por Nietzsche, razón por la cual la música en su pensamiento también está situada en una dimensión metafísica privilegiada. Ya hemos visto como está en directa relación con conceptos fundamentales como La tragedia, Dioniso y Apolo, principium individuationis, Devenir etc. Pero no por ello debemos desligar a Nietzsche de los análisis y críticas formalistas expuestas por ejemplo en *Humano demasiado humano*, que no deben ser vistas como un punto contrario a los presupuestos del *Nacimiento de la tragedia*, sino como un elemento para relacionar sus diversos discursos sobre música.

“La inmaterialidad del gran arte. — Nuestros oídos, gracias al ejercicio extraordinario del entendimiento por el desarrollo artístico de la música nueva, se han hecho intelectuales. Lo que nos hace soportables acentos mucho más fuertes, mucho más “ruido”, es que nos hemos ejercitado mucho mejor, para oír de él la significación, que nuestros antepasados. Todos nuestros sentidos, por lo mismo que demandan desde luego la significación, y por consiguiente lo que “eso quiere decir”, no “lo que es”, están en cierto modo entorpecidos; tal entorpecimiento se revela, por ejemplo, en el reino absoluto del temperamento de los sonidos, pues hoy los oídos

⁷⁶ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Prólogo a Richard Wagner, pp 39

*capaces de distinciones finas, por ejemplo, entre un do sostenido y un re bemol, son excepcionales".*⁷⁷

No es extraño que Nietzsche siendo compositor atendiera las cuestiones de tipo formal en la música. Con esto no sólo nos referimos a los elementos, ritmo, melodía, armonía y timbre, sino también a las estructuras, texturas, además de las diversas formas musicales. Muestra de ello es que llegó a afirmar que:

*"Por si sola ninguna música es profunda ni significativa; no habla de "voluntad" ni de "cosa en sí"; es algo que el intelecto no podría imaginarse sino en un siglo que hubiera conquistado por el simbolismo musical todo el dominio de la vida interior"*⁷⁸

Para Nietzsche es el propio intelecto el que otorgó significación y sentido a los sonidos. Sin embargo, un oyente puede experimentar goce estético, por ejemplo, al descubrir y comprender la organización de los sonidos, al ver como ~~se crea tonalidad en el entrecruzamiento de~~ líneas melódicas. Es claro y remarcado que la música es un lenguaje. Pero es a partir de esto que el ~~fenómeno puede ser llevado a un sentido extramusical~~. Por esto, puede decirse de la familiaridad de Nietzsche y Hanslick.

"Cuando se escucha la música de Bach, no como perfectos y sutiles conocedores del contrapunto y de todas las variaciones del estilo fuga, privándonos consecuentemente del verdadero placer artístico, oyendo su música (para decirlo de la manera tan sublime como lo

⁷⁷ Nietzsche, Humano Demasiado Humano, 156

⁷⁸ Nietzsche, Ibid, pp 154

dijo Goethe) tendremos la impresión de presenciar el momento en que Dios creó el mundo”⁷⁹

La música expresa realidades en un lenguaje que la razón no comprende. Por esto ya sea metafísica, dionisiaca o en su más simple sintaxis de sonidos, la palabra sólo puede relacionarse con la música por lo que tiene de plástica. De otro modo no puede traducir y por tanto abarcar todo el fenómeno. El ejemplo clave está en la música vocal, pues la palabra y la música van unidas. Pero una vez separado este nexo, entre palabra y sonido, queda quebrantada esta relación.

Si partimos de la teoría del sentimiento de placer y displacer, no pueden ser estos el objeto de la música ya que son solamente signos. Recordemos que la música se encuentra en un estadio anterior al de toda representación. Sin embargo, como en la guerra entre los opuestos se dan en Nietzsche ambas tendencias.

“La música no es en sí y por sí de tal manera a nuestro ser íntimo, tan profundamente conmovedora, que pueda pasar como el lenguaje inmediato de los sentimientos; pero su antigua unión con la poesía ha puesto tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en las fuerzas y debilidades del sonido, que ahora tenemos la ilusión de que habla al ser íntimo y proviene de él. (...) La “música absoluta” es, o bien una forma en sí, un estado grosero en el cual el sonido medido y diversamente acentuado causa placer en general, o bien el simbolismo de las formas hablando al entendimiento sin ayuda de la

⁷⁹ www.nietzscheana.com.ar/, El viajero y su sombra,

poesía, puesto que durante una larga evolución las dos artes han estado unidas, y que, en fin, la forma musical está ya enteramente cargada de ideas y de sentimientos”⁸⁰

www.bdigital.ula.ve

⁸⁰ Nietzsche, *Humano Demasiado Humano*, pp 154

Conclusiones

Puede decirse que el pensamiento musical de Nietzsche comenzó a forjarse desde que era muy joven. Pero es bajo la esencial influencia de Schopenhauer que Nietzsche se acercó por primera vez a la intuición de la música como expresión plena del Ser, como manifestación metafísica. Desde ésta óptica entendemos entonces que mediante la música puede accederse a la comprensión de la voluntad entendida como dimensión metafísica del Ser. Esta forma de pensamiento en donde Voluntad y Música van a la par, atravesaron la filosofía del joven Nietzsche. Sin embargo, el concepto Schopenhaueriano de la música, fue evolucionando gradualmente y paralelo a su producción filosófica, hasta convertirse en una nueva comprensión del Ser, esto es, como Devenir. Esto quiere decir que a partir de la experiencia musical puede tenerse una visión clara de lo que es el lenguaje del tiempo y por tanto, del fluir eterno del Ser. Por ello, el artista dionisiaco, mediante la música puede conocer la unidad y por tanto advertir los horrores y goces de la existencia. Del mismo modo puede acceder a la eternidad terrible e inocente del Devenir, a la vida que se afirma siempre en la individuación y en la muerte, sin culpa ni redención.

Una vez que hemos entendido el papel que juega la música en el pensamiento de Nietzsche a través de su permanencia y marcada presencia en su obra filosófica, podemos llevarla a la altura de lo que Heidegger llamó "las cinco expresiones fundamentales de la metafísica de Nietzsche", tales son: La voluntad de poder, el nihilismo, el eterno retorno de lo mismo, el superhombre y la justicia. De difícilmente no ser así, sin indagar demasiado sabríamos que guarda relación con todos estos conceptos.

Otro modo de ver la música en el pensamiento de Nietzsche sería como estandarte en contra de lo que podríamos llamar la disolución de la visión trágica de la existencia. En este sentido la música vendría a combatir el error prolongado de la tradición metafísica occidental, error que a su vez iba en contra del arte dionisiaco, error que estaba a favor de la disolución del mito y de la vida guiada por la ciencia. La música significa aquí la restauración de lo que ha quedado despedazado por el principium individuationis y representa por otro lado el lenguaje de la muerte y restitución de lo Uno.

Hemos visto como la música desde múltiples perspectivas ha ayudado a esclarecer problemas de orden filosófico en la obra de Nietzsche. Por ello, una vez aprehendida la dimensión ontológica de la música en Nietzsche, una reconstrucción de su pensamiento musical no debe llevarnos a una simple recopilación de comentarios y textos, con tópicos y direcciones diversas como normalmente ha pasado, sino más bien a la apertura de que la música aquí se presenta como un modo genuino de conocimiento. Por tanto, referirnos a la música como el lenguaje de la filosofía no debería extrañarnos, más aún sabiendo que ésta última se ha nutrido desde hace siglos de las más antagónicas y variadas disciplinas. La música es la forma más universal de lo que podríamos llamar la naturaleza esencial de todas las cosas.

Bibliografía

- Nietzsche, F. (1871). **El nacimiento de la Tragedia**, Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. [s.a.]. **Más allá del Bien y del Mal**, Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. [s.a.]. **Humano Demasiado Humano**, Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. [s.a.]. **La gaya ciencia**, Monte Ávila Editores.
- Nietzsche, F. **La Filosofía en la Época Trágica de los Griegos**, Editorial Aguilar; Madrid; 1976
- Nietzsche, F. **Aurora**, Teorema; Barcelona; 1985
- Nietzsche, F. **Consideraciones Intempestivas I**; Alianza Editorial; Madrid; 1988
- Nietzsche, F. **“Así habló Zaratustra”**; 9na. ed; Alianza Editorial; Madrid; 1981
- Nietzsche, F. **La Genealogía de la Moral**; 6ta. Ed; Alianza Editorial; Madrid; 1981
- Nietzsche, F. **“El Anticristo”**; Alianza Editorial; Madrid; 1985
- Nietzsche, F. **El Crepúsculo de los Idolos**; Alianza Editorial; Madrid; 1985
- Nietzsche, F. **“Fragmentos Póstumos Inéditos”**; En: Nietzsche, 125 años, 2da ed. De la revista ECO; Editorial Temis; Bogotá; 1977
- Nietzsche, F. **“Ecce Homo”**; 5ta ed. Alianza Editorial; Madrid; 1979

Otros Autores

- Abbagnano., N. *Diccionario de Filosofía.*, Fondo de Cultura Económica en traducción de Alfredo N. Galletti México 1963
- Aristóteles., *Metafísica.*, Trad. V.G. Yebra, Madrid, Gredos,. 2da. ed., 1990
- Aristóteles., *Poética.*, Ediciones Universales Bogotá
- Aristóteles., *Política.*, Ediciones Universales Bogotá
- Colli, G. Montinari, M., *El estado de los textos de Nietzsche*, En Nietzsche 125 años
- Colli, G., *Introducción a Nietzsche*, trad. R. Medina, México, Folios Ediciones, 1983; trad. Isidro Herrera Baquero y Alejandro del Río. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*, Fondo de cultura económica.
- Deleuze, Gilles., *Nietzsche y la filosofía.*, Editorial Anagrama. Barcelona, 1971
- Desiato, M., *Nietzsche crítico de la postmodernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, Cátedra Unesco de Filosofía, Idea, 1998.
- Don Michael Randel. (1984). *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana.
- Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Universidad, 1976. (Filosofía, 164).
- Fubini Enrico, (1976) *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Alianza Editorial.
- Grimal Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Editorial Paidós
- Hegel, *Introducción a la Estética*, Península, Barcelona, 1971
- Hegel., *Lecciones sobre la historia de la filosofía.* Fondo de Cultura Económica, Mexico 6ta reimpresión, 1997

- Heidegger, M. (1995). Estudios sobre mística medieval, Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (2000). Nietzsche, Ediciones Destino. Barcelona.
- Jaeger Werner, *La Teología de los primeros filósofos griegos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1952 4ª reimpresión 1993
- Janz, Curt Paul, Friedrich Nietzsche, 4 volúmenes, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- Jaspers, Kart. Nietzsche, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1963
- Kant., *Crítica del juicio* (Espasa Calpe, Madrid 1981, 2ª ed).
- Kirk, C.S. J.E. Raven y M. Schofield., *Los Filósofos Presocráticos*, versión española de Jesús García Fernández., Madrid : Gredos, 1987
- Mila Massimo, [s.a.]. Historia de la música, Libro Blanco.
- Navia, M., *Nietzsche La Filosofía del Devenir*, (De sus orígenes al Zarathustra)
- Pahlen, K. (1944). Historia gráfica universal de la música, Ediciones centurión, Buenos Aires.
- Platón., *Diálogos*, Ediciones Universales Bogotá
- Schelling, F. [s.a.] *Filosofía del arte*, Editorial Tecnos.
- Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*, libro tercero, [s.l.]
- Tulio Febres Cordero, *El Lapíz*
- Vattimo, G. *Introducción a Nietzsche*, Editorial Península, Nexos, 1990
- Wagner, R. *Escritos y confesiones*, Editorial Labor.
- Wagner, R. *La poesía y la música en el drama del futuro*, Espasa-Calpe
- Weber, P, R., *La "musa" de Nietzsche. Estudios Nietzsche, La música.*, Seden, 2002

Bibliografía On-line

www.nietzscheana.com.ar/

www.bdigital.ula.ve