



FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE

CARLOS ARTURO MATTERA

ML423
N56M38

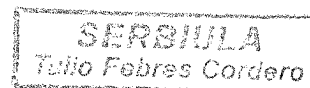
Universidad de los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Doctorado en Filosofía

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA EN NIETZSCHE

**Lugares y Significados Fundamentales de la Música en su Filosofía frente al
Romanticismo desde el concepto de Expresión y el Gran Estilo.**

Tutor: Dr. Mauricio Navia

Carlos Arturo Mattera



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

Resumen.

Puede decirse que La Filosofía de la Música en Nietzsche representa uno de los núcleos fundamentales de su pensamiento. Luego de una revisión exhaustiva a lo largo de su obra, desde los escritos de juventud hasta los *Fragmentos Póstumos*, reconocemos las múltiples ópticas y direcciones en que se nos muestra. Desde una valoración eminentemente ontológica en la que se aprecian los lugares y significados privilegiados que llegó a ocupar, hasta un carácter absolutamente condenable, son sólo algunas posturas que se hacen patentes en esta revisión. Ciertamente es que una vez que se ha observado la preeminencia de la música dentro del pensamiento de Nietzsche, es legítimo ponerle al lado de los conceptos centrales de su filosofía. Eterno retorno, Superhombre, Nihilismo, Lo Dionisiaco, La Tragedia, son sólo algunos de ellos. Estas meditaciones a propósito del Devenir de la música en la obra Nietzsche, junto a su posición frente al Romanticismo, la reflexión sobre el concepto de Expresión (Ausdruck) desplegado en la Crítica de la Facultad de Juzgar de Kant y, la formulación del Gran Estilo como superación de todo signo de decadencia, completan esta tesis Doctoral.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
 CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES. LA APROPIACIÓN DE NIETZSCHE SOBRE LA MÚSICA EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA	9
Introducción	10
Aproximación a la música desde la Mitología Griega	12
Orfeo y Dionisos	16
Nietzsche, Apolo y Dionisos	22
La Tragedia	29
Pitágoras y la interpretación de Nietzsche	32
Platón y la aniquilación de la música en el drama trágico griego	41
Aristóteles. Catarsis y Dionisos	50
Estética musical en la edad media (Agustín y Nietzsche)	56
Schelling, música y mito	62
Hegel. Estética y la crítica de Nietzsche	70
 CAPÍTULO II	
LAS INFLUENCIAS INMEDIATAS PARA LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA. KANT, SCHOPENHAUER Y WAGNER	77

Introducción	78
Kant Y Nietzsche	80
Estética	80
La interpretación de Nietzsche	84
Kant y la música	90
Schopenhauer y Nietzsche	96
Ontología de la Voluntad	96
Ontología de la Música	99
La interpretación de Nietzsche	104
Wagner y Nietzsche	113
Estética. Gesamtkunstwerk	113
Wagner y Beethoven	117
Tristán e Isolda y la apropiación de Nietzsche	121
Parsifal y la crítica de Nietzsche	126

CAPÍTULO III

LOS LUGARES FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE

NIETZSCHE

Introducción	133
La Música en el primer período. Desde los escritos juveniles hasta	
<i>Richard Wagner en Bayreuth</i>	137
De mi Vida (1844-1858) El Acercamiento a la música	138
El Drama Musical Griego (1870)	142

Sócrates y la tragedia (1870)	151
La visión dionisiaca del mundo (1870)	156
Richard Wagner en Bayreuth (1976)	161

La Música en el período Intermedio. Desde *Humano Demasiado*

<i>Humano</i> hasta <i>Así habló Zaratustra</i>	170
Humano Demasiado Humano (1878)	171
El viajero y su Sombra (1880)	177
Aurora (1881)	183
La Ciencia Jovial «La Gaya Scienza» (1882)	192
Así habló Zaratustra (1883-1885)	202

CAPÍTULO IV

EL ÚLTIMO PERÍODO. LA POSICIÓN FRENTE AL ROMANTICISMO, LA APARICIÓN DE LA CRÍTICA AL CONCEPTO DE EXPRESIÓN Y LA FORMULACIÓN DEL GRAN ESTILO	207
--	-----

Introducción	208
--------------	-----

La Música en el último período. Desde *Más allá del bien y del mal*

hasta los Fragmentos correspondientes a la Voluntad de Poder	209
Más allá del bien y del mal (1886)	210
La genealogía de la moral (1887)	218
Ecce Homo (1888)	220
El caso Wagner. Un problema para amantes de la música (1888)	226

Nietzsche contra Wagner (1889)_____ 229

Fragmentos correspondientes a la Voluntad de Poder_____ 242

CAPÍTULO V

**CONCLUSIONES. LA POSICIÓN DE NIETZSCHE FRENTE AL
ROMANTICISMO, DESDE EL CONCEPTO DE EXPRESIÓN Y EL GRAN
ESTILO_____ 248**

Introducción_____ 249

Crítica al concepto de expresión_____ 252

Del sentimiento de lo bello al Gran Estilo_____ 260

El Gran Estilo_____ 266

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL_____ 276

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA_____ 282

REFERENCIAS WEB_____ 288

Abreviaturas y Signos.

En español:

AU Aurora

BM Más allá del bien y del mal

CI El crepúsculo de los ídolos

CW El caso Wagner

DMG El drama musical griego

DV De mi vida

EH Ecce Homo

FP Fragmentos Póstumos

GM Genealogía de la moral

GS La Gaya Scienza

HH Humano demasiado humano

NCW Nietzsche contra Wagner

NT El nacimiento de la tragedia

RWB Richard Wagner en Bayreuth

ST Sócrates y la tragedia

VDM La visión Dionisiaca del mundo

VS El viajero y su sombra

VP La Voluntad de poder

ZA Así habló Zaratustra

Para las citas en español:

Ejem. Mas allá del Bien y del Mal, Alianza Editorial., S.a., pag 226 = BM p 226

En Alemán:

AL Aus meinem Leben

GT Geburt der Tragödie

UBRW Richard Wagner in Bayreuth

MAM Menschliches, Allzumenschliches

M Morgenröte

FW Fröhliche Wissenschaft

Z Also sprach Zarathustra

JGB Jenseits von Gut und Böse

GM Zur Genealogie der Moral

EH Ecce Homo

GD Götzendämmerung

FWag Der Fall Wagner

NcW Nietzsche contra Wagner

NF Nachgelassene Fragmente

GMD Das griechische Musikdrama

ST Sokrates und die Tragödie

DW Die dionysische Weltanschauung

SGT Sokrates und die griechische Tragödie

WS Der Wanderer und sein Schatten.

Para las citas KGW: Kritische Gesamtausgabe Werke:

Ejem. Jenseits von Gut und Böse Abteilung VI, Band 2, Seite 238 = JGB 'VI-2.238'

KSA: Kritische Studienausgabe:

Ejem. Jenseits von Gut und Böse Band 5, Seite 228 = JGB '5.228'

INTRODUCCIÓN

Los significados, alcances y límites de la filosofía de la Música en la obra de Nietzsche es el problema que nos proponemos en esta investigación.

Para llegar a la esencia del pensamiento sobre Música en Nietzsche con claridad, fue necesario recorrer su obra, su vida, las diferentes direcciones de su filosofía, así como la consulta a algunas de las interpretaciones clásicas: Heidegger, Fink y Jaspers.

Los comienzos de este trabajo se dieron a propósito de lecturas introductorias, fundamentalmente de los escritos preparatorios para *El Nacimiento de la Tragedia* que tuvo lugar en el proceso de realización de la tesis de Maestría *Antecedentes estético-musicales fundamentales en la Filosofía de Nietzsche* (2007). Allí comenzó a surgir la pregunta sobre el verdadero lugar que ocupa la Música en el pensamiento Nietzsche. En este primer acercamiento dedicado al periodo juvenil de Nietzsche aún se encontraba muy presente la figura de Wagner, como para lograr desligar su comprensión de la música de esa importante influencia. Del mismo modo se encontraba también presente la figura de Schopenhauer y sus posiciones sobre la música de las cuales el propio Nietzsche se separó gradualmente.

Son numerosos los trabajos, investigaciones, ensayos e interpretaciones que se han dedicado a la música en Nietzsche. Por lo general todos apuntando a temas

que están realmente claros dentro de su pensamiento. Pero no encontramos ninguno que haya tratado de dar tan privilegiado lugar a la Música dentro de la filosofía de Nietzsche que la haga imprescindible para su filosofía misma. Una vez reconocido dicho lugar, partiendo de los significados fundamentales expuestos en su filosofía de la Música, aparecerá la crítica al concepto de expresión y el pensamiento del Gran Estilo.

Por lo que se refiere a la división formal de nuestra investigación, contiene cinco capítulos los cuales presentan una introducción cada uno de acuerdo a la especificidad de los temas allí tratados. En el primero, se observará la apropiación de Nietzsche y la crítica de los momentos más relevantes de la filosofía de la Música en la historia de la filosofía. En el segundo, se atienden las influencias filosóficas directas sobre el pensamiento de Nietzsche y su separación de las mismas. Este hecho constituye el impulso primordial para ubicar la posición de su pensamiento en oposición a ellas. En el tercero, correspondiente al primer período y al período intermedio de su obra, encontramos los lugares fundamentales en los que aparece la Música en la filosofía de Nietzsche donde reconocemos sus múltiples ópticas y direcciones. En el cuarto, correspondiente al último período y como continuación del camino expuesto en el tercero, reconoceremos la aparición de la crítica al concepto de expresión y la exposición sobre lo que es el Gran Estilo. En relación al último capítulo se presentarán en él los significados e implicaciones del concepto de expresión y su superación mediante el Gran Estilo a manera de conclusión.

De acuerdo a esta multiplicidad de ópticas señaladas anteriormente surgieron algunas ideas y presupuestos que hemos tratado mesuradamente y merecen ser mencionados. Nos referimos a la posibilidad de elevar la filosofía de la Música a un nivel en el que se entienda como un pensamiento paralelo a las cinco expresiones fundamentales de la metafísica de Nietzsche según Heidegger, en el sentido que lo es la Voluntad de Poder, por ejemplo. Las ideas de Nietzsche sobre música, incluso las que aparecen desde sus obras más tempranas, desde su juventud como veremos a continuación, son fundamentales para su filosofía. Este hecho hace claro que esta posición filosófica fundamental sobre la música, no solo antecede a la Voluntad de Poder, sino a la mayoría de los conceptos fundamentales de su pensar como la tragedia, lo dionisiaco, la muerte de Dios, el Superhombre y el Eterno Retorno de lo mismo. Ciertamente es que la música antecede incluso al propio Zaratustra.

Por otro lado, se hizo presente la necesidad de reinterpretar la definición que tenían de la música los griegos, esto es como μουσική y que revisaremos en el primer capítulo en relación a Platón y a Aristóteles. Esta idea viene potenciada por el mismo impulso que llevó a Nietzsche a redescubrir la tragedia y a los filósofos preplatónicos, y que de ese esfuerzo surgiera una nueva visión de la música separada u opuesta a las que fue sometida a lo largo de la historia.

Dicho esto, nuestro propósito es mostrar que no se ha llevado la Música al nivel de los conceptos fundamentales de la filosofía de Nietzsche, ni por encima de ellos. Es ésta la preocupación y objetivo primordial de nuestra investigación que deviene

esencialmente de la posición crítica de Nietzsche frente al romanticismo y a la música romántica, la cual pretendemos esclarecer desde la crítica al concepto de expresión y a partir del significado filosófico del Gran Estilo.

La sentencia: «*¿Qué importancia tiene toda la ampliación de los medios expresivos si lo que allí expresa, el arte mismo, ha perdido para sí mismo la ley!*» (ib.)¹, será decisiva para nuestra interpretación de lo que Nietzsche propone como Gran Estilo.

Por otra parte la preocupación que surgió a partir del siguiente enunciado:

*“Todos los artes conocen estas ambiciones de gran estilo: ¿por qué faltan en la música? ¿Por qué un músico no ha construido jamás hasta ahora como el arquitecto que creó el palacio Pitti?... Aquí hay un problema. ¿Pertenece la música quizás a esa cultura en la que ya ha terminado el reino de todo tipo de hombre de la violencia? ¿Estará, por fin, el concepto de gran estilo ya en contradicción con el alma de la música...?”*²

¹ »Was liegt an aller Erweiterung der Ausdrucksmittel, wenn Das, was da ausdrückt, die Kunst selbst, für sich selbst das Gesetz verloren hat! « (ebd.)

Heidegger, M., Nietzsche, Erster Band, Ibid pp 153 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 130

² Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf?... Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik, — dem „Weibe“ in unserer Musik?...

NF 14[61] KSA = '13.247' / VP p 555

Esta afirmación acentuó la necesidad de interpretar la Filosofía de la Música en Nietzsche para encontrar las razones de la imposibilidad de realizar Música de Gran Estilo. Si bien podemos reconocer en el pasado momentos cumbre señalados por Nietzsche en la historia de la Música, su desarrollo posterior muestra un alejamiento de esas manifestaciones primeras. Veremos además que cuando la Música ha dialogado con los presupuestos que se oponen a la decadencia que supone el romanticismo en la filosofía de Nietzsche, se ha logrado una excelencia en el estilo.

Durante el año 2005 tuvo lugar dentro del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes, el curso titulado Filosofía y Música impartido por el profesor David de Los Reyes, el cual tuvo una importancia decisiva en el pensar la Música como un elemento central en relación a la filosofía de Nietzsche. A él queremos extender nuestro agradecimiento. También, en ese mismo periodo, tuvieron lugar los cursos de Ontología y Estética en el Joven Nietzsche y, Heráclito: Las lecturas de Hegel, Nietzsche y Heidegger, dictados por el profesor Mauricio Navia. A él hacemos nuestro especial reconocimiento, no solo como director de esta tesis doctoral, sino por ayudar a la experiencia de leer e interpretar a Nietzsche, por sus correcciones y por su paciencia en la lectura de este trabajo.

Por último, hemos tratado de recopilar en esta investigación las frases y sentencias más relevantes en torno al pensamiento sobre música en la obra de Nietzsche. Con excepción de los fragmentos póstumos (de los cuales solo hemos citado algunos cuyo carácter fraccionado en relación a la música hacen mucho

más difícil el análisis que en la obra publicada), y los tres fragmentos Sobre la Esencia de la Música (Über das Wesen der Musik) que contienen apreciaciones sobre Tristán e Isolda y algunas conjeturas sobre las matemáticas en relación a la música, junto al escrito corto Sobre la composición musical "Hermanarico" (Über die musikalische Komposition, "Ermanarich"), podemos decir que nuestra tarea recopilatoria ha quedado modestamente lograda. Y éste fue en principio el objetivo. Sólo que en la marcha, y en la interpretación, la magnitud de lo que se desprendió de La Filosofía de la Música en Nietzsche, fue y sigue siendo aún producto de asombro y admiración. Podemos decir que la música en la filosofía de Nietzsche es la gran metáfora. La Música es el bajo continuo en la filosofía de Nietzsche.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES.

LA APROPIACIÓN DE NIETZSCHE SOBRE LA MÚSICA EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

Introducción

Nos proponemos en este capítulo exponer los lugares más significativos de la historia de la filosofía en los que la Música aparece vinculada a ésta y a la interpretación que tiene Nietzsche de la filosofía de la Música. Esto supone una revisión y un camino que comienza su desarrollo en la antigüedad griega, la mitología y las tradiciones orales, pasando por la filosofía presocrática, Platón, Aristóteles, la filosofía de la música en la Edad media, llegando hasta Hegel.

Es claro que las obras de los filósofos mas influyentes han atendido el problema de la música, su esencia y su significación. Respecto de esta idea, el pensamiento de Nietzsche no solo es una de las máximas expresiones de este hecho, sino que debe decirse con legitimidad que dentro de su Filosofía están contenidos algunos de los momentos más relevantes de la historia de la filosofía de la Música, así como una crítica a la tradición filosófica en general, que se ha dedicado a la fundamentación filosófica de la Música.

Partiendo de la mitología griega y desde los orígenes de la filosofía, se observarán las diferentes apropiaciones y comentarios de Nietzsche sobre las diferentes tendencias en torno al pensamiento filosófico sobre música, así como el lugar en algunos casos no privilegiado que ocupó la música en la historia.

Se observará que si bien la Música en relación a las mitologías y cosmogonías tuvo un lugar central, dicho lugar se irá perdiendo para subordinarse a otras

disciplinas y a favor de sistemas filosóficos en cuyas categorías y ordenamientos no aparece en los primeros lugares, siendo a veces incluso condenada. Nietzsche viene entonces a enaltecer el lugar que justamente le corresponde, dejando claro dónde se encuentra en su Filosofía.

www.bdigital.ula.ve

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, como una forma privilegiada de conocimiento. Para acercarnos a los orígenes de la reflexión sobre la música, debemos remontarnos no solo a la antigüedad, sino a las aptitudes que 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 épocas tan remotas. 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 periodos de tiempo, en los que la música se desarrolló, queden perdidos en lo que puede llamarse prehistoria. Sin embargo, Nietzsche (fundamentalmente en *El Nacimiento de la Tragedia*) propone una reconstrucción del fenómeno musical a través de 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 solo 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”.³

En la tragedia griega para Nietzsche se da una de las expresiones más esenciales de la vida y a partir de ella explicará cómo 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 Dionisos, comprendían los horrores

³ www.nietzscheana.com.ar/. Tomás Abraham., De El último oficio de Nietzsche., Publicado por Editorial Sudamericana , en Buenos Aires en septiembre de 1996.

y dolores de la existencia. Solo en la aceptación de Dionisos, es posible superar el pesimismo, al afirmar toda la existencia, al buscar una “redención” 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 periodo musical griego para nuestra investigación es de suma importancia. Desde la antigüedad mitológica hasta la aparición del neoplatonismo, se muestran diversos elementos de carácter simbólico-alegórico. Numerosas figuras, entre las más notables Platón y Aristóteles, 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 reflexiones sobre este periodo, que ofrecen elementos fundamentales para la comprensión de la filosofía de la Música y de su estética. Así lo ha señalado con acierto Eugen Fink:

“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”⁴

Puede decirse que en el mundo occidental las reflexiones sobre el significado de la filosofía de la música tienen gran parte de sus raíces en la Grecia antigua. Aunque es posible pensar que tuvo también influencias de civilizaciones mas antiguas, como la mesopotámica, la egipcia, la etrusca y las indoeuropeas*. Así, entre mitología y religión 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 conocemos de la música griega. Sin embargo, es posible acercarnos a la concepción que tenían los griegos. Partiendo de fuentes filosóficas y mitológicas pueden observarse diversas posiciones y algunas exposiciones sobre el pensamiento en torno a la música.

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

⁴ Fink. E., La filosofía de Nietzsche., Madrid, Alianza, 1994, p 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.

historias que se relacionan directamente con la música. Pero esencialmente, los mitos musicales más antiguos, son los que se han relacionado con la filosofía de la música y han permanecido a lo largo de la historia, como elementos simbólicos a la hora de comprender ciertos principios. Se trata de Orfeo, Apolo y Dionisos. 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 instintos artísticos, así como otros conceptos fundamentales. ("Voluntad", "Vida", "principio cósmico", "el juego cósmico creador del ser"). Esta contraposición Apolo-Dionisos entendida como contraposición de instintos estéticos, comprende uno de los puntos centrales de este trabajo.

Orfeo y Dionisos

Son múltiples las versiones e interpretaciones que se ha dado al mito de Orfeo. Probablemente es uno de los que más 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.”⁵

“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,

⁵ Fubini Enrico, (1976) Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Arte y Música, Alianza Editorial, p 44

las plantas y los árboles se inclinaban a él, y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos”⁶

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 sonos. 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”⁷

Esta referencia nos muestra lo que suele pensarse de un modo general y popular en torno a la figura de Orfeo. Pero cierto es que desde la antigüedad el mito órfico

⁶ Grimal Pierre, (1990) The Concise Dictionary Of Classical Mythology Edited By Stephen Kershaw From The Translation By A. R. Maxwell-Hyslop, p 315

⁷ Tulio Febres Cordero, *El Lapiz datos curiosos, apuntes de cartera, misceláneas*, Consejo de publicaciones de la U.L.A., 1985, p 44

en toda su variedad y oscuridad, se perpetuó hasta generarse alrededor de él una auténtica teología.

“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...”⁸

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*

⁸ Jaeger Werner, *La Teología de los primeros filósofos griegos*, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión. Madrid, 1993, p 63

denominación de “órfico” se aplicaba a todo tipo de ideas conexas con cualquier tipo de rito (τελετή)”.⁹

Relacionado a los ritos se ha definido el orfismo como una doctrina propagada por gentes que unieron diferentes elementos filosóficos y religiosos a ciertos misterios, estando siempre presente la música. En torno a estos elementos, el mito de Dionisos 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 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.

⁹ Kirk, C.S. J.E. Raven y M. Schofield., Los Filósofos Presocráticos, versión española de Jesús García Fernández., Madrid : Gredos, 1987, p 44

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 Dionisos:

*"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 Dionisos, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dionisos 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".*¹⁰

¹⁰ Demgemäß darf uns Eurípides als der Dichter des ästhetischen Sokratismus gelten. Sokrates aber war jener *zweite Zuschauer*, der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete; mit ihm im Bunde wagte Eurípides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein. Wenn an diesem die ältere Tragödie zugrunde ging, so ist also der ästhetische Sokratismus das mörderische Prinzip: insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nötigt; welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluten eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimkultus.
GT KSA = '1.88' / El nacimiento de la Tragedia, Alianza Editorial. 1871. p. 114

Esta visión de un “nuevo Orfeo” en oposición a la figura de Dionisos, nos sirve de introducción para los temas que serán tratados a continuación.

Nietzsche, Apolo y Dionisos

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 Dionisos 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 Dionisos, explican en gran parte la concepción estética y metafísica de Nietzsche, junto a la consideración del nacimiento, decadencia y resurrección de la tragedia ática.

“Con el nombre “apolíneo” se designa la fascinada permanencia ante un mundo imaginado y soñado, ante el mundo de la bella apariencia como una redención del devenir: con el nombre de Dionisos 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...”¹¹

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 Dionisos, 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 Dionisos) 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

¹¹ Mit den Namen „apollinisch“ wird bezeichnet das entzückte Verharren vor einer erdichteten und erträumten Welt, vor der Welt des schönen Scheins als einer Erlösung vom Werden: auf den Namen des Dionysos ist getauft, andererseits, das Werden aktiv gefaßt, subjektiv nachgefühlt, als wüthende Wollust des Schaffenden, der zugleich den Ingrim des Zerstörenden kennt.,, NF 2 [110] KSA = '12.115' / www.nietzscheana.com.ar/. Póstumos, Arte.

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 está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el principium individuationis (principio de individuación)» Más aún, 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 cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, junto con su belleza.»¹²

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

¹² Und so möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt, Welt als Wille und Vorstellung I, S. 416: »Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.« Ja es wäre von Apollo zu sagen, daß in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes *principium* und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des *principii individuationis* bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des »Scheines« samt seiner Schönheit, zu uns spräche.

GT KSA = '1.28' / NT p 43

*simbolizados en la figura de Dionisos. 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...”*¹³

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 solo 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, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación solo se logra periódicamente.”*¹⁴

¹³ Die dionysische Kunst dagegen beruht auf dem Spiel mit dem Rausche, mit der Verzückung. Zwei Mächte vornehmlich sind es, die den naiven Naturmenschen zur Selbstvergessenheit des Rausches steigern, der Frühlingstrieb und das narkotische Getränk. Ihre Wirkungen sind in der Figur des Dionysos symbolisiert. Das principium individuationis wird in beiden Zuständen durchbrochen, das Subjektive verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen.

DW KSA = '1.555' / La visión dionisiaca del mundo, Alianza Editorial, p 232

¹⁴ Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.

GT KSA = '1.25' / NT p 40

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"*.¹⁵ 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"*.¹⁶ 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.

¹⁵ Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege

GT KSA = 'I.26' / NT p 41

¹⁶ die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...

GT Versuch einer Selbstkritik. KSA = 'I.14' / NT p 28

Nietzsche ve desde Apolo y Dionisos, 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”¹⁷

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

¹⁷ Fink. E., La Filosofía de Nietzsche, p 13

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 Dionisos: el cual solo 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...”¹⁸

Volviendo a la filosofía de la Música se dijo anteriormente que las figuras de Apolo y Dionisos se oponían en principio por ser el primero forma y el segundo música. Ciertamente ambos son dioses de la Música. Sin embargo Fink nos señala cómo es esta diferencia en el sentido de que ambos poseen características musicales.

¹⁸ Ich war der erste, der, zum Verständniss des älteren, des noch reichen und selbst überströmenden hellenischen Instinkts, jenes wundervolle Phänomen ernst nahm, das den Namen des Dionysos trägt: es ist einzig erklärbar aus einem Zuviel von Kraft... () Damit es die ewige Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewigselbst bejaht, muss es auch ewig die „Qual der Gebälerin“ geben ... Dies Alles bedeutet das Wort Dionysos: ich kenne keine höhere Symbolik als diese griechische Symbolik, die der Dionysien. In ihr ist der tiefste Instinkt des Lebens, der zur Zukunft des Lebens, zur Ewigkeit des Lebens, religiös empfunden, — der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der heilige Weg...
GD KSA = '6.158' / Crepusculo de los Idolos., Lo que debo a los antiguos IV, Alianza Editorial, p 133

Apolo simboliza el instinto figurativo; es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella; Dionisos es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual, el dios de la noche y, en contraposición a Apolo, que ama las figuras, el dios de la música; pero no de la música severa, refrenada, que no pasa de ser una «arquitectura dórica de sonidos», sino, más bien, de la música seductora, excitante, que desata todas las pasiones. Apolo y Dionisos son tomados, pues, al principio tan sólo como metáforas para expresar los contrapuestos instintos artísticos del griego, como el antagonismo de la figura y la música.¹⁹

La Tragedia

La tradición antigua dice que la tragedia griega surgió como representación del sacrificio de Dionisos 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, Nietzsche en *Ecce Homo* nos indica con precisión el núcleo de la obra.

¹⁹ Fink. E., La Filosofía de Nietzsche, p 14

“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!”²⁰

Para Nietzsche, Dionisos encarna perfectamente el instinto vital. Por ello a lo largo de su obra, Nietzsche se inclina más por una sabiduría de tipo dionisiaco. Dionisos 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.

²⁰ Die zwei entscheidenden Neuerungen des Buchs sind einmal das Verständniss des dionysischen Phänomens bei den Griechen: es giebt dessen erste Psychologie, es sieht in ihm die Eine Wurzel der ganzen griechischen Kunst. Das Andre ist das Verständniss des Sokratismus: Sokrates als Werkzeug der griechischen Auflösung, als typischer décadent zum ersten Male erkannt. „Vernünftigkeit“ gegen Instinkt. Die „Vernünftigkeit“ um jeden Preis als gefährliche, als leben-untergrabende Gewalt!
EH KSA = '6.3.10' / Ecce Homo., NT., I. 5ta ed. Alianza Editorial; Madrid p 42

“Aun cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor solo 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 solo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado cabalmente el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, más aún, de la música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía.”²¹

Por otra parte, está la socratización de la tragedia griega. Ésta, 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. Solo quedaban los elementos socráticos, y sabemos que en Nietzsche está expresa una extraordinaria repulsión hacia Sócrates, ya que era considerado el gran enemigo de Dionisos. Le llamaba el gran corruptor,

²¹ Wenn die Musik auch apollinische Kunst ist, so ist es genau genommen nur der Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde: die Musik des Apollo ist Architektur in Tönen, noch dazu in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara eigen sind. Behutsam ist gerade das Element ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik, ja der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Macht des Tons und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie.
DW KSA = '1.557' / VDM p 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” (NT, & 7).

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. A pesar de esto, Fink señala que la tragedia entendida en un sentido esencial, no intervenida por el socratismo, sino como la unión indisoluble de Dionisos y Apolo, representa la esencia del mundo y de la vida.

*“En la tragedia se encuentran entrelazadas ambas dimensiones: El abismo de lo Uno primordial, que sólo se revela en la música, y el luminoso mundo soñado de las figuras. Apolo y Dionisos forman una «alianza fraternal», como dice Nietzsche: «Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos». La tragedia era música e imagen, sueño y embriaguez, figura y caos, luz y noche, fenómeno y esencia, o más exactamente: la aparición de la esencia del mundo.”*²²

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

²² Fink. E., La Filosofía de Nietzsche, p 17

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. 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 sus historiadores tardíos Diógenes Laercio y Porfirio, del siglo III d. 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”.²³

Los pitagóricos aplicaron su principio a realidades concretas, como a la música y al espacio, donde el número guarda una relación cercana, y si se quiere, directa

²³ Aristóteles., *Metafísica* I, 5 Traducción de Valentín García Yebra, Madrid 1998, p 35

con las cosas, vale decir como medida. Pero también fue aplicado al alma, donde se ve determinado de un modo más abstracto lo espiritual por 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”.²⁴

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 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.*

²⁴ Kirk, C.S. J.E. Raven y M. Schofield, p 338

* 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.

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 de un mismo instrumento, sobre lo que descansa la armonía, es, indudablemente, una relación numérica.”²⁵

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:

²⁵ Hegel., Lecciones sobre la historia de la filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, p 209

“...Fueron los primeros en cultivarlas, no solo 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, dicen que también son diez los cuerpos que se mueven por el cielo, y, siendo nueve solo los visibles, ponen como décimo la Antitierra”²⁶

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.

²⁶ Aristóteles., Ibid, I, 5, p 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 solo 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”.²⁷

²⁷ Aristóteles., Obras completas, De caelo, Madrid, Editorial Gredos II, p 9

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, quien 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).

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

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

cristianismo: a ellas esa mujeril huida de la seriedad y del honor y ese cobarde contentarse con el goce cómodo parecíanles no solo 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.”²⁸

Por otra parte, Nietzsche basándose en Schopenhauer muestra su parentesco con la teoría musical numérica:

²⁸ Dieser Schein der „griechischen Heiterkeit“ war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christenthums so empörte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenügenlassen am bequemen Genuss nicht nur verächtlich, sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung. Und ihrem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass die durch Jahrhunderte fortlebende Anschauung des griechischen Alterthums mit fast unüberwindlicher Zähigkeit jene blassrothe Heiterkeitsfarbe festhielt — als ob es nie ein sechstes Jahrhundert mit seiner Geburt der Tragödie, seinen Mysterien, seinen Pythagoras und Heraklit gegeben hätte, ja als ob die Kunstwerke der grossen Zeit gar nicht vorhanden wären, die doch — jedes für sich — aus dem Boden einer solchen greisenhaften und sclavenmässigen Daseinslust und Heiterkeit gar nicht zu erklären sind und auf eine völlig andere Weltbetrachtung als ihren Existenzgrund hinweisen.
GT KSA = '1.78' / NT p 104

*“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 aparential, 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.”*²⁹

²⁹Schopenhauer, dem Richard Wagner gerade für diesen Punkt eine nicht zu überbietende Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung nachrühmt, äussert sich hierüber am ausführlichsten in der folgenden Stelle, die ich hier in ihrer ganzen Länge wiedergeben werde. Welt als Wille und Vorstellung I, p. 309: „Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntniss erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe

En relación a esto debemos hacer notar que la determinación del número o más bien su materialización, la encontramos perfectamente realizada en la música.

Platón y la aniquilación de la música en el drama trágico griego

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.

ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraction, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objecte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht abstract, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind.
GT KSA = 'I.105' / NT p 133

*“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 más 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 más 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.”*³⁰

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.

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

³⁰ Platón., Diálogos, República, Gredos, Introducción, traducción y Notas por Eggers Lan, 1988, p 176

* 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.

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 solo 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.”³¹

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 una de las más altas formas de conocimiento.

³¹ Platón, Obras completas, edición de Patricio Azcárate, tomo 7, Madrid 1872

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 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, participe del razonamiento y la armonía, creada la mejor de las criaturas por el mejor de los seres inteligentes y eternos.”³²

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 solo 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 solo en la naturaleza del alma humana, sino también en la naturaleza del alma del mundo. En este sentido, tenían un carácter divino 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).

³² Platón., *Diálogos, Timeo* Ed. Gredos, Madrid, 1992, p 182

En otro sentido, para nosotros es clara la posición de Nietzsche respecto al socratismo desde las obras tempranas. En *Sócrates y la Tragedia* se expresa puntualmente una opinión que encontramos a lo largo de su obra, y que es un punto fundamental para la inversión de los valores:

*“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, más 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”.*³³

³³ Sokrates hat sich aber bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung beruhigt, seine Philosophie sei die höchste Musik. Endlich im Gefängniß versteht er sich, um sein Gewissen ganz zu entlasten, auch dazu, jene „gemeine“ Musik zu machen. Er hat wirklich einige prosaische Fabeln, die ihm bekannt waren, in Verse gebracht, doch glaube ich nicht, daß er mit diesen metrischen Übungen die Musen versöhnt hat. In Sokrates hat sich jene eine Seite des Hellenischen, jene apollinische Klarheit, ohne jede fremdartige Beimischung, verkörpert, wie ein reiner durchsichtiger Lichtstrahl erscheint er, als Vorbote und Herold der Wissenschaft, die ebenfalls in Griechenland geboren werden sollte. Die Wissenschaft aber und die Kunst schließen sich aus:

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

“A los griegos no les debo en modo alguno impresiones tan fuertes como éstas; y, para decirlo derechamente, ellos no pueden ser para nosotros lo que son los romanos. 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 décadent del estilo”.³⁴

von diesem Gesichtspunkte ist es bedeutsam, daß Sokrates der erste große Hellene ist, welcher häßlich war; wie an ihm eigentlich alles symbolisch ist. Er ist der Vater der Logik, die den Charakter der reinen Wissenschaft am allerschärfsten darstellt: er ist der Vernichter des Musikdramas, das die Strahlen der ganzen alten Kunst in sich gesammelt hatte.

ST KSA = 'I.544' / Sócrates y la Tragedia, Alianza Editorial, p 224

³⁴ Den Griechen verdanke ich durchaus keine verwandt starken Eindrücke; und, um es geradezu herauszusagen, sie können uns nicht sein, was die Römer sind. Man lernt nicht von den Griechen — ihre Art ist zu fremd, sie ist auch zu flüssig, um imperativisch, um „klassisch“ zu wirken. Wer hätte je an einem Griechen schreiben gelernt! Wer hätte es je ohne die Römer gelernt! ... Man wende mir ja nicht Plato ein. Im Verhältniss zu Plato bin ich ein gründlicher Skeptiker und war stets ausser Stande, indie Bewunderung des Artisten Plato, die unter Gelehrten herkömmlich ist, einzustimmen. Zuletzt habe ich hier die raffinirtesten Geschmacksrichter unter den Alten selbst auf meiner Seite. Plato wirft, wie mir scheint, alle Formen des Stils durcheinander, er ist damit ein erster décadent des Stils

GD KSA = '6.156' / CI p 130

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.

“Dionisos 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 divinidad que hablaba por su boca no era Dionisos, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado Sócrates”.³⁵

Jaspers hace referencia de lo que para Nietzsche significa la grandeza de los hombres haciendo el señalamiento de algunos personajes en oposición a otros, para esclarecer de este modo la dirección de sus inclinaciones filosóficas así como de su gusto.

“Todo cuanto ocurre en el mundo se desvanece para Nietzsche frente a los grandes hombres, a quienes diviniza o diaboliza. Ejemplos de unívoca e indudable grandiosidad los encuentra en Goethe, Napoleón y Heráclito. De ambigua grandiosidad y, por tanto, según el contexto, por completo desvalorizados, son para él, Sócrates, Platón y Pascal.

³⁵ Dionysus war bereits von der tragischen Bühne verscheucht und zwar durch eine aus Euripides redende dämonische Macht. Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apolo, sondern ein ganz neugeborner Dämon, genannt Sokrates.
GT KSA = '1.83' / NT p 109

Siempre rechaza a San Pablo, a Rousseau y, casi siempre, a Lutero. A Tucídides y a Maquiavelo los admira, en virtud de la clara veracidad y de la incorruptibilidad realística que los caracteriza.” ³⁶

El caso de Horacio en quién Nietzsche ve realizados con fuerza los elementos y características de un estilo ejemplar serán expuestos más adelante en nuestro camino hacia el Gran Estilo. Por último Fink muestra el núcleo de la crítica al socratismo y de cómo significa un punto de ruptura con lo que Nietzsche denomina los instintos de vida ascendente. Por otra parte se hace notoria la separación y definitivo olvido del mito.

“Con Sócrates ha llegado el final de la época trágica; comienza ahora la época de la razón y del hombre teórico. Iniciase así, según la concepción de Nietzsche, una terrible pérdida de mundo; la existencia pierde, por así decirlo, su apertura a la cara oscura y nocturna de la vida, pierde el conocimiento mítico de la unidad de vida y muerte, pierde la tensión entre individuación y fondo vital primordialmente uno; se torna superficial, queda presa de los fenómenos, se hace «ilustrada». Sócrates representa para Nietzsche la figura histórica de la ilustración helena, en la cual la existencia griega perdió no sólo su magnífica seguridad instintiva, sino, más propiamente aún, su fondo vital, su profundidad mítica”. ³⁷

³⁶ Jaspers, K., Nietzsche, Suramericana, Buenos aires, p 57

³⁷ Fink La Filosofía de Nietzsche p 19

Aristóteles. Catarsis y Dionisos

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 reinterpretó 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.

“¿Es solo 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?*³⁸

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 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

³⁸Aristóteles, Política., Ediciones Universales Bogotá V, 4, p 163

*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.”*³⁹

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. Así 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 ve la catarsis desde la esfera moral y la concibe igualmente como el proceso de liberación del alma.

³⁹ Aristóteles, Ibid, p 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.

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, donde todos los fenómenos son realmente observados. Desde esta perspectiva no solo 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:

“Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado solo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dionisos tiene que estar

*embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco".*⁴⁰

Por último, ¿Qué nos dice Heidegger a propósito de la Catarsis en relación a Nietzsche?

*"Pero desde un comienzo se opuso a la interpretación dada por Aristóteles, según la cual lo trágico provoca la κάθαρσις. De acuerdo con esta concepción, al suscitarse temor y compasión se provoca la purificación y elevación moral. «Repetidas veces he puesto el dedo en el gran malentendido en que cae Aristóteles cuando cree reconocer los afectos trágicos en dos afectos deprimentes, el temor y la compasión» (La voluntad de poder, 851; 1888). Lo trágico no tiene ninguna relación originaria con lo moral. «Quien experimenta la tragedia moralmente, todavía tiene algunos escalones que subir»."*⁴¹

⁴⁰ Wenn nun der Rausch das Spiel der Natur mit dem Menschen ist, so ist das Schaffen des dionysischen Künstlers das Spiel mit dem Rausche. Dieser Zustand läßt sich nur gleichnißweise begreifen, wenn man ihn nicht selbst erfahren hat: es ist etwas Ähnliches, wenn man träumt und zugleich den Traum als Traum spürt. So muß der Dionysosdiener im Rausche sein und zugleich hinter sich als Beobachter auf der Lauer liegen. Nicht im Wechsel von Besonnenheit und Rausch, sondern im Nebeneinander zeigt sich das dionysische Künstlerthum.

DW KSA = '1.556' / VDM p 233

⁴¹ Aber von Anfang an stand er gegen die Auslegung, die Aristoteles gegeben hat, nach der das Tragische die κάθαρσις bewirke. Durch die Erregung von Furcht und Mitleid soll die moralische Reinigung und Erhebung bewirkt werden. »Ich habe zu wiederholten Malen den Finger auf das große Mißverständnis des Aristoteles gelegt, als er in zwei *deprimierenden* Affekten, im Schrecken und im Mitleiden, die tragischen Affekte zu erkennen glaubte.« (»Der Wille zur Macht«, n. 851; 1888) Das Tragische hat überhaupt keinen ursprünglichen Bezug zum Moralischen. »Wer die Tragödie *moralisch* genießt, der hat noch einige Stufen zu *steigen*.«

Heidegger, H., Nietzsche, Erster Band, AUFLAGE © VERLAG GUNTHER NESKE PFÜLLINGEN 1961 pp 180 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Destino, p 230

Desde la posición que Fink ha señalado a propósito de la postura de Nietzsche frente a la tragedia como esencia del mundo, y en lo referente a la filosofía de la Música, una interpretación moral de la música nos pondría en relación con el romanticismo, además de situarnos en la parte mas baja de los escalones que habría que subir. El romanticismo musical implica una o varias interpretaciones negativas en relación a lo que supondría un Gran Estilo en Música. Por ello, el exceso de ornamento y de lo que más adelante veremos que significa la expresión dentro de la música romántica será condenado por Nietzsche, a lo que opondrá el Gran Estilo.

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 ^{42*} la forma ideal y ejemplar contenida en la inteligencia

^{42*} 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)

divina, a la que tanto las cosas como el arte deben adecuarse. En este sentido, se reconoce en Agustín, la importancia del 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).” ⁴³

podemos decir que la contemplación del mundo sensible es un primer acercamiento para la contemplación del mundo inteligible.

^{**} 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.

⁴³ Abbagnano., N. Diccionario de Filosofía, Fondo de Cultura Económica, 1998, p 827

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 libro VI. De los seis libros sobre la música, el más 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.”*⁴⁴

Entre los conceptos fundamentales en la teoría estética agustiniana encontramos unidad, número y proporción; de ellos, la unidad es la concepción básica, no solo 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

⁴⁴ Heidegger., *Estudios sobre mística medieval*. Fondo de Cultura Económica, México, p 140

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.)”⁴⁵

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, Heidegger afirmó que: *“No por que el camino sea de orden inferior (vilis via) tiene por que ser inferior el objetivo”⁴⁶*

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

“No solo 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. Solo 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, solo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron locrio es calificado, en los tonos eclesiásticos, de dórico”⁴⁷

⁴⁵ Heidegger., Ibid, p, 141

⁴⁶ Heidegger., Ibid, p, 142

⁴⁷ In unserem heutigen Theaterwesen sind nicht nur Erinnerungen und Anklänge an die dramatischen Künste Griechenlands aufzufinden: nein, seine Grundformen wurzeln auf hellenischem Boden, entweder in

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.

“Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos”.⁴⁸

natürlichem Wachsthum oder in Folge einer künstlichen Entlehnung. Nur die Namen haben sich vielfach verändert und verschoben: ähnlich wie die mittelalterliche Tonkunst die griechischen Tonleitern wirklich noch besaß, auch mit den griechischen Namen, nur daß z.B. das, was die Griechen „Lokrisch“ nannten, in den Kirchentönen als „Dorisch“ bezeichnet wird.

GMD KSA = '1.516' / El drama musical griego, Alianza Editorial, p 195

⁴⁸ Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen.

GT KSA = '1.29' / NT p 44

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.

Según la clasificación de Schelling en su *Filosofía del arte*, la música forma una triada 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

* 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 medievo.

*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.”*⁴⁹

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 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 solo 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

⁴⁹ Schelling., Filosofía del arte, Tecnos, p 167

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”⁵⁰

En el desarrollo de su pensamiento musical, Schelling establece las diferencias entre resonancia, tono y sonido, 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”⁵¹*

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.

“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

⁵⁰ Schelling., Ibid. pp 179-181

⁵¹ Schelling., Ibid. p 181

numerare se nescientis animae. (La música es el arrebató del alma que no sabe numerarse a sí misma)”⁵²

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 periodo, 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.

“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.

⁵² Schelling., Ibid. p 183

Solo teniendo en cuenta esta proposición estaremos en condiciones de comprender especialmente la oposición entre la música antigua y la moderna de forma científica”⁵³

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:

“Como es imposible que profundice en todas estas aclaraciones técnicas que solo pueden darse en una teoría de la música y no en una construcción general, notad solo 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 solo en la armonía.”⁵⁴

⁵³ Schelling., Ibid. p 184

⁵⁴ Schelling., Ibid. p 188

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.”⁵⁵

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

⁵⁵ Schelling., Ibid. p 189

música no es sino el ritmo percibido y la armonía del universo visible mismo.”⁵⁶

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

⁵⁶ Schelling., Ibid. p 195

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”.⁵⁷

Debe decirse que el vínculo entre la La filosofía de Schelling y Nietzsche no fue tan acentuado como se dió con otros pensadores. Sin embargo Jaspers dice que: *“Nietzsche no poseyó aquella profunda concepción de Schelling, que lo condujo a separar la filosofía negativa de la positiva; pero lo siguió inconscientemente.”⁵⁸*

Una vez que es aprehendido el significado de la dicotomía Dionisos-Apolo, inmediatamente reconocemos el lugar que la mitología ocupa en el pensamiento de Nietzsche. Con Sócrates se reconoce un alejamiento del mito como se señaló anteriormente. Sin embargo, la obra de Nietzsche puede entenderse como paralela a la de Schelling o a la de Wagner en el sentido de rescatar, reinterpretar la Mitología y renovarla en sus filosofías, aunque ciertamente con intenciones y direcciones diferentes.

⁵⁷ Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz eben so wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend; beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der „schlechtesten Welt“.

GT KSA = '1.155' / NT p 190

⁵⁸ Jaspers, K., Nietzsche, p 149

*“Cuando Nietzsche quiere interpretar el secreto último de la verdad, siempre alude, con enigmática ambigüedad, a Ariadna, al laberinto, al Minotauro, a Teseo y a Dionisos; es decir, al íntegro dominio de la mitología.”*⁵⁹

Hegel. Estética y la crítica de Nietzsche

Dentro de la compleja estructura filosófica hegeliana, la música también ocupa un lugar definido 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 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

⁵⁹ Jaspers, K., Nietzsche, p 267

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.”⁶⁰

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.

⁶⁰ Hegel., Introducción a la estética, Península, Barcelona, p 133

*“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 solo se tuviera en cuenta la correspondencia pura y simple entre el contenido y la forma, ser calificados de clásicos. En el arte clásico, lo 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.”*⁶¹

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

⁶¹ Hegel., Ibid, p 136

subjetividad, en el alma, en el sentimiento. Ésta se concreta principalmente en tres tipos de arte: poesía, pintura y música, ésta última la 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 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»”⁶²

La pintura que también expresa el espíritu mediante formas, al igual que la arquitectura y la escultura, se diferencia de la música, cuyo elemento

⁶² Fubini, E. Ibid, p 267

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.”⁶³

⁶³ Hegel., Ibid, p 152

La música desde la óptica de Nietzsche se relaciona con lo divino en tanto es arte dionisiaco. En este sentido ciertamente contiene en su esencia un carácter divino, pero no en el sentido de Hegel. Si bien Hegel afirma que el sonido es un elemento ideal para la manifestación de lo divino, en la Filosofía de la música de Nietzsche, el sonido esta destinado para expresar lo que anteriormente a Beethoven no había podido expresarse. En Richard Wagner En Bayreuth se comentará este hecho.

Aparece expresamente la crítica de Nietzsche también a Hegel en su filosofía. El comentario hecho en *Ecce Homo* sobre *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche es claro sobre su posición:

*“Desde el punto de vista político es indiferente – no alemana, se diría – ; huele a Hegel de un modo repugnante; solo en ciertas formulaciones está impregnada del perfume agrio y cadavérico de Schopenhauer.”*⁶⁴

Cuando Hegel antepone el concepto, (es decir, la razón) a toda forma de arte, se convierte en objeto de crítica para Nietzsche. Pero este objeto de crítica puede hacerse aún más claro cuando encontramos que en Hegel conviven dos elementos que son condenados por Nietzsche y entendidos como caminos hacia la decadencia. Romanticismo y Racionalismo. Contra esto reacciona Nietzsche y contrapone la Música como ejercicio y afirmación vital frente al nihilismo. Por otro lado, y en relación al episodio de Wagner que será expuesto acorde a las

⁶⁴ Sie ist politisch indifferent, — „undeutsch“, wird man heute sagen — sie riecht anstössig Hegelisch, sie ist nur in einigen Formeln mit dem Leichenbitter-parfum Schopenhauer's behaftet.
EH KSA = '6.310' / EH p 42

influencias directas de Nietzsche, no sólo se reconocerán a Kant y a Schopenhauer como razones del desvío de Wagner, sino también a Hegel.

*“Richard Wagner se ha dejado extraviar por Hegel hasta mitad de su vida; después, ha vuelto a hacer lo mismo interpretando sus figuras a partir de la doctrina de Schopenhauer y comenzando a formularse a sí mismo en términos de “voluntad”, “genio” y compasión”*⁶⁵

En favor de Hegel en relación a Nietzsche habría que decir que se le considera, luego de Heráclito, el primero en ocuparse de un modo determinante del devenir. Esto es de poner, en lugar de una metafísica del ser, una metafísica del devenir. Esto es de fundamental importancia pues la Música es entendida en la filosofía de Nietzsche como el lenguaje del devenir.

⁶⁵ Richard Wagner hat sich bis in die Mitte seines Lebens durch Hegel irreführen lassen; er that das Selbe noch einmal, als er später Schopenhauer's Lehre aus seinen Gestalten herauslas und mit „Wille“, „Genie“ und „Mitleid“ sich selber zu formuliren begann.
FW KSA, '3, 455' / Gaya Scienza, Monte Ávila Editores. 1990, p 95

CAPÍTULO II

LAS INFLUENCIAS INMEDIATAS PARA LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA.

KANT, SCHOPENHAUER Y WAGNER

Introducción

La razón de que Kant no aparezca en el primer capítulo ocupando un lugar dentro del orden cronológico que se presentó, es porque se ha realizado un segundo capítulo dedicado a los autores que influyeron más directamente sobre Nietzsche y en lo que se refiere a los intereses de esta tesis. Kant Schopenhauer y Wagner conforman la división formal de este capítulo.

En primer lugar Kant, por su influencia sobre el idealismo alemán (Fichte, Schelling y Hegel), y sobre el siglo XIX y XX en general. Se destacan los puntos más importantes de su estética expuesta en la Crítica de la Facultad de Juzgar.

Luego las repercusiones del pensamiento de Kant sobre Nietzsche, destacando su apropiación y más adelante el antagonismo o crítica negativa subrayada por Heidegger en *La doctrina kantiana de lo bello. Su mala comprensión por parte de Schopenhauer y Nietzsche*. Esto, junto a una selección de textos que demuestran la presencia de Kant en la filosofía de Nietzsche y la exposición de la óptica musical kantiana, completan la primera parte.

En segundo lugar Schopenhauer. Primero la exposición de la Ontología de la Voluntad. Luego, la exposición de la Ontología de la Música, el papel que la música juega en su estética y su ascensión sobre las demás artes demostrándose así su valor fundamental y absoluto. Esto, junto al señalamiento de Nietzsche sobre su errónea lectura de Schopenhauer y su ruptura con éste, además de la

permanencia de la filosofía de la música como documento estético de altísimo valor, completan la segunda parte.

Por último Richard Wagner, su estética. Partimos de la interpretación y reconocimiento que le hace Heidegger al colocarla como uno de los 6 hechos fundamentales de la estética. Luego realizamos la exposición de los elementos que intervinieron en la conformación de la Gesamtkunstwerk y las dificultades de imitar la tragedia griega. Más adelante exponemos la presencia de Beethoven y su influencia sobre Wagner y sobre el drama musical, partiendo de los diálogos recreados en *Escritos y Confesiones*. Después interpretamos el subcapítulo dedicado a Tristán e Isolda donde se exponen las implicaciones de la obra y la justificación de Nietzsche del renacer del espíritu trágico. Para terminar, la lectura de Nietzsche sobre el Parsifal de Wagner, lectura que es significativa para la comprensión de los signos de decadencia y para introducir la ruptura con Wagner, hecho que será expuesto en rigor en el cuarto capítulo sucesiva y principalmente a partir del texto *Nietzsche contra Wagner*.

Kant Y Nietzsche

Estética

En la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Kant traza el camino hacia la autonomía de la estética, idea que continuará vigente en el desarrollo de la estética moderna y contemporánea. Aquí, 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.

Kant nos da la primera definición de lo bello deducida del primer momento de la analítica de lo bello:

*“Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello”.*⁶⁶

⁶⁶ Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön. Kant, Kritik der Urteilskraft (GER) BB (v. Meiner. Leipzig. 1922), pp 48 / Kant, I., *Crítica del Juicio.*, Manuel García Morente., Espasa Calpe., p 136

Por lo tanto 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.

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. 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. En relación a esto, Kant nos dice la definición de lo bello, deducida del segundo momento de su analítica de lo bello:

*"Bello es lo que, sin concepto, place universalmente."*⁶⁷

Kant lo ilustra del siguiente modo:

"Con lo bello ocurre algo muy distinto. Sería (exactamente al revés) ridículo que alguien, que preciase un tanto de gusto, pensara justificarlo con estas palabras: «Ese objeto es bello para mí». Pues no debe

⁶⁷ Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt
Kritik der Urteilskraft, p 58 / Kant, I., Ibid, p 146.

*llamarlo bello si solo a él le place. Muchas cosas pueden tener para él encanto y agrado, que eso a nadie le importa; pero, al estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga, no solo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas. Por lo tanto, dice: La cosa es bella y, en su juicio de la satisfacción, no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la exige de ellos".*⁶⁸

La teoría kantiana define la belleza desde el tercer momento de la analítica de lo bello del siguiente modo:

*"Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin "*⁶⁹

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

⁶⁸ Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte dieser Gegenstand (das Gebäude, was wir sehen, das Kleid, was jener trägt, das Konzert, was wir hören, das Gedicht, welches zur Beurteilung aufgestellt ist) ist für mich schön. Denn er muß es nicht schön nennen, wenn es bloß ihm gefällt. Reiz«*) und Annehmlichkeit mag für ihn vieles haben, darum bekümmert sich niemand; wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er anderen ebendasselbe Wohlgefallen zu; er urteilt nicht bloß für sich, sondern für jedermann, und spricht alsdann von der Schönheit, als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge. Er sagt daher: die Sache ist schön; und rechnet nicht etwa darum auf anderer Einstimmung in sein Urteil des Wohlgefallens, weil er sie mehrmals mit dem seinigen einstimmig befunden hat, sondern fordert es von ihnen.

Kritik der Urteilskraft, p 50 / Kant, I., Ibid, p 138

⁶⁹ Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.

Kritik der Urteilskraft, p 77 / Kant, I., Ibid, p 166

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. Puede definirse como algo que encierra en si una finalidad, pero que no subordina ningún fin ajeno al goce estético; para Kant lo bello produce satisfacción. La definición de lo bello deducida del cuarto momento nos dice que:

*"Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción"*⁷⁰

Aquí aparece un concepto fundamental, se trata del sentido común. Esto es el soporte de nuestra satisfacción y ésta satisfacción se da por el libre juego de nuestras facultades, esto es por la imaginación y el entendimiento. Dicho de otro modo, se trata de una especie de orden común que aprueba la belleza que resulta de una u otra forma del objeto, representación reflexionada sobre la imaginación libre de cada quien.

Kant define el gusto como una especie de *sensus communis*, que no es otra cosa que la idea de un sentido común a todos. Vale decir: la idea de una facultad de juzgar que en su reflexión tiene en cuenta, el pensamiento a priori, el modo de aprehender el mundo de cada quien, para atener su juicio, a la entera razón humana (universalidad).

⁷⁰ Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird. Kritik der Urteilskraft, p 82 / Kant, I., Ibid, p 171

A manera de resumen Hegel dice a propósito de lo bello en el juicio estético que:

“Lo bello, en el juicio estético, consiste en esto: lo agradable es algo subjetivo, algo que no puede ser elemento de conocimiento. El objeto solo posee finalidad cuando su representación está directamente unida al sentimiento de lo agradable; y esta representación es una representación estética. La aprehensión de las formas en la imaginación no puede producirse nunca sin que el juicio reflexionante, aun sin intención de hacerlo, las compare, al menos, con su facultad de relacionar las intuiciones con los conceptos”.⁷¹

La filosofía kantiana, estableció los cimientos sobre los que se edificó la estructura básica del pensamiento estético posterior a su obra. Son numerosos los conceptos kantianos que se potenciaron en filósofos posteriores. En el caso de Nietzsche que veremos a continuación, se destacarán los acuerdos y diferencias con respecto a la filosofía de Kant y el modo como ésta está presente en su pensamiento.

La interpretación de Nietzsche

En principio, (y antes de que la crítica a Kant tomara un carácter negativo), Nietzsche se apropia del filósofo de Königsberg a través de Schopenhauer para aniquilar el socratismo científico:

⁷¹ Hegel, Lecciones sobre la historia de la filosofía, t III, p 452

“La valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en las aeternae veritates para él incuestionables, ha creído en la posibilidad de conocer y escrutar todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que propiamente esas leyes servían tan solo para elevar la mera apariencia, obra de Maya, a la realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento acerca de esa esencia, es decir, según una expresión de Schopenhauer, para adormilar más firmemente al soñador (El mundo como voluntad y representación, I, p. 498). Con este conocimiento se introduce una cultura que yo me atrevo a denominar trágica: cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, la cual, sin que las seductoras desviaciones de las ciencias la engañen, se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender en ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio”.⁷²

⁷² Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträthsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen aeternae veritates, geglaubt und Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze

Por otro lado, se ha señalado con frecuencia el modo indirecto como llega a Nietzsche la doctrina kantiana. Deleuze está seguro de que cuando Nietzsche nos dice que el conocimiento es ilusión, es un error, o peor que eso, una falsificación:

*“Nietzsche debe esta última proposición a Schopenhauer. Así interpretaba Schopenhauer el kantismo, transformándolo radicalmente, en un sentido opuesto al de los dialécticos. Schopenhauer, pues, supo preparar el principio de la crítica. Tropezó con la moral, su punto débil”.*⁷³

Queda claro acá que la influencia de Kant, Nietzsche la recibe de una lectura de la Crítica de la Facultad de Juzgar ya mediada a través de Schopenhauer (además de su lectura de Kuno Fisher). Pero lo importante de esta apropiación está dado en el hecho de que una vez sentadas las bases de la subjetividad a partir de Kant, la verdad única y absoluta de Sócrates no es posible.

“Cuando Kant demuestra que el mundo de los fenómenos es representación de las formas puras de la sensibilidad (espacio tiempo) y

von allgemeinsten Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienen, die bloße Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntnis von diesem dadurch unmöglich zu machen, d.h., nach einem Schopenhauer'schen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern (W. a. W. u. V. I, p. 498). Mit dieser Erkenntnis ist eine Cultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich, ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht.

GT KSA = '1.118' / NT 148

⁷³ www.nietzscheana.com.ar, Gilles Deleuze, De Nietzsche y la filosofía.

*de los principios a priori del entendimiento, ha convertido todo fenómeno en subjetivo. Con ello concluye la imposibilidad de las leyes universales y necesarias, en sentido absoluto, ontológico, pues son solo leyes del entendimiento y la sensibilidad. La pretensión de Sócrates y/o Platón de encontrar una verdad detrás del fenómeno se vuelve absurda, pues son formas de representación subjetiva".*⁷⁴

Luego de esto, es remarcable el hecho que Kant, luego de haber sido un argumento de fuerza a favor de la aniquilación del socratismo, terminara por designar algo paralelo a éste y al cristianismo. Pero está claramente dicho, con Kant, solo se introduce la cultura trágica. Este antagonismo entre Kant y Nietzsche es puntualizado por Heidegger.

La crítica de Heidegger respecto de lo bello en Kant y la relación que esto tiene con la obra de Schopenhauer y principalmente con la de Nietzsche, es esencial para comprender sus estéticas. Esto esta expuesto de manera brillante en el texto denominado *La doctrina kantiana de lo bello. Su mala comprensión por parte de Schopenhauer y Nietzsche*.

Si el estado estético es algo desinteresado Heidegger nos dice que:

"Según la concepción corriente, la falta de interés es la indiferencia respecto de una cosa o una persona: en relación con la cosa o la

⁷⁴ Navia, M., Nietzsche La Filosofía del Devenir, (De sus orígenes al Zarathustra), p 185

persona no depositamos nada de nuestra voluntad. Si se determina que la relación con lo bello, el agrado, es <<desinteresado>>, el estado estético será, de acuerdo con Schopenhauer, una suspensión de la voluntad, el apaciguamiento de todo tender, el puro reposo, el puro no querer nada más, el puro estar suspendido en la impasibilidad.”⁷⁵

Paralelamente a esto encontramos la crítica de Heidegger a la comprensión de Nietzsche sobre la doctrina kantiana.

“¿Y Nietzsche? Nietzsche dice: El estado estético es la embriaguez.

Esto es evidentemente lo opuesto de todo agrado desinteresado, por lo tanto también el mayor antagonismo frente a Kant en lo que hace a la determinación del comportamiento respecto de lo bello”⁷⁶

Son numerosos los momentos en los que la crítica de Nietzsche a Kant se hace presente. Pero no todo el tiempo fue un punto de referencia y a favor de lo que podríamos llamar los presupuestos del *Nacimiento de la Tragedia*. Luego son más las distinciones y las diferencias con Kant que las afinidades, dejando clara una ruptura y un desligamiento. Foucault nos dice a propósito que:

⁷⁵ Interesselosigkeit ist nach dem gemeinen Begriff die Gleichgültigkeit gegenüber einer Sache oder einem Menschen: wir legen in den Bezug zur Sache und zum Menschen nichts von unserem Willen. Wird das Verhältnis zum Schönen, das Wohlgefallen, als »interesseloses« bestimmt, dann ist der ästhetische Zustand nach Schopenhauer ein Aushängen des Willens, ein Zurruhekommen alles Strebens, das reine Ausruhen, das reine Nichts-mehr-wollen, das reine Verschweben in der Teilnahmslosigkeit.
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, AUFLAGE © VERLAG GUNTHER NESKE PFULLINGEN 1961 pp 180 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Destino, p 110.

⁷⁶ Und Nietzsche? Er sagt: Der ästhetische Zustand ist der Rausch. Das ist offenkundig das Gegenteil von allem »interesselosen Wohlgefallen«, damit zugleich die schärfste Gegnerschaft zu Kant in der Bestimmung des Verhaltens zum Schönen. Von hier aus verstehen wir Nietzsches Bemerkung
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 128 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 110

“Esta es la gran ruptura con lo que había sido una noción tradicional de la filosofía occidental. Por cuanto el mismo Kant fue el primero en manifestar explícitamente que las condiciones de experiencia y del objeto de la experiencia eran idénticas. Nietzsche piensa, por el contrario, que hay tanta diferencia entre el conocimiento y el mundo a conocer como existe entre el conocimiento y la naturaleza humana. Tenemos entonces una naturaleza humana, un mundo, y entre ambos algo que se llama conocimiento, no habiendo entre ellos ninguna afinidad, semejanza o incluso lazo de naturaleza”.⁷⁷

Por otra parte, desde la distinción entre noúmeno y fenómeno, Kant permanece dentro de la tradición cristiana al seguir enunciando la diferencia entre una intuición sensible y una suprasensible al igual que Platón, mundo sensible y mundo inteligible.

Del mismo modo en la ética kantiana, está planteada la necesidad de enunciar la existencia de Dios. Con ello queda Dios como pilar de la vida ética.

“Lo cierto es que, a partir de Kant, los trascendentalistas de toda especie han tenido de nuevo ganada la partida,... Kant les ha descubierto un camino secreto en el que ahora les es lícito entregarse, con sus propios medios y con el mejor decoro científico, a los «deseos de su corazón». Asimismo: ¿quién podría tomar a mal ya a los

⁷⁷ www.nietzscheana.com.ar, Michel Foucault, De Nietzsche, La genealogía de la historia.

agnósticos el que éstos, en cuanto veneradores de lo desconocido y misterioso en sí, adoren ahora como Dios el signo mismo de interrogación?... Suponiendo que nada de lo que el hombre «conoce» satisfaga sus deseos, sino que más bien los contradiga y espante, ¡qué divina escapatoria el que sea lícito buscar la culpa de ello no en el «desear», sino en el «conocer»!... «No existe ningún conocer: en consecuencia - existe Dios»: ¡qué nueva elegancia syllogismi, ¡qué triunfo del ideal ascético!».⁷⁸

Kant y la música

Aunque son pocas las líneas que Kant dedicó a la música en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*, 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 de la Facultad de Juzgar*, ocupa un lugar, luego de las artes de la palabra y del arte figurativo.

⁷⁸ Gewiss ist, dass alle Art Transcendentalisten seit Kant wieder gewonnenes Spiel haben... er hat ihnen jenen Schleichweg verrathen, auf dem sie nunmehr auf eigne Faust und mit dem besten wissenschaftlichen Anstande den „Wünschen ihres Herzens“ nachgehen dürfen. Insgleichen: wer dürfte es nunmehr den Agnostikern verargen, wenn sie, als die Verehrer des Unbekannten und Geheimnisvollen an sich, das Fragezeichen selbst jetzt als Gott anbeten?... Gesetzt, dass Alles, was der Mensch „erkennt“, seinen Wünschen nicht genug thut, ihnen vielmehr widerspricht und Schauer macht, welche göttliche Ausflucht, die Schuld davon nicht im „Wünschen“, sondern im „Erkennen“ suchen zu dürfen!... „Es giebt kein Erkennen: folglich - giebt es einen Gott“; welche neue elegantia syllogismi! welcher Triumph des asketischen Ideals! - GM KSA = '5.405 ' / Nietzsche, La genealogía de la moral, Alianza Editorial, p 179

“Después de la poesía, pondría yo, si se trata de encanto y movimiento del espíritu, aquel arte que sigue de más cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura (el juego de pensamiento, que excita en derredor, es meramente el efecto de una, por decirlo así, mecánica asociación), y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes.”⁷⁹

Podemos decir que la postura de Kant con respecto a la música es opuesta a la de Nietzsche, ya que en éste ocupa un lugar central dentro de su filosofía y uno muy elevado como categoría si se quiere. Sin embargo, desde Kant, y 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

⁷⁹ Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen läßt, nämlich die Tonkunst setzen. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrigbleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur (das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation) und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Kritik der Urteilstkraft, p 185/Kant, I., Ibid, p 274

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,..."⁸⁰

Es claro que la importancia que Kant representa 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. Como hemos visto, una buena parte del pensamiento estético de los siglos XIX y XX, está inspirado en la filosofía de Kant. Y es precisamente en estos siglos donde se le ha prestado especial atención a la música. Todo el romanticismo da fe de ello.

Pero contrario a los presupuestos del romanticismo tenemos un ejemplo significativo que también parte del reflejo de la filosofía kantiana, lo encontramos en el pensamiento formalista configurado por Eduard Hanslick. Considerado como uno de los primeros grandes críticos musicales, Hanslick defendió que la música llega a ser verdadero arte solamente cuando el sentimiento que expresa no puede ser determinado. Partiendo de: *"Bello es lo que, sin concepto, place universalmente"* se opone fuertemente a la expresión de contenidos y a la exaltación del sentimiento. Con ello, se convierte en uno de los primeros autores en realizar una crítica contra el Romanticismo, y especialmente contra Wagner.

⁸⁰ Fubini, E., Ibid, p 217

“... Hanslick, crítico musical vienés prominente y enemigo de Wagner, rechazaba todo el complejo de principios estéticos presentados por Hegel, Schopenhauer y Wagner, y proponía en cambio una estética del formalismo que ha sido mucho mejor acogida en este siglo que durante su vida. Azuzado por los punzantes ataques de Hanslick, Wagner llegó a incluirlo en el reparto de personajes de Los maestros cantores de Nüremberg, en la persona del desagradable pedante alcalde de la ciudad, Sixtus Beckmesser. Hanslick respondió al describir a la estética de Wagner como: lo informe exaltado en un principio; el efectivo intoxicante del opio manifestado tanto en la música vocal como en la instrumental, para cuya adoración se ha erigido un templo especial en Beirut”.⁸¹

Por último, 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.

“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

⁸¹ Rowell, Lewis., Introducción a la Filosofía de la Música, Antecedentes históricos y problemas estéticos, Gedisa Editorial, p 127

solo consentimos en buscarla dentro de ella... () Sublime es lo que, solo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.”⁸²

Por su parte Gilles Deleuze en sus lecciones sobre Kant y en relación a la analítica de lo sublime nos dice que:

*“Ahora bien 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”.*⁸³

⁸² Wenn wir aber etwas nicht allein groß, sondern schlechthin, absolut, in aller Absicht (über alle Vergleichung) groß, d.i. erhaben nennen, so sieht man bald ein daß wir für dasselbe keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm, sondern bloß in ihm zu suchen verstaten... () Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft. Kritik der Urteilskraft, p 94/Kant, I., Ibid, pp 182-183

⁸³ Deleuze, G., Cuatro lecciones sobre Kant, dictadas entre Marzo y Abril de 1978, edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad Arcis.

Desde la óptica de Nietzsche la relación entre la música y lo sublime es determinante para la comprensión de lo Dionisiaco y la embriaguez como estado estético.

Es claro entonces que aunque la música no juega un papel tan determinante dentro de la filosofía de Kant, el solo hecho de poner la subjetividad kantiana frente a la inmaterialidad de la música, nos lleva al centro de un problema de orden ontológico. Para nuestros intereses, lo relacionado directamente con el concepto de expresión y en lo relacionado al sentimiento de lo bello, nos dedicaremos más adelante.

www.bdigital.ula.ve

Schopenhauer y Nietzsche

Ontología de la Voluntad

Son diversas las fuentes que podemos reconocer en el pensamiento de Schopenhauer. Entre las más notorias tenemos la filosofía de Platón, la filosofía de Kant y la especulación metafísico-religiosa en torno a la filosofía en los Upanishads y el budismo*. Con base en estas fuentes, Schopenhauer dice que el mundo tal como nos es dado es pura representación.

“«El mundo es mi representación»: ésta es una verdad aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque solo el hombre puede llegar a su conocimiento abstracto y reflexivo; cuando a él llega, ha adquirido al mismo tiempo el criterio filosófico. Estará entonces claramente demostrado para él que no conoce un sol ni una tierra, sino únicamente un ojo que ve al sol y una mano que siente el contacto de la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, única y enteramente en relación a otro ser: el ser que percibe, que es él mismo”.⁸⁴

* Ya en el prólogo de *El mundo como Voluntad y Representación*, el propio Schopenhauer nos remite a los orígenes de su filosofía y nos dice que: “La filosofía de Kant es, pues el único sistema filosófico cuyo conocimiento perfecto es necesario para comprender lo que voy a exponer aquí. Pero si el lector está familiarizado con las lecciones del divino Platón, todavía se hallará mejor preparado para penetrarse de las mías. Y si además está iniciado en la sabiduría de los Vedas, cuyo acceso nos han abierto los Upanishads, entonces no le faltará nada para comprender fácilmente cuanto he de decirle.” (El mundo como Voluntad y Representación., prólogo, Ediciones Orbis, p 12)

⁸⁴ »Die Welt ist meine Vorstellung:« – dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektirte abstrakte Bewußtseyn bringen kann:

Esta afirmación pone a Schopenhauer dentro de una tradición que empezó a enunciar la representación como Fantasía desde Aristóteles, como impresión desde los estoicos, como *representatio externa* desde los escolásticos, como imaginación desde Descartes y como *aprehensión intuitiva* desde de Kant, entre otros. Lo cierto es que *representación* significa para Schopenhauer, la multiplicidad aparente.

Ahora bien, si nos preguntamos qué es para Schopenhauer la realidad verdadera, habría que responder qué es lo que se encuentra por encima de la apariencia, por encima del conocimiento, más allá del mundo como *representación*. Esto es la *Voluntad*.

Para Schopenhauer, la *Voluntad* no está limitada por categorías, ya sean de espacio, tiempo o causas, pues, se trata de una realidad inteligible, *nouménica* o dicho de otro, modo la realidad última. La *Voluntad* en Schopenhauer significa la esencia de todas las cosas o la cosa en sí.

Paralelo al concepto de *Voluntad* aparece el concepto de vida. Schopenhauer nos habla de *voluntad de vida* o *voluntad de vivir*. Esto es esencial para la comprensión de su filosofía pues, *voluntad de vida* no es una especificación o un tipo de *voluntad*, para Schopenhauer, *voluntad de vivir* y *voluntad* son lo mismo.

und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung daist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist.
Die Welt Als Wille und Vorstellung von Arthur Schopenhauer, Deutsche Buch gemeinschaft/Schopenhauer, p 31 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ediciones Orbis, p 17

“Schopenhauer funda su ontología cuando afirma que más allá de la “representación”, más allá del conocer, es decir, más allá del mundo de la objetividad fenoménica, (que nos representamos con el principium individuationis), nosotros “vivimos”. Este “vivir” es mucho más rico, expresivo e inmediato, “es el hombre en su interior”, es su contacto íntimo consigo mismo como voluntad. Voluntad designa así no solo el querer consciente, la “elección” o el imperativo categórico del deber ser, sino todo desear, anhelar, esperar, amar, odiar, resistir, rehuir, llorar, sufrir, conocer, pensar, representar; en una palabra, nuestra vida entera es vivir, es Voluntad”⁸⁵

Es bastante clara la relación existente entre la Voluntad y el hombre. Este tiene su raíz en el mundo y forma parte de él, y por ello, también es representación, es decir, voluntad objetivada. Nuestro propio cuerpo es un medio de la voluntad, del mismo modo que cualquier objeto del mundo visible. Schopenhauer nos dice que:

“La acción del cuerpo no es más que el acto de la voluntad objetivado, es decir, el acto en forma perceptible para la intuición. Más adelante quedará demostrado que esto se aplica a todo movimiento del cuerpo, no solo a aquellos que son provocados por motivos, sino también a los que se producen involuntariamente a consecuencia de excitaciones;

⁸⁵ Navia, M., Nietzsche La Filosofía del Devenir, (De sus orígenes al Zarathustra), 1995, p 124

*veremos que el cuerpo entero no es más que la voluntad objetivada, es decir, convertida en representación”.*⁸⁶

Este ejemplo ilustra bien la incidencia de la voluntad en el mundo, teniendo al hombre como prueba, y el paso de voluntad a representación. Cabe remarcar que cuando se dice que todo objeto visible está sujeto a la Voluntad, esto incluye desde las formas naturales más simples de la naturaleza inorgánica, hasta las más avanzadas de la naturaleza orgánica. Para Schopenhauer todas las cosas son objetivaciones de la Voluntad.

La Voluntad es pues, un principio único, independiente, irreductible y absoluto.

Este concepto en relación a Nietzsche será expuesto en la parte dedicada a la Voluntad de Poder.

Ontología de la Música

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. Por ello, la jerarquización de las

⁸⁶ Die Aktion des Leibes ist nichts Anderes, als der objektivirte, d.h. in die Anschauung getretene Akt des Willens. Weiterhin wird sich uns zeigen, daß dieses von jeder Bewegung des Leibes gilt, nicht bloß von der auf Motive, sondern auch von der auf bloße Reize erfolgenden unwillkürlichen, ja, daß der ganze Leib nichts Anderes, als der objektivirte, d.h. zur Vorstellung gewordene Wille ist.
Die Welt Als Wille und Vorstellung, p 147 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ibid, p 101

artes propuesta por Schopenhauer se ordena esencialmente en grados de objetivación de la Voluntad.

El arte muestra las ideas perennes mediante varios niveles, que atraviesan la arquitectura, la escultura, la pintura, la poesía lírica, la tragedia y la música. Esta última es una manifestación de la Voluntad misma, pues se halla más allá de toda representación. Es pura expresión del sentimiento tal como es en sí, sin la vinculación a los motivos que lo han producido.

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

Aun así para Schopenhauer existe un arte que escapa a todas las jerarquías y clasificaciones: 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 solo la significación inmediata exterior: la certeza del asunto.”⁸⁷

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

⁸⁷ So finden wir, daß dennoch eine schöne Kunst von unserer Betrachtung ausgeschlossen geblieben ist und bleiben mußte, da im systematischen Zusammenhang unserer Darstellung gar keine Stelle für sie passend war: es ist die *Musik*. Sie steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft; – daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, wofür sie Leibnitz ansprach und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schaale, betrachtete.

Die Welt Als Wille und Vorstellung, p 335 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ibid, p 82

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, ... () Al exponer estas analogías, debo recordar que la Música no tiene nunca en ellas más que una relación enteramente mediata, pues jamás expresa el fenómeno, sino la esencia íntima, la raíz en sí del fenómeno, la voluntad misma.” ⁸⁸

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

⁸⁸ Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, ... () Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, daß die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht.
Die Welt Als Wille und Vorstellung, p 337 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ibid, p 84-87

*“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 universalia post rem, la Música los universalia ante rem, y la realidad, los universalia in re.”*⁸⁹

El valor filosófico de la Música es expuesto claramente por Schopenhauer cuando queda dada la posibilidad de fundar un sistema filosófico a partir de sus elementos e implicaciones. Este es un momento sin precedentes en la historia de la filosofía. Encontrar un fenómeno tan cercano a la esencia de las cosas tiene un sin igual valor dentro de la metafísica. Y hablamos de fenómeno por que estamos claros en que la música, a pesar de todas las cualidades de inmaterialidad que la caracterizan y por lo expuesto anteriormente, pertenece a este mundo.

“Sentado esto, los que me han seguido en mis investigaciones y aceptan mis juicios no encontrarán demasiado paradójico el que afirme que, admitiendo la posibilidad de llegar a explicar la Música de una

⁸⁹ Indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schaale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. Dies Verhältniß ließe sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die *universalia post rem*, die Musik aber giebt die *universalia ante rem*, und die Wirklichkeit die *universalia in re*. Die Welt Als Wille und Vorstellung, p 344 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ibid, pp 84-87

*manera exacta, en conjunto y en sus detalles, o sea de enunciar y desenvolver en nociones generales lo que ella expresa a su manera, tendríamos a la vez una explicación razonada y un cuadro fiel del mundo o algo equivalente. Ésta sería la verdadera filosofía...”*⁹⁰

Este es uno de los puntos de interés de nuestro trabajo. Ver la música como modelo estructural filosófico, partiendo de su valoración metafísica.

La interpretación de Nietzsche

La teoría musical ontológica, junto a la crítica a Kant, el estilo literario y el principium individuationis, constituyen (entre varias), influencias definitivas sobre el pensamiento del joven Nietzsche. Él vio en Schopenhauer cómo el arte y, principalmente la música, adquieren un valor fundamental y absoluto. Veremos más adelante, otras influencias centrales en el pensamiento de Nietzsche, pero siempre permanecerá, 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

⁹⁰ so wird wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht so sehr paradox finden, wenn ich sage, daß gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde...

Die Welt Als Wille und Vorstellung, p 345 / El Mundo como Voluntad y Representación, Ibid, p 90

*espiritualmente determinantes fueron, en primer lugar, Schopenhauer y Wagner”.*⁹¹

La apropiación de Schopenhauer atraviesa la obra de Nietzsche desde sus años en Leipzig (1865-1866), estando presente en obras capitales (*La filosofía en la época clásica de los griegos hasta Schopenhauer como educador*). Sin embargo, a pesar de las continuas apologías hechas al filósofo de la Voluntad, existe expresamente la intención del propio Nietzsche de afirmar su lectura errónea schopenhaueriana y, por tanto, su separación y superación 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

⁹¹ Außer der Welt der Griechen, die zeitlebens für Nietzsche entscheidend blieb, wenngleich sie in den letzten Jahren seines wachen Denkens dem Romertum in gewisser Weise weichen mußte, wurden zunächst Schopenhauer und Wagner die geistig bestimmenden Kräfte.
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 16 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 22

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 Dionisos a mí!’⁹²

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 homenaje al ideal ascético?», obtenemos aquí al menos una primera indicación: quiere escapar a una tortura.- ”⁹³

⁹² Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine eigne Sprache zu erlauben, — dass ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giengen! Wie dachte doch Schopenhauer über die Tragödie? „Was allem Tragischen den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt — sagt er, Welt als Wille und Vorstellung II, 495 — ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben könne, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist —, er leitet demnach zur Resignation hin“. Oh wie anders redete Dionysos zu mir!

GT Versuch einer Selbstkritik KSA = '1.20' / NT p 34

⁹³ Und könnte man nicht zuletzt Schopenhauern selber einwenden, dass er sehr mit Unrecht sich hierin Kantianer dünke, dass er ganz und gar nicht die Kantische Definition des Schönen Kantisch verstanden habe, — dass auch ihm das Schöne aus einem „Interesse“ gefalle, sogar aus dem allerstärksten, allerpersönlichsten Interesse: dem des Torturirten, der von seiner Tortur loskommt? ... Und, um auf unsere erste Frage zurückzukommen „was bedeutet es, wenn ein Philosoph dem asketischen Ideale huldigt?“, so bekommen wir hier wenigstens einen ersten Wink: er will von einer Tortur loskommen. —

La presencia de Schopenhauer en la obra de Nietzsche, sufre el mismo destino que Wagner. Ambos son utilizados como puntos de referencia a la hora de Nietzsche realizar su exhaustiva crítica a la cultura, al pueblo y al pensamiento alemán, a la religión, a la moral y a la filosofía occidental en general. *Humano, demasiado humano*, (1878), señala su separación de Wagner y de Schopenhauer.

*“Quizá pudiera reprochárseme a este respecto no poco “arte”, no poca sutil acuñación falsa: por ejemplo por haber cerrado a sabiendas y voluntariamente los ojos ante la ciega voluntad de moral de Schopenhauer, en una época en que yo era bastante clarividente en materia de moral; también haberme engañado respecto al incurable romanticismo de Richard Wagner, como si fuese un comienzo y no un final; también con respecto a los griegos, y también por lo que a los alemanes y su futuro se refiere,…”*⁹⁴

La figura de Schopenhauer llegó a representar en el pensamiento de Nietzsche, un símbolo de decadencia. Es presentado con frecuencia como su opositor, es decir, paralelamente a todos los valores mezquinos que son pilares de la religión y la moral, y que a su vez, conllevan a un desprecio radical por la vida en la impotencia de aceptar la dimensión trágica de la existencia.

GM KSA = '5.349' /Nietzsche, La genealogía de la moral, Alianza Editorial, p 123

⁹⁴ Vielleicht, dass man mir in diesem Betrachte mancherlei „Kunst“, mancherlei feinere Falschmünzerei vorrücken könnte: zum Beispiel, dass ich wissentlich-willentlich die Augen vor Schopenhauer's blindem Willen zur Moral zugemacht hätte, zu einer Zeit, wo ich über Moral schon hellseherig genug war; insgleichen dass ich mich über Richard Wagner's unheilbare Romantik betrogen hätte, wie als ob sie ein Anfang und nicht ein Ende sei; insgleichen über die Griechen, insgleichen über die Deutschen und ihre Zukunft
MAM KSA = '2.15' Vorrede I / www.nietzscheana.com.ar., *Humano demasiado Humano*, Prefacio § 1

“Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o descendente: presuponen siempre sufrimiento y seres que sufren. Pero hay dos tipos de sufrientes, por una parte, los que sufren por una sobreabundancia de vida, los que quieren un arte dionisiaco y una visión y una perspectiva trágica de la vida — y, por otra parte, los que sufren por un empobrecimiento de la vida y anhelan del arte y la filosofía el sosiego, el silencio, el mar en calma, o bien la embriaguez, la convulsión, el aturdimiento. La venganza en la misma vida — la especie más voluptuosa de embriaguez para tales indigentes. Al doble estado de necesidad de estos últimos responden tanto Wagner como Schopenhauer — ellos niegan la vida, la calumnian, y por eso son mis antípodas”.⁹⁵

Ante los signos de debilidad y ante la no aceptación de que la vida es fundamentalmente dolor, lucha, destrucción, crueldad, incertidumbre, error y muerte, Nietzsche opone la figura de Dionisos, esto es, la aceptación de la vida tal como es, en su irracionalidad, en su azar, en su caos, en su Devenir. Dionisos es la representación perfecta y divinizada de esta afirmación.

⁹⁵ Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hülfsmittel des wachsenden oder des niedergehenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der Überfülle des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben — und sodann die an der Verarmung des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer oder aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung von Kunst und Philosophie verlangen. Die Rache am Leben selbst — die wollüstigste Art Rausch für solche Verarmte! ... Dem Doppel-Bedürfniss der Letzteren entspricht ebenso Wagner wie Schopenhauer — sie verneinen das Leben, sie verleumden es, damit sind sie meine Antipoden.

NcW KSA = '6.425' / www.nietzscheana.com.ar Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo.

La crítica de Nietzsche a Schopenhauer no solo la encontramos en torno a la moral; también es criticada la concepción del arte. Esto lo podemos ver con claridad cuando Nietzsche opone la metafísica de artista ante la valoración del arte en Schopenhauer.

*“Esta metafísica de artista se opone a la consideración unilateral de Schopenhauer, quien solo sabe valorar el arte a partir del receptor y no del artista: porque el arte conlleva una liberación y redención en el disfrute de lo no real en oposición a lo real (la experiencia de alguien que sufre y desespera de sí mismo y de su realidad) redención en la forma y su eternidad (como lo pudo haber vivido también Platón: solo que éste disfrutó también de la victoria sobre su sensibilidad en exceso irritable y sufriente). A esto se le enfrenta el segundo hecho, el arte visto desde la vivencia del artista, en especial de la del músico: el tormento del tener que crear en cuanto impulso dionisiaco”.*⁹⁶

Desde el pensamiento estético de Nietzsche, no es posible poner el arte al servicio de la negación de la vida como sucede en Schopenhauer. El arte en Nietzsche es el contramovimiento esencial respecto de los ideales de la vida decadente. Dicho

⁹⁶ Diese Artisten-Metaphysik stellt sich der einseitigen Betrachtung Schopenhauer's entgegen, welcher die Kunst nicht vom Künstler aus, sondern vom Empfangenden aus allein zu würdigen versteht: weil sie Befreiung und Erlösung im Genuß des Nicht-Wirklichen mit sich bringt, im Gegensatz zur Wirklichkeit (die Erfahrung eines an sich und seiner Wirklichkeit Leidenden und Verzweifelnden) — Erlösung in der Form und ihrer Ewigkeit (wie auch Plato es erlebt haben mag: nur daß dieser auch im Begriff schon den Sieg über seine allzu reizbare und leidende Sensibilität genoß) Dem wird die zweite Thatsache, die Kunst vom Erlebnisse des Künstlers aus, entgegengestellt, vor Allem des Musikers: die Tortur des Schaffensmüssens, als dionysischer Trieb.

NF-1885, 2[110] KSA = '12.116' / www.nietzscheana.com.ar, De los Fragmentos Póstumos.

de otro modo, el arte es justamente contrario al espíritu enfermo de la moral (Verdad). De esto surge la idea de arte como contramovimiento frente al nihilismo. Esto está perfectamente explicado en la frase: *“El arte tiene más valor que la verdad”*

Gadamer hace legítimo el hecho de que Nietzsche indudablemente ha sido el gran crítico de la metafísica, teniendo ésta como hilo conductor el nihilismo.

“Es sabido que Heidegger pone de manifiesto este olvido esencial del ser que domina al pensamiento occidental desde la metafísica griega, apuntando al malestar ontológico que provoca en este pensamiento el problema de la nada. Y en cuanto que pone de manifiesto que esta pregunta por el ser es al mismo tiempo la pregunta por la nada, reúne el comienzo y el final de la metafísica. El que la pregunta por el ser pueda plantearse desde la pregunta por la nada presupone ya ese pensamiento de la nada ante el que había fracasado la metafísica. Esta es la razón por la que el verdadero precursor de la posición heideggeriana en la pregunta por el ser y en su remar contra la corriente de los planteamientos metafísicos occidentales no podían ser ni Dilthey ni Husserl, sino en todo caso Nietzsche”.⁹⁷

Heidegger nos dice que: *“La esencia del nihilismo es la historia en la que del ser mismo no hay nada”*. Este es el pensamiento nuclear del nihilismo.

⁹⁷ Gadamer, H G., Verdad y Método, Ed. Sígueme. Salamanca, 1998, p 323

Retomando, el pensamiento de Schopenhauer sobre Nietzsche puede reconocerse como una de las influencias primordiales, por ello, ha sido objeto de incansables estudios y uno de los temas de mayor problematización. Sin embargo, profundizar sobre la metafísica, (a excepción de lo tocante a la música), y la moral en Schopenhauer con relación a Nietzsche, no es un objetivo central de nuestro trabajo.

A pesar de la ruptura con el pensamiento de Schopenhauer, nos queda la idea de la música como arte elevado por excelencia, y esta idea podemos considerarla como una constante en el pensamiento de Nietzsche.

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 y posteriormente. La teoría de Schopenhauer sobre la música fue una de las más relevantes contribuciones a la teoría estética y que influyó no solo en compositores-teóricos como Richard Wagner, sino también en el modo de cómo concebir la música. Nuestro recorrido hasta ahora es prueba de la vigencia de este pensamiento.

Veremos además presente ésta estética en diversos creadores no necesariamente del ámbito musical.*

* “La enseñanza más rica nos la da la música. Con pocas excepciones y desviaciones, la música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales.

La posibilidad de relacionar la voluntad schopenhaueriana, (esto es como música), con la voluntad de poder de Nietzsche (uno de los conceptos centrales de su filosofía), es una idea que se ha desarrollado en los escritos de Vattimo sobre la *Voluntad de Poder como arte*, en los que se recurre constantemente a la música como un punto referencial central. Vattimo nos dice a través de Nietzsche cómo la música en relación a la cuestión de los estilos puede tener un carácter negativo. Después de todo: *“La música es contrarrenacimiento en el arte: ella es también decadencia como expresión de la sociedad”*. De hecho es común ver en Nietzsche ejemplificados ciertos momentos de la cultura y de la historia musicalmente. Y obviamente ha existido mala música en el sentido que puede haber existido una mala filosofía. Pero la música entendida en su esencia, es decir, como voluntad, está más allá de cualquier categorización estilística. Sin embargo, aparecerá el “gran estilo”, como una forma esencial de música. Pero desde Schopenhauer, como se dijo antes, es un problema ontológico.

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes.” (Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1981, p 49)

Wagner y Nietzsche

Estética. Gesamtkunstwerk

Antes de ahondar en la influencia que Wagner tendrá en el arte y especialmente sobre Nietzsche, es necesario reconocerle como uno de los puntos más importantes en la historia de la estética, no en vano Heidegger le reconoce como uno de los seis hechos fundamentales de ésta.*

Como vimos anteriormente, con Hegel el arte había caído en el nihilismo frente a la religión, la moral y la filosofía. Y es con Wagner cuando el arte vuelve a retomar fuerza, esto es, como obra de arte total.

“Frente al hecho de que el arte ha abandonado su esencia, el siglo XIX acomete una vez más el intento de una «obra de arte total». Este esfuerzo está ligado al nombre de Richard Wagner. No es nada casual que no se limite a la creación de obras que sirvieran a este fin, sino que esté acompañado y apoyado por reflexiones de principio, con sus correspondientes escritos. Citemos los más importantes: El arte y la

* Los restantes cinco hechos fundamentales completan la configuración de la historia de la estética que Heidegger construye a través de Nietzsche. Estos son: 1 La carencia de meditación sobre el gran arte griego antes de Platón y Aristóteles. 2 Platón y Aristóteles como punto de conformación de una filosofía que se encaminará hacia la pregunta por la esencia del arte. 3 La modernidad estética, esto es el hombre y su libre saber acerca de sí mismo y su gusto como tribunal que juzga el ente. 4 La última y mayor estética de occidente, Hegel. Y por último, Nietzsche y el arte como contramovimiento.

revolución, 1849; La obra de arte del futuro, 1850; Opera y drama, 1851; El arte alemán y la política alemana, 1865.”⁹⁸

A pesar de que luego del gran arte griego hubo representaciones que apuntaron hacia una posible obra de arte total, como por ejemplo las catedrales góticas donde múltiples artes estaban adosadas a sus paredes, (además de estar llenas de música), y algunas óperas de compleja elaboración y puesta en escena como las de Henry Purcell, Wagner pensaba que la tragedia ática era la muestra más clara de la obra de arte total. Para Wagner esto es esencial. Las artes nunca deben realizarse de modo independiente sino que deben más bien unificarse en una gran obra. Esta es la raíz de la reforma wagneriana. Y este hecho está justificado no solo en su música sino en sus innumerables escritos en los cuales se desarrollan sus fundamentos de orden filosófico y estético. En este sentido, cuando hablamos de la Gesamtkunstwerk, ya no hablamos de un género literario, escenográfico, ni siquiera musical, sino que nos referimos a la única forma de arte posible, a la forma de arte que sustituiría los modos de expresión.

“Richard Wagner ha sido el compositor que ha conmocionado más fuertemente la estética del drama lírico, tanto en lo que atañe a teoría

⁹⁸ Das 19. Jahrhundertwagt - im Hinblick auf den Abfall der Kunst von ihrem Wesen - noch einmal den Versuch des »Gesamtkunstwerkes«. Diese Bemühung ist an den Namen Richard Wagner geknüpft. Es ist kein Zufall, daß diese Bemühung sich nicht auf das Schaffen der Werke beschränkt, die solchem Ziel dienen sollen. Sie wird begleitet und unterstützt durch grundsätzliche Besinnungen und entsprechende Schriften. Die wichtigsten seien angeführt: »Die Kunst und die Revolution« 1849; »Das Kunstwerk der Zukunft« 1850; »Oper und Drama« 1851; »Die deutsche Kunst und die deutsche Politik« 1865
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 101 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 89

como a realizaciones. Ningún compositor ni estética de ningún tipo ha sido blanco de más acerbas críticas ni de más encendidas loas.”⁹⁹

A pesar de que Wagner toma la tragedia como punto de partida, se da cuenta de la imposibilidad de imitarle y por ello, se encamina a dar forma a una manifestación artística totalmente nueva, sobre todo en su concepción. Pero veamos primero como era el fenómeno en Grecia.

Sabemos del papel fundamental que para los griegos jugaba la poesía y especialmente la métrica. Esta métrica se ha dicho en ocasiones que debe su forma al gesto, a la danza y a la propia sonoridad del lenguaje. Y la música era desarrollada solo para complementar melódicamente lo que ya estaba propuesto en el lenguaje. Wagner nos dice a propósito que:

“... Los intentos de imitar este modelo y apropiárselo, se enlazaron primero a los factores más afines de los diversos idiomas e iban aumentando tan paulatinamente que solo pudimos cerciorarnos del error que se halla en la base de todo esto, cuando por un lado, llegamos a la comprensión cada vez más íntima de la rítmica antigua, y por otra, avezados por nuestros intentos de imitarla, caímos en la cuenta de cuán imposible y estéril era esta imitación”¹⁰⁰

⁹⁹ Zamacois, J., Temas de estética y de historia de la música, Idea Books, p 119

¹⁰⁰ Wagner, R., La Poesía y la Música en el Drama del Futuro, Espasa Calpe, Argentina, p 8

Como vemos era inútil tratar de subrayar el modelo griego para crear en pleno siglo XIX. Era imposible tratar de construir a partir de una lengua ajena y de un modelo que carecía además de partes. A la incompatibilidad sonora de la lengua griega, (bien fuera con la alemana o la italiana), había que sumar la danza la cual no vimos y también la melodía que nunca escuchamos. De modo que, difícilmente se podría reconstruir aquel gran arte. Lo que quedaba era conocer la lengua y esta es la razón de que los intentos de reconstrucción más certeros parten de la filología. Este es el caso de Nietzsche a quién debemos probablemente la mejor interpretación de la tragedia ática.

Después de todo, no fue Wagner el primero en ver las dificultades que presentaba el lenguaje. Siglos de ópera hablan por sí mismos. Y si la regla era en mayor o menor medida partir de la lengua, los italianos hicieron de la ópera un género universal, hasta el punto de que una buena parte de óperas no italianas son en italiano, y esto incluye al propio Mozart.

Wagner trabajó incesantemente en determinar la relación precisa entre poesía y música para así dirigirse al sentimiento. Pero ni siquiera él mismo pudo evitar que la música ascendiera por encima de la poesía, como está expresado claramente en la filosofía de Schopenhauer y confirmado más adelante por Nietzsche. Sin embargo, Wagner dio forma a una estética que además es síntesis en lo que al drama se refiere.

Trazado este camino, es necesario ahora reconocer la presencia de Beethoven en la obra de Wagner y como figura determinante en su estética.

*“Aquella melodía patriarcal –como seguiré denominándola para caracterizar su posición histórica- que entona Beethoven en la «Novena Sinfonía», cuyo hallazgo como melodía permite, por fin, precisar el sentimiento. He afirmado antes, que ella no se originó en la poesía de Schiller, sino que, inventada con independencia del verso, solo le fue sobrepuesta. Puede verse claramente que esta melodía se halla restringida por completo a las relaciones vigentes en la familia de los sonidos y dentro de las cuales se mueve la vieja canción popular de la nación. No comprende casi ninguna modulación y aparece con tanta sencillez de tonalidad que se manifiesta claramente en ella la intención del músico, de retroceder a la fuente histórica de la música. Esta intención fue necesaria para la música absoluta que no se halla sobre la base de la poesía.”*¹⁰¹

Wagner y Beethoven

“... Un día, me vino a la mente que el hombre cuyas creaciones yo amaba por encima de todo, aún vivía (...) No se me había ocurrido que Beethoven vivía, que comía pan y respiraba aire como todos nosotros;

¹⁰¹ Wagner, R., La Poesía y la Música en el Drama del Futuro, p 61

pero éste Beethoven vivía en Viena y era también un pobre músico alemán...

Perdí la calma. Todos mis pensamientos giraban en torno a un único deseo: ¡ver a Beethoven! Ningún musulmán pide con más fe ir en peregrinación a la tumba de su profeta, que yo a la pequeña habitación de Beethoven.”¹⁰²

La admiración de Wagner por Beethoven está expresada en su mayoría, en los innumerables escritos que le dedicó, además de las múltiples citas presentes en su música. Puede decirse que fue una constante en su vida. Esta presencia de Beethoven en la vida y obra de Wagner siempre ha sido centro de especulaciones. Y ha sido utilizada por muchos autores, no en vano, para explicar y justificar la estética del drama musical wagneriano. Pero más que en las especulaciones sobre la Novena Sinfonía y sobre la Heroica, (obra que Wagner denominó como la más significativa del maestro), la justificación del verdadero drama musical, pareciera estar con mayor claridad en la recreación que Wagner hizo a propósito de su encuentro con Beethoven. Es de suma importancia la postura que Beethoven toma de cara a la música vocal. El diálogo a continuación es determinante y definitivo:

“– ¡Desagradable trabajo! - repuso Beethoven -. Yo no soy compositor de óperas; al menos, no conozco ningún teatro en el mundo para el que

¹⁰² Wagner, R., Escritos y confesiones, Visita de peregrino a Beethoven, Labor, Barcelona, 1975, p 63

me gustaría escribir de nuevo una ópera. Si quisiera componer una ópera de acuerdo con mi concepto, la gente saldría corriendo, pues en ella no aparecería rastro alguno de arias, duetos, tercetos y todo ese aparato de que se compone hoy día la ópera, y lo que yo haría a cambio ningún cantante desearía cantarlo y ningún público escucharlo. Lo que todos conocen es solo el fraude radiante, el disparate brillante y el aburrimiento acaramelado. El que compusiera un auténtico drama musical sería tomado por loco y, en efecto, lo sería de hecho, si no lo retuviera exclusivamente para él y pretendiera ofrecérselo a la gente

- ¿Y como habría que proceder – pregunté intrigado -, para alumbrar un drama así?

- Como lo hacía Shakespeare cuando escribía sus obras – fue la respuesta. Después continuó -: aquel que pretende adaptar toda suerte de quincallas de colorines a mozas con buena planta y pasable voz, para conseguir gritos de ¡bravo! y aplausos, que se haga modista parisiense, pero no compositor dramático. Yo, por mi parte, no estoy hecho para tales bromas. Se muy bien que los listos opinan por esto que yo entiendo, a lo sumo, de música instrumental, pero que en música vocal no tendría nada que hacer. Y tienen razón, pues ellos entienden por música vocal exclusivamente la música operística; ¡que el cielo me guarde de caer en tamaño disparate! ¹⁰³

¹⁰³ Wagner, R., Escritos y confesiones, Visita de peregrino a Beethoven, Labor, Barcelona, 1975, p 83

Wagner vio en las palabras de Beethoven una nueva potencialidad y una nueva forma de abordar el drama. Es acá donde se siente realmente la fractura respecto de la tradición operística anterior y donde podemos ver los orígenes reales del drama wagneriano.

Por otra parte, la justificación ontológica de todo el esfuerzo de Wagner la encontramos, como se ha dicho, en la obra de Schopenhauer. Y es precisamente por esto que podemos comprender el fracaso de Wagner. Todo el afán de unificación de las artes sucumbió ante el predominio de la música sobre las restantes. Éste es uno de los puntos centrales de nuestro enfoque. Y además, significa una gran contradicción, ya que en la evolución de la música podemos ver diferentes estadios en la que muchas veces estuvo subordinada a la literatura. Con Wagner encontró un equilibrio, pero ciertamente el fenómeno de la música comprendida desde el pensamiento de Schopenhauer, pareciera estar más identificada con la obra de Bach, donde el fenómeno se representa frecuentemente como música pura. El mismo Wagner da fe de ello: *“Bach expresaba en sus profundísimas fugas algo tan grandioso como, ahora, Beethoven en su más libre sinfonía.”*¹⁰⁴

A pesar de todo esto, Heidegger señala que:

“... La voluntad wagneriana de construir «la obra de arte total» se convirtió de modo inevitable en lo contrario del gran arte, tal voluntad

¹⁰⁴ Wagner, R., Escritos y confesiones, La ópera alemana, Labor, Barcelona, 1975, p 56

es, sin embargo, única en su tiempo y, a pesar de lo mucho de histriónico y aventurero que tuviera, eleva a Wagner por encima de los demás esfuerzos que se han hecho por el arte y por mantener su carácter esencial en la existencia. Sobre ello escribe Nietzsche (XIV, 150/1)

«Sin ninguna duda, Wagner les dio a los alemanes de esta época la idea más abarcadora de lo que podría ser un artista: el respeto por el “artista” creció de pronto enormemente; suscitó por todas partes nuevas valoraciones, nuevos deseos, nuevas esperanzas; y quizá no en último término precisamente por el carácter meramente anunciador, incompleto, imperfecto de sus creaciones artísticas. ¡Quién no ha aprendido de él!»¹⁰⁵

Tristán e Isolda y la apropiación de Nietzsche

“Quizá la simpatía de Nietzsche por la música haya sido más originaria, puesto que, en mayor medida, estaba sentida como destino. No hay ningún filósofo que haya estado tan penetrado o, incluso, tan dominado

¹⁰⁵ So unaufhaltsam Wagners Wille zum »Gesamtkunstwerk« in seinem Vollzug und in der Auswirkung das Gegenteil der großen Kunst wurde, so bleibt doch dieser Wille einzig in seiner Zeit und hebt Wagner trotz des vielen Schauspielerhaften und Abenteuerlichen aus den sonstigen Bemühungen um die Kunst und ihre Wesentlichkeit im Dasein heraus. Nietzsche schreibt darüber (XIV, 150/51):

»Wagner hat ohne allen Zweifel den Deutschen dieses Zeitalters die umfanglichste Ahnung davon gegeben, was ein Künstler sein *könnte*: die Ehrfurcht vor >dem Künstler< ist plötzlich in's Große gewachsen, überall hat er neue Wertschätzungen, neue Begierden, neue Hoffnungen erweckt; und vielleicht nicht am wenigsten gerade durch das nur ankündigende, unvollständige, unvollkommene Wesen seiner Kunstgebilde. Wer hat nicht von ihm *gelernt*!«

Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid pp 104 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 91

por la música, como él. Ya de muchacho se le había entregado enteramente; en su juventud se consagró, sin límites, a R. Wagner y, decidido a vivir al servicio de esa música, confesó más tarde: "Y, finalmente, soy un viejo músico, para quien no existe otro consuelo que el de los sonidos" 106

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

¹⁰⁶ Jaspers, K., Nietzsche, p 77

* 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.

*encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que él ideó, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y solo le era lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia.”*¹⁰⁷

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

¹⁰⁷ Um mir alle die möglichen Bedenklichkeiten, Aufregungen und Missverständnisse ferne zu halten, zu denen die in dieser Schrift vereinigten Gedanken bei dem eigenthümlichen Character unserer aesthetischen Oeffentlichkeit Anlass geben werden, und um auch die Einleitungsworte zu derselben mit der gleichen beschaulichen Wonne schreiben zu können, deren Zeichen sie selbst, als das Petrefact guter und erhebender Stunden, auf jedem Blatte trägt, vergegenwärtige ich mir den Augenblick, in dem Sie, mein hochverehrter Freund, diese Schrift empfangen werden: wie Sie, vielleicht nach einer abendlichen Wanderung im Winterschnee, den entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte betrachten, meinen Namen lesen und sofort überzeugt sind, dass, mag in dieser Schrift stehen, was da wolle, der Verfasser etwas Ernstes und Eindringliches zu sagen hat, ebenfalls dass er, bei allem, was er sich erdachte, mit Ihnen wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte und nur etwas dieser Gegenwart Entsprechendes niederschreiben durfte.

GT KSA = '1.23' Vorwort an Richard Wagner / NT p 38

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?”¹⁰⁸

Puede decirse que *Tristán e Isolda*, presentada por primera vez en Múnich 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 solo 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.

“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

¹⁰⁸ An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihülfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergiessen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen?
GT KSA = 'I.135' / NT p 168

*romántico de comunicar algo inefable, no traducible, de la realidad inmanente.”*¹⁰⁹

El Preludio, uno de los más 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:

“Este anhelo de unificación de todas las artes bajo el patrocinio de la música se encuentra —como ya se ha visto— no solo en muchos pensadores románticos sino también muchos músicos: ya Beethoven, cuando escribe la Novena Sinfonía, tiene en su mente un programa

¹⁰⁹ Mila, M., Historia de la Música, Libro Blanco, p 226

similar... () El concepto de obra de arte total, de Gesamtkunstwerk, 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.” ¹¹⁰

Parsifal y la crítica de Nietzsche

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 desesperado

¹¹⁰ Fubini, E. Ibid, p 308

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?" ¹¹¹

Heidegger nos dice a propósito de la relación Nietzsche-Wagner, dos cosas de suma importancia. Por un lado, nos dice que esta amistad estaba destinada a la ruptura y luego nos hace el señalamiento de los elementos que refieren la oposición de Nietzsche a Wagner.

“Fue este arrebató hacia el todo proveniente de la embriaguez lo que hizo que Richard Wagner, el hombre y su obra, fascinaran al joven Nietzsche; esto solo fue posible, sin embargo, por que en el propio Nietzsche algo le salió al encuentro, lo que él llamaba lo dionisiaco. Pero puesto que Wagner buscaba meramente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en él, mientras que Nietzsche quería sujetarlo y conformarlo, la ruptura entre ambos estaba ya predeterminada.

Su oposición a Wagner se refiere a dos cosas: 1) El menosprecio que éste tiene por el sentimiento interno y el auténtico estilo. En una

¹¹¹ Denn der Parsifal ist ein Werk der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischerei gegen die Voraussetzungen des Lebens, ein schlechtes Werk. — Die Predigt der Keuschheit bleibt eine Aufreizung zur Widernatur: ich verachte Jedermann, der den Parsifal nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet... () Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordner verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder ... Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der Einzige, der an ihm — litt?

NeW KSA = '6.431' /Nietzsche contra Wagner, www.nietzscheana.com.ar

ocasión, Nietzsche lo expresa así: «flotar y nadar», en lugar de «caminar y bailar» (es decir, confusión en lugar de paso y medida). 2) Su deslizamiento hacia un cristianismo moralizante y falaz, mezclado con ardor y vértigo.”¹¹²

Cabe recordar acá las razones por las cuales Nietzsche condenó a Platón como el primer decadente del estilo, esto fue por ser el primero en mezclar todas sus formas. En todo caso, Parsifal se convirtió en símbolo de decadencia dentro de la filosofía de Nietzsche.

El solo patrón de un personaje guerrero y monje, asceta, poseedor de la verdad y negador del mundo aparente, es una contradicción dentro del pensamiento de Nietzsche. Dicho de otro modo, la celebración del ascetismo o del héroe que triunfa mediante la renuncia y el retiro es para Nietzsche, signo de debilidad. Podemos decir que la leyenda cristiano-artúrica sobre la búsqueda del santo grial, inspirada por el poema de Wolfram von Eschenbach, se convierte en manos de Wagner, en lo opuesto a los presupuestos expuestos en el Nacimiento de la Tragedia, esto es al "wagnerismo como sintoma de ascensión".

¹¹² Dieser aus dem Rausch kommende Fortriß ins Ganze war es, wodurch der Mensch Richard Wagner und sein Werk den jungen Nietzsche in den Bann zogen; doch dieses war nur möglich, weil dem in Nietzsche selbst etwas entgegen kam, jenes, was Nietzsche dann das Dionysische nannte. Aber weil Wagner die bloße Aufsteigerung des Dionysischen und die Verströmung in ihm suchte, Nietzsche aber seine Bändigung und Gestaltung, deshalb war auch der Riß zwischen beiden schon vorbestimmt. Sein Gegensatz zu Wagner betrifft ein Zweifaches: 1. Die Mißachtung des inneren Gefühls und des eigentlichen Stils bei Wagner. Nietzsche drückt das einmal so aus: bei Wagner »Schweben und Schwimmen«, statt »Gehen und Tanzen« - (d. h. Verschwommenheit statt Maß und Schritt). 2. Das Abgleiten in ein verlogenes moralisierendes Christentum, vermischt mit Brunst und Taumel
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 106 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 93

*“Para ser justos con El nacimiento de la tragedia (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al wagnerismo, como si éste fuese un síntoma de ascensión. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: solo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre Parsifal, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tan alta sobre el valor cultural de ese movimiento”*¹¹³

En palabras de Klossowski:

“Wagner corrompe la música por su concepción dramática musical, síntesis imposible del drama hablado y de una música completamente consagrada y sometida a la expresión de los afectos.

*Luego señala en Wagner todos los rasgos del falso genio que especula con la vulnerabilidad nerviosa del auditorio”.*¹¹⁴

Una vez reconocidos todos los signos de decadencia en Wagner, debe remarcarse el alejamiento de Nietzsche de la música romántica. Jaspers estuvo

¹¹³ Um gegen die „Geburt der Tragödie“ (1872) gerecht zu sein, wird man Einiges vergessen müssen. Sie hat mit dem gewirkt und selbst fasciniert, was an ihr verfehlt war — mit ihrer Nutzanwendung auf die Wagnerei, als ob dieselbe ein Aufgangs-Symptom sei. Diese Schrift war eben damit im Leben Wagner's ein Ereigniss: von da an gab es erst grosse Hoffnungen bei dem Namen Wagner. Noch heute erinnert man mich daran, unter Umständen mitten aus dem Parsifal heraus: wie ich es eigentlich auf dem Gewissen habe, dass eine so hohe Meinung über den Cultur-Werth dieser Bewegung obenauf gekommen sei.

EH KSA = '6.309' /EH p 42

¹¹⁴ Klossowski, P., De Nietzsche y el círculo vicioso., www.nietzscheana.com.ar

consciente de ello. Y gustaba de remarcar la inclinación de Nietzsche por Peter Gast y sobre todo por el Carmen de Bizet.

*"En medio de estos pasajes tan contradictorios sobre la música, Nietzsche parece encontrar la salida en una separación entre la música romántica, que es peligrosa, brumosa y orgiástica, y la música propiamente dicha, a la cual pone en contraste con Richard Wagner. Creyó descubrirla en las obras de Peter Gast. En 1881, cree ver en él "a su maestro, a un maestro de primera clase", cuya música era afín a su propia filosofía (a Overbeck, 18-5-81) y que significa "la justificación sonora de toda mi nueva actividad práctica y de mi renacimiento" (a Overbeck, 10-82). Por este camino encumbró a la jerarquía de obra maestra única a la ópera Carmen de Bizet..."*¹¹⁵

Sin embargo, la oposición que señala Jaspers es solo contra Wagner y contra los presupuestos filosóficos en los que se reconocen los signos de la decadencia ya que encontramos innumerables citas, fragmentos y textos sobre música que aluden a diferentes personajes y a diferentes épocas en las que se enaltece el hecho musical. La música siempre esta presente en su filosofía. Y debemos verla en su carácter amplio y esencial.

Luego de la apología a Wagner y una vez inscrito como uno de los principales artífices del romanticismo decadente, es menester señalar otra de las posturas

¹¹⁵ Jaspers, K., Nietzsche, p 78

decisivas en relación a la óptica de Nietzsche frente al mismo. Se trata del romanticismo como autodestrucción y camino al nihilismo.

*“Este sucumbir se presenta como una autodestrucción, una selección instintiva de aquello que tiene que obrar la destrucción. Síntomas de esta autodestrucción de los mallibrados: la autovivisección, la intoxicación, la embriaguez, el romanticismo, y sobre todo la necesidad instintiva de realizar unos actos con las cuales se hace de los poderosos enemigos mortales (criándose, por así decir, sus propios verdugos), la voluntad de destrucción, expresión de un instinto más profundo aún que el instinto de autodestruirse: la voluntad hacia la nada.”*¹¹⁶

¹¹⁶ Das zu-Grunde-Gehen präsentirt sich als ein — Sich-zu-Grunde-richten, als ein instinktives Auslesen dessen, was zerstören muß. Symptome dieser Selbstzerstörung der Schlechtweggekommenen: die Selbstvivisektion, die Vergiftung, Berausung, Romantik, vor allem die instinktive Nöthigung zu Handlungen, mit denen man die Mächtigen zu Todfeinden macht (— gleichsam sich seine Henker selbst züchtend) der Wille zur Zerstörung als Wille eines noch tieferen Instinkts, des Instinkts der Selbstzerstörung, des Willens ins Nichts.

NF 55[71] / www.nietzscheana.com.ar, De los Fragmentos Póstumos.

CAPÍTULO III

LOS LUGARES FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE

NIETZSCHE

Introducción

La configuración formal de éste capítulo se presenta respetando la cronología en que fueron creadas las obras aquí estudiadas, y que además son las que contienen el pensamiento musical de Nietzsche en el sentido más estricto. Esta es la razón de que obras como el *Anticristo* o textos como *Schopenhauer como educador*, *Homero y la Filología*, o incluso *El crepúsculo de los ídolos*, no aparezcan en éste capítulo (aunque aparece éste último para referenciar cuestiones de índole extramusical pero siempre en relación con la Filosofía de la Música). Hecha esta aclaratoria, se hace el recorrido sobre la materia musical presente en cada obra, con la intención no solo de recopilarla en nuestro trabajo, sino de mostrar las múltiples ópticas que Nietzsche tiene de la música. Veremos que desde los escritos de juventud y los preparatorios para el nacimiento de la tragedia, hasta los fragmentos correspondientes a la *Voluntad de poder*, la música es un concepto central en filosofía de Nietzsche, que además es llevado a diferentes ámbitos con la finalidad de que se comprendan las ideas centrales de su pensamiento. Desde su esencial concepción ontológica, formal, de estilo, hasta cuestiones de orden anecdótico, aparece como un hilo conductor de su filosofía.

Nunca se dijo expresamente que había un elemento capital siempre presente aunque de un modo disperso en la filosofía Nietzsche. Era la Música.

Jaspers nos ilustra de un modo claro la intención del carácter disperso de la obra de Nietzsche:

“En oposición a los sistemáticos, Nietzsche no fue el constructor de un todo lógico y conceptual. Sus planes sistemáticos de trabajo o son ordenaciones para una exposición que siempre puede ser diferente, o constituyen formas de cierta intención, particularizada por una investigación que parte de metas determinadas, o se propone, de intento, alcanzar eficacia por medio de su filosofar.

Podemos expresar alegóricamente el aspecto que manifiesta la obra de Nietzsche. Es como si saltara la roca de una montaña: las piedras, más o menos desbastadas, señalan ya un todo. Pero la construcción, para la cual ellas fueron extraídas, no fue lograda. El hecho de que la obra esté allí, como un montón de escombros, no parece, sin embargo, hacer invisible a su espíritu. Éste será perceptible para quien, alguna vez, haya andado el camino de las posibilidades de la construcción: para él los muchos trozos se ensamblarán. Sin embargo, tal cosa no ocurre de modo unívoco: muchos trozos de la obra están esparcidos, con pocos cambios, como numerosas repeticiones; otros, se muestran como siendo formas únicas y costosas, como si en alguna parte pudieran proporcionar una piedra angular o cerrar cierta bóveda. Sólo se las reconocerá mediante una cuidadosa comparación con la idea de la construcción total. Pero ésta no es, con certeza, algo único: parecen entrecruzarse muchas posibilidades de construcción. A veces, se duda si un trozo es defectuoso en la forma o si obedece a una idea distinta del edificio.

La tarea parece consistir en buscar el edificio a través de los escombros, aunque aquél a nadie se le muestre como un solo todo, fijo de modo unívoco.

La búsqueda de ese oculto plan tiene éxito cuando alguien se comporta como si él mismo debiese levantar un edificio, que cuando Nietzsche quería elevarlo, yacía, para él, en escombros. No hay que distraerse por la cantidad innumerable de los mismos; no hay que dejarse vencer por el brillo de los trozos particulares, casi inabarcables; no se debe destacar esto o aquello, según la propia inclinación o el azar. Antes bien, se tiene que entender a Nietzsche como un todo, es decir, a través de Nietzsche mismo. Habrá que tomar cada palabra en serio; pero ninguna palabra, aisladamente considerada, deberá estrechar la visión. Más si ese todo, como una reconstrucción arqueológica, sustituyera al mismo Nietzsche, también se lo violentaría. Tratándose de Nietzsche, junto con las experiencias de las posibilidades sistemáticas, tiene que hacerse, al mismo tiempo, la de su destrucción. En efecto, se experimenta el fuerte impulso que Nietzsche da a la posteridad, por el hecho de que él no le muestra ningún refugio donde ella pudiera abrigarse, sino que la despierta para que ande el propio camino: es decir, para que participe del vuelo del ser humano, por él posibilitado. Nadie verá la unidad de Nietzsche, salvo quienes la hagan por sí mismos". ¹¹⁷

¹¹⁷ Jaspers, Karl., Nietzsche, p 24

También bajo esta óptica debe verse la Música en la filosofía de Nietzsche. A manera de escombros que deberán ser erigidos en una gran construcción conceptual, cuyo carácter estará en todo momento fundamentalmente abierto y que estará determinado siempre por quién sea que la construya.

Nuestro recorrido demostrará que es legítimo referirse a una Filosofía de la Música cuando nos referimos al pensamiento de Nietzsche. El análisis que se presentará a continuación es testimonio de esto.

www.bdigital.ula.ve

La Música en el primer período. Desde los escritos juveniles hasta

Richard Wagner in Bayreuth

www.bdigital.ula.ve

De mi Vida (1844-1858) El Acercamiento a la música

La experiencia musical en Nietzsche comienza en su niñez, de modo que en sus primeros escritos apreciamos ya la determinante posición que jugará la música en su pensamiento.

*“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.”*¹¹⁸

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

¹¹⁸ Estudios Nietzsche, Paulina Rivero Weber., La “musa” de Nietzsche. p 147

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.”¹¹⁹

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, 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

¹¹⁹ Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauer's, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fühlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkörpern. Andererseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit.
GT KSA = 'I.107' / NT p 136

Mendelssohn. ¡Esa maravillosa obertura! Me parece como si una etérea procesión de elfos danzase en la noche, plateada por el resplandor de la luna.”¹²⁰

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... ()

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

¹²⁰ Ausserdem hörte ich noch Judas Makabaeus von Händel, und vor allem die Schöpfung von Haydn. Dann war ich auch bei der Aufführung des zarten sinnigen Sommernachtstraum von Mendelssohn. Diese wundervolle Ouvertüre! Mir ist, als ob Elfen in mondbegänzten Silbernacht den luftigen Reihen tanzten. Aus meinem Leben, Die Jugendjahre 1844-1858, www.thenietzschechannel.com / www.nietzscheana.com.ar / De Mi Vida, 1958

*muy feliz de haberla amado tanto. ¡Demos gracias a Dios que nos ofrece tan hermoso placer!*¹²¹

Ciertamente, en el muy joven Nietzsche, ya existe una valoración sobre la música que él experimenta directamente desde el ámbito de la interpretación y la composición. No olvidemos que, 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.

“Nietzsche empezó a componer desde muy chico, en sus años de liceo: bosquejos de un requiem (sin duda inspirado en Mozart), una misa, un oratorio de navidad, un muy hermoso miserere que debió componer bajo la influencia de Palestrina. Escribió además hermosísimas piezas

¹²¹ Gott hat uns die Musik gegeben, damit wir *erstens*, durch sie nach oben geleitet werden. Die Musik vereint alle Eigenschaften in sich, sie kann erheben, sie kann tändeln, sie kann uns aufheitern, ja sie vermag mit ihren sanften, wehmüthigen Tönen das roheste Gemüth zu brechen. Aber ihre Hauptbestimmung ist, daß sie unsre Gedanken auf höheres leitet, daß sie uns erhebt, sogar erschüttert. () Auch gewährt die Musik eine angenehme Unterhaltung und bewahrt jeden der sich dafür interessirt, vor Langeweile. Man muß alle Menschen die sie verachten als geistlose, den Thieren ähnliche Geschöpfe betrachten. Immer sei diese herrlichste Gabe Gottes meine Begleiterin auf meinem Lebenswege und ich kann mich glücklich preisen, sie lieb gewonnen zu haben. Ewig Dank sei Gott von uns gesungen, der diesen schönen Genuß uns darbietet! Aus meinem Leben, Ibid / www.nietzscheana.com.ar/ De Mi Vida.

*para piano, una quincena de lieder y bosquejos de sinfonías, que -más allá de lo que se hacía en su tiempo- anunciaban la música de Richard Strauss".*¹²²

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, éste 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 debería estudiarse sus composiciones y ser entendidas como cualquiera de sus escritos ya que sin duda alguna estamos hablando de un verdadero artista. La exposición que tenemos a continuación puede reforzar este hecho ya que en la suprema tragedia ática el equilibrio entre música y texto (o en el caso de Nietzsche música y filosofía) se hace evidente.

El Drama Musical Griego (1870)

En este texto Nietzsche expone de modo preciso el valor de la tragedia como arte supremo y su degeneración gradual luego de Esquilo y Sófocles, la cual podemos ver en diferentes momentos históricos, desde la antigüedad hasta lo que podemos hoy llamar ópera. Nietzsche nos dice que:

¹²² Entrevista a Curt Paul Janz., Magazine Littéraire N° 298. Abril 1992

“...Aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Esquilo y Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbitrario. Lo que hoy nosotros llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural...” ¹²³

Es de suma importancia comprender aquí que la tragedia se nos presenta como el arte dionisiaco por excelencia, como el arte musical por excelencia, en el cual la música unida a las demás artes, brota naturalmente, no en favor de intenciones doctas sino como producto de un arte inconsciente. Son estas intenciones doctas a las cuales Nietzsche se refiere como castradoras y mutiladoras de la evolución natural del drama musical. Esto llevó claramente a la separación inevitable de las artes, al momento de creer realmente que música y texto eran por naturaleza diferentes y no correspondientes. Nietzsche lo expresa cuando nos dice:

“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

¹²³ ...ist jene wirkliche Tragödie des Alterthums, das Kunstwerk des Aeschylus und Sophokles, der modernen Kunst willkürlich eingepfht worden. Das, was wir heute die Oper nennen, das Zerrbild des antiken Musikdrama's, ist durch direkte Nachäffung des Alterthums entstanden: ohne die unbewußte Kraft eines natürlichen Triebes...

GMD KSA = '1.516' / DMG p 195

*presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música.”*¹²⁴

Por otra parte en referencia a los poetas:

*“Cuando los llamamos poetas, queremos decir precisamente poetas de libro: más justo con esto perdemos toda intelección de su esencia, la cual se nos descubre únicamente cuando alguna vez, en una hora intensa y rica de fantasía, hacemos desfilan ante nuestra alma la ópera de un modo tan idealizado, que se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo”.*¹²⁵

Ante un arte fragmentado, inevitablemente el hombre ha de fragmentarse para asimilarlo. Esta es la razón por la cual Nietzsche nos dice que si súbitamente se nos trasladara a la antigüedad a una celebración ateniense, sería algo totalmente

¹²⁴ Die Geschichte der Musik lehrt es, daß die gesunde Weiterentwicklung der griechischen Musik im frühen Mittelalter plötzlich auf das stärkste gehemmt und beeinträchtigt wurde, als man in Theorie und Praxis mit Gelehrsamkeit auf das Alte zurückgieng. Das Resultat war eine unglaubliche Verkümmernng des Geschmacks: in den fortwährenden Widersprüchen der angeblichen Überlieferung und des natürlichen Gehör's kam man dahin, Musik gar nicht mehr für das Ohr, sondern für das Auge zu componieren. Die Augen sollten das contrapunktische Geschick des Componisten bewundern: die Augen sollten die Ausdrucksfähigkeit der Musik anerkennen.
GMD KSA = '1.517' / DMG p 196

¹²⁵ Wenn wir sie als Dichter bezeichnen, so meinen wir eben Buchdichter: gerade damit aber verlieren wir jeden Einblick in ihr Wesen, das uns einzig aufgeht, wenn wir die Oper uns einmal in kräftiger phantasiereicher Stunde so idealisirt vor die Seele führen, daß uns eben die Anschauung des antiken Musikdrama's sich erschließt.
GMD KSA = '1.517' / DMG p 196

ajeno, una representación absolutamente extraña para nosotros. Lo que es familiar es que se ha convertido en una muletilla de la modernidad el hecho de que para dar lectura a una obra de arte, sea de la indole que sea, debemos volverla pedazos para entenderla. A pesar de esto, y partiendo además de una interpretación fragmentada, pero no por ello, una de las más certeras, Nietzsche explica citando a Feuerbach que:

“Confrontemos con esto la manera de cómo el genial Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total: No es de extrañar – dice – que, dada su afinidad electiva, que tiene unas razones profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de arte. Los juegos olímpicos reunían en una unidad político-religiosa a las tribus griegas separadas: el festival dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas. Su modelo estaba dado ya en aquellas festividades de los templos en que la aparición plástica del dios era celebrada, ante una muchedumbre, con bailes y cantos. Como allí, también aquí el marco y la base lo forma la arquitectura, mediante la cual la esfera poética superior queda visiblemente apartada de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor, y en la suntuosidad de los trajes vemos desplegado todo el encanto de un abigarrado juego de colores. Del alma del conjunto se ha hecho dueño el arte poético; pero, una vez más, no como una forma poética aislada, cual ocurre en el culto del templo, no, por ejemplo, como himno. Aquellos relatos, tan esenciales

al drama griego, del angelos y el exangelos o de los mismos personajes que actúan, nos retrotraen a la epopeya. En las escenas apasionadas y en el coro tiene su lugar la poesía lírica, y, ciertamente, según todas sus gradaciones, desde la erupción inmediata del sentimiento, en interjecciones, desde la flor delicadísima de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Con la recitación, el canto y la música de flauta, y con el paso cadencioso del baile no queda aún cerrado del todo el círculo..."¹²⁶

Dicho esto, es mucho más claro ver las correspondencias que tiene el drama musical con el arte posterior a él. Ya se ha dicho que en la historia existen diferentes momentos en los que podemos reconocer diferencias, variaciones y rupturas con respecto a la primigenia concepción de la tragedia. Pero es en lo referente a la materia musical, y más específicamente en lo tocante al coro, donde podemos apreciar el destino del drama musical. Pues ya en sus inicios estaban dadas las pautas para su desaparición. Ya en nuestro primer capítulo en el

¹²⁶ Halten wir dagegen, wie der geistvolle Anselm Feuerbach sich jenes antike Drama als Gesamtkunst vorstellt. „Es ist nicht zu verwundern, sagt er wenn bei einer tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzen. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen: das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes vor einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschließt. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Kostüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt; aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform, wie im Tempeldienst z.B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und des Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Szenen und im Chor ihre Stelle und zwar nach allen ihren Abstufungen von dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühls in Interjektionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation Gesang und Flötenspiel und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring noch nicht völlig geschlossen...“
GMD KSA = '1.519' / DMG p 199

fragmento dedicado a la Tragedia, se habló de la presencia del coro. Pero es en este escrito preparatorio donde Nietzsche nos dice que: “Es sabido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral”. En este sentido, cuando nos referimos al alejamiento del drama de su concepción primordial, se debe a que perdió su musicalidad primordial. Dicho de otro modo, a que el coro perdió protagonismo para ir quedando en segundo plano.

Nietzsche nos dice del coro y a propósito del valor de la música griega que:

“Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino solo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales. No es éste el sitio de indicar cuál es el pensamiento ético que hay en la música coral unísona de los griegos: ella forma la antítesis más poderosa del desarrollo de la música cristiana, en la que la armonía, auténtico símbolo de la mayoría, ha dominado durante largo tiempo, hasta el punto de que la melodía quedó asfixiada y tuvo que volver a ser descubierta de nuevo”.¹²⁷

¹²⁷ Obschon eine Mehrheit von Personen, stellt er doch musikalisch keine Masse vor, sondern nur ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen. Es ist nicht am Orte darauf hinzuweisen, welcher ethische Gedanke in der unisonen Chormusik der Griechen liegt: die den stärksten Gegensatz zur christlichen Musikentwicklung bildet, in der die Harmonie, das eigentliche Symbol der Mehrheit, lange Zeit so dominirt, daß die Melodie ganz erstickt war und erst wieder entdeckt werden mußte.
GMD KSA = '1.526' / DMG p 206

Regresando al punto de vista anteriormente sugerido a propósito de la pérdida de la musicalidad en el drama, debemos recapitular también la idea de que ésta pérdida es la razón de nuestra extrañeza y no comprensión del fenómeno griego. Puntualmente Nietzsche nos dice: *"Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música"*.¹²⁸

Hemos visto hasta ahora que el pensamiento musical de Nietzsche expuesto en *El Drama Musical Griego*, contiene un profundo carácter genealógico patente en la revisión y lectura retrospectiva de la historia de la música. Del mismo modo encontramos un carácter formal en los múltiples ejemplos en relación a la armonía, a la melodía y a la ejecución representada mayormente en el coro. Pero sobre todo, y para los intereses de nuestro trabajo, aparece expuesto el carácter esencial de la música. Aparece una de las primeras reflexiones sobre la música en la que está ya comprendida como el arte supremo. Ni siquiera es necesaria la referencia a Schopenhauer en relación a la ya conocida categorización de las artes, donde la música asciende por sobre las demás, sino que este hecho ya se da por sentado en este texto. Además el valor de la música en un sentido más general está dado en que la misma es el hilo conductor de este estudio. Nietzsche lo aclara del siguiente modo:

¹²⁸ Wir sind einer griechischen Tragödie gegenüber incompetent, weil ihre Hauptwirkung zu einem guten Theil auf einem Element beruhte, das uns verloren gegangen ist, auf der Musik.
GMD KSA = '1.528' / DMG p 208

“La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y solo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende”¹²⁹

Una vez hechas todas las comparaciones y puestos todos los ejemplos para la comprensión del drama musical griego, quedan entonces claras las características y elementos que debería tener una obra de arte total. A lo largo de la historia no hemos visto sino solo acercamientos muy precarios a aquel gran arte. Óperas y misas solemnes representan solo el recuerdo de lo que fue en algún momento el equilibrio perfecto entre poesía y música. Pero lo que es común a nosotros es precisamente el desequilibrio. La lucha por la exaltación del texto sobre la música o viceversa, ha llegado a la total contradicción e incluso negación del equilibrio. Nietzsche dice incluso que *“...Encontramos soportable el texto más absurdo con tal que la música sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie.”*¹³⁰

¹²⁹ Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.

GMD KSA = '1.529' /DMG p 209

¹³⁰ Auch finden wir den absurdesten Text erträglich, wenn nur die Musik schön ist: etwas was einem Griechen so recht eigentlich als Barbarei vorkommen würde.

GMD KSA = '1.529' /DMG p 210

De modo que la lista de intentos conscientes o inconscientes de lograr materializar nuevamente aquel arte antiguo es larga, ya que hemos visto cómo han quedado obstaculizados por intenciones lejanas al desarrollo natural del arte.

*“El drama musical griego es, para todo el arte antiguo, ese ropaje libre: todo lo no-libre, todo lo aislado de cada una de las artes queda superado con él; en su común festividad sacrificial se cantan himnos a la belleza y a la vez a la audacia. Sujeción y, sin embargo, gracia, pluralidad y, sin embargo, unidad, muchas artes en actividad suprema y, sin embargo, una sola obra de arte – eso es el drama musical griego. Más aquel a quien su contemplación le traiga al recuerdo el ideal reformador actual del arte, tendrá que decirse simultáneamente que aquella obra de arte del futuro no es por acaso un espejismo brillante, pero engañoso: lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad – en un pasado de hace más de dos mil años.”*¹³¹

¹³¹ Das griechische Musikdrama ist für die gesamte alte Kunst jener freie Faltenwurf: alles Unfreie, alles Isolierte der einzelnen Künste ist mit ihm überwunden: bei ihrem gemeinsamen Opferfeste werden der Schönheit und zugleich der Kühnheit Hymnen gesungen. Gebundenheit und doch Anmuth, Mannichfaltigkeit und doch Einheit, viele Künste in höchster Thätigkeit und doch ein Kunstwerk — das ist das antike Musikdrama. Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zugleich sagen müssen, daß jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit — in einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit.
GMD KSA = '1.531' / DMG p 212

Sócrates y la tragedia (1870)

En nuestro primer capítulo ya revisamos la posición nietzscheana con respecto al platonismo. Y en materia musical no tendría por qué ser diferente, ya que la doctrina del ethos expuesta por Platón es claramente condenable desde la óptica nietzscheana, por el solo hecho de ser una concepción limitada del poder que tiene la música. Del mismo modo se expuso el significado de la figura de Eurípides en relación al drama musical y que por necesidad deberemos recapitular aquí. Además en el fragmento dedicado a la Tragedia revisamos sus características y estructura. De modo que lo que resaltaremos en relación a este texto, es el valor real de la tragedia y los elementos que hicieron propicia su desaparición. Pero sobre todo exponer la verdadera esencia de lo trágico.

En principio, Nietzsche comienza por esbozar una serie de ejemplos basados en el socratismo y su relación con la tragedia y el arte griego, con la finalidad de explicar la aniquilación del drama musical. En este sentido, una idea de suma importancia se nos muestra como centro del texto y como una constante filosófica en lo que se refiere a la crítica de Nietzsche a Platón. *“El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte”*.¹³²

Sin entrar todavía en la especulación musical, está perfectamente expuesta la popular condena del arte.

¹³² Der Sokratismus verachtet den Instinkt und damit die Kunst.
ST KSA = '1.542' / ST p 222

“También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía solo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y alabadísima» tragedia -- así es como él se expresa -- entre las artes lisonjeras, que suelen representar únicamente lo agradable, lo lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero a la vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. En Platón esta condena intencionadamente acre y desconsiderada del arte tiene algo de patológico: él, que se había elevado a esa concepción solo por saña contra su propia carne; él, que, en beneficio del socratismo, había pisoteado con los pies su naturaleza profundamente artística, revela en la acritud de tales juicios que la herida más honda de su ser no está cicatrizada aún”. ¹³³

¹³³ Auch der göttliche Plato ist in diesem Punkte dem Sokratismus zum Opfer gefallen: er, der in der bisherigen Kunst nur die Nachahmung der Scheinbilder sah, rechnete auch „die erhabne und hochgepriesene“ Tragödie — wie er sich ausdrückt — zu den Schmeichelkünsten, die nur das Angenehme, der sinnlichen Natur Schmeichelnde, nicht das Unangenehme, aber zugleich Nützliche darzustellen pflegen. Er führt demnach die tragische Kunst recht geflissentlich zusammen mit der Putzkunst und Kochkunst auf. Der besonnenen Gemüthsart widerstrebe eine so mannigfaltige und bunte Kunst, für die reizbare und empfindliche sei sie ein gefährlicher Zunder: Grund genug, die tragischen Dichter aus dem idealischen Staate zu verbannen. Überhaupt gehören nach ihm die Künstler zu den überflüssigen Erweiterungen des Staatswesens, zusammen mit den Ammen, Putzmacherinnen, Raseurs und Kuchenbäckern. Die absichtlich derbe und rücksichtslose Verurtheilung der Kunst hat bei Plato etwas Pathologisches: er, der sich zu jener Anschauung nur im Wüthen gegen das eigne Fleisch erhoben hat, er der seine tief künstlerische Natur zu Gunsten des Sokratismus mit

Esta condena al arte podemos verla como una condena a la música directamente. Y eso es lo que es ciertamente. Ya en la República Platón le había condenado, pero ahora, a partir de *Sócrates y la tragedia*, podemos ver gradualmente cómo va quedando minimizada la música para dar paso a la persistencia del diálogo. Esta idea tiene en común este texto con *El drama musical griego*, el esclarecer que el hecho de la decadencia de la tragedia se debe a la desaparición de la música, junto a la idea del triunfo de la razón sobre el instinto.

Como sabemos, los rasgos propios de la decadencia a lo largo de la filosofía de Nietzsche están representados en la figura de Sócrates y Wagner en buena parte. Pero en este caso particular, es Eurípides quien contiene los signos de la decadencia.

Respecto de lo anterior, es propio del pensamiento de Nietzsche el oponer y exaltar filosofías, autores, músicas, a estos signos de decadencia; y lo hemos visto, tal es el caso de los preplatónicos, los sofistas y la música mediterránea. En el caso de *Sócrates y la tragedia*, y en lo tocante a la aniquilación del drama musical griego en relación a la desaparición de la música, es a partir de la figura de Shakespeare que Nietzsche ejemplifica lo siguiente:

“Basta con hacer una comparación con el modo tan distinto como dialectizan los héroes de Shakespeare: todo el pensar, suponer e inferir

Füßen getreten hat, offenbart in der Herbigkeit jener Urtheile, daß die tiefste Wunde seines Wesens noch nicht vernarbt ist.
ST KSA = 'I.543' / ST p 223

de éstos se halla envuelto en una cierta belleza e interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso termina en la pieza de intriga: solo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música”¹³⁴

Más adelante Nietzsche afirma sin escatimar lo que había venido desplegando en torno a la muerte del drama. Todo puede tomarse como un preludio para llegar a la última exposición del tema. Dice lo siguiente:

“La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo, o monólogo: aunque, en la tragedia esquilea, aquélla había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la

¹³⁴ Man mag nur einmal vergleichen, wie ganz anders die Helden Shakespeare's dialektisieren: über allem ihren Denken, Vermuthen und Schließen liegt eine gewisse musikalische Schönheit und Verinnerlichung ausgegossen, während in der späteren griechischen Tragödie ein sehr bedenklicher Dualismus des Stils herrscht, hier die Macht der Musik, dort die der Dialektik. Letztere dringt immer übermächtiger vor, bis sie auch in dem Bau des ganzen Drama's das entscheidende Wort spricht. Der Prozeß endet mit dem Intrigenstück: damit erst ist jener Dualismus vollständig überwunden, in Folge totaler Vernichtung des einen Wettkämpfers, der Musik.

ST KSA = '1.546' / ST p 226

tragedia como en su casa, sino que, se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la, misma, como arte absoluto". ¹³⁵

Hemos visto entonces cómo de modo prominente se presenta la música en la tragedia, jugando un papel esencial en su forma más primordial. Luego apreciamos el hecho de su desaparición en favor de la razón y la moral. Es entonces el momento de revisar la verdadera esencia de lo trágico. *Incipit tragoedia* reafirma Heidegger como vimos en nuestro primer capítulo. *"Lo trágico no tiene ninguna relación originaria con lo moral... () Lo trágico forma parte de lo estético".* ¹³⁶

Heidegger nos dice que lo *"trágico forma parte de la esencia metafísica del ente"*. Y si la concepción nietzscheana del arte como *"actividad metafísica de la vida"* determina la esencia del ente, es legítimo para nosotros decir que el arte es la actividad trágica de la vida. Más aún, podemos decir que el arte es la actividad musical de la vida, entendiendo aquí la música en su sentido esencial más profundo, no ya como sintaxis de sonidos, sino como inmediatez, como lo que realmente caracteriza al ente, el nacer para perecer.

¹³⁵ Die Tragödie gieng an einer optimistischen Dialektik und Ethik zu Grunde: das will eben so viel sagen als: das Musikdrama gieng an einem Mangel an Musik zu Grunde. Der eingedrungne Sokratismus in der Tragödie hat es verhindert, daß die Musik sich nicht mit dem Dialog und Monolog verschmolzen hat: ob sie gleich in der aeschyleischen Tragödie den erfolgreichsten Anfang dazu gemacht hatte. Wiederum eine Folge war es, daß die immer mehr eingeschränkte, in immer engere Grenzen getriebene Musik sich in der Tragödie nicht mehr heimisch fühlte, sondern außerhalb derselben als absolute Kunst sich freier und kühner

ST KSA = '1.548' / ST p 226

¹³⁶ Heidegger., Nietzsche, Ediciones destino, Tomo I, p 230

La visión dionisiaca del mundo (1870)

Este texto cierra el ciclo de los escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*. Algunos presupuestos en relación a *La visión dionisiaca del mundo* han sido expuestos en el primer capítulo. Estos son puntualmente los referentes al concepto de lo dionisiaco en relación a lo apolíneo (que continuaremos desarrollando) y al concepto de embriaguez. Veremos ahora el valor filosófico de la música en este texto.

En principio, la relación Dionisos-Apolo nos muestra la idea de voluntad en relación a la música, en el más puro sentido schopenhaueriano, es decir, como lo que antecede a las cosas y, en este caso, a las apariencias, esto es, Apolo.

*“Cuanto más vigorosamente fue creciendo el espíritu artístico apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el dios hermano Dionisos: al mismo tiempo que el primero llegaba a la visión plena, inmóvil, por así decirlo, de la belleza, en la época de Fidias, el segundo interpretaba en la tragedia los enigmas y los horrores del mundo y expresaba en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, el hecho de que la «voluntad» hila en y por encima de todas las apariencias”.*¹³⁷

¹³⁷ Je kräftiger nun der apollinische Kunstgeist heranwuchs, um so freier entwickelte sich der Bruder-gott Dionysos: zur selben Zeit als der erste zum vollen gleichsam unbeweglichen Anblick der Schönheit kam, in der Zeit des Phidias, deutete der andere in der Tragödie die Welträthsel und Welschrecken und sprach in der tragischen Musik den innersten Naturgedanken, das Weben des „Willens“ in und über allen Erscheinungen aus.
DW KSA = '1.556' / VDM p 234

Luego de la exposición de la música como arte dionisiaco en oposición a Apolo, Nietzsche expone elementos formales para remarcar esta oposición. Del mismo modo nos referimos al sonido, a la armonía, a la melodía, a las escalas y a la simbología. Lo importante es la comprensión de que los elementos que aparentemente son comunes a todas las artes, vistos desde la música contienen un significado del todo diferente a las demás. Y precisamente es ese carácter diferente, la inmaterialidad, la inmediatez y lo dionisiaco en la música, lo que trasciende las cosas y el mundo de las apariencias.

Ahora bien, ¿cómo llega la música a trascender lo que de material tiene? ¿cómo llega a trascender la parte formal?

Ya se ha hablado en otras ocasiones a propósito del objeto de la música. Y ciertamente en su estado de devenir, lo que se produce, o mejor dicho lo que suena, no tiene objeto propiamente. Esta inmaterialidad todavía no es suficiente para explicar su efecto transformador. Según Nietzsche es a través de lo dionisiaco, del estado de embriaguez, que puede llegar a ser trascendental y transformadora. Es a través del estado de embriaguez que puede dejarse atrás a Apolo. A partir de la inmaterialidad de la música es mucho ya lo que podemos comprender a propósito de un estado que todavía no llega a ser cosa. Pero mediante lo dionisiaco, puede llegar a lo más profundo del sentimiento.

“Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve

*siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros. ¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la música”.*¹³⁸

La idea de que la música es como un bajo continuo para la tragedia está ya bastante clara. Pero en *La visión dionisiaca del mundo*, encontramos la idea de cómo la música y sus elementos constitutivos están también detrás del lenguaje y del gesto. Y que mediante estos elementos como el ritmo y sobre todo la armonía es que se adquieren los grados de expresión hasta llegar a lo dionisiaco incluso. Nietzsche nos dice que *la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad*, mientras que el ritmo esta más cercano al gesto a los dominios de la apariencia.

Nietzsche nos dice del sonido que:

“ ... El sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es solo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad. Con el gesto, por tanto, permanece dentro de los límites

¹³⁸ An den Zuschauer wird also die dionysische Forderung gestellt, daß ihm sich alles verzaubert vorstellt, daß er immer mehr sieht als das Symbol, daß die ganze sichtbare Welt der Scene und der Orchestra das Reich der Wunder ist. Wo aber ist die Macht, die ihn in die wundergläubige Stimmung versetzt, durch die er alles verzaubert sieht? Wer besitzt die Macht des Scheins und depotenzirt ihn zum Symbol? Dies ist die Musik.
DW KSA = '1.571' / VDM p 249

*del género, es decir, del mundo de la apariencia, con el sonido, en cambio, resuelve, por así decirlo, el mundo de la apariencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su magia. Más ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su simbolismo sonoro: en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que solo lo logra la embriaguez del sentimiento”.*¹³⁹

Una vez revisada la Filosofía de la Música en *La visión dionisiaca del mundo*, es pertinente repasar el valor del concepto embriaguez en relación a la música. Podemos decir que la embriaguez es un estado estético producido por arte, y en nuestro caso propiamente por música. “... el efecto de la obra de arte es el de

¹³⁹ Durch den Ton aber spricht er die innersten Gedanken der Natur aus: nicht nur der Genius der Gattung, wie in der Geberde, sondern der Genius des Daseins an sich, der Wille macht sich hier unmittelbar verständlich. Mit der Geberde also bleibt er innerhalb der Grenzen der Gattung, also der Erscheinungswelt, mit dem Tone aber löst er die Welt der Erscheinung gleichsam auf in seine ursprüngliche Einheit, die Welt der Maja verschwindet vor seinem Zauber. Wann aber kommt der Naturmensch zu der Symbolik des Tons? Wann reicht die Geberdensprache nicht mehr aus? Wann wird der Ton zur Musik? Vor allem in den höchsten Lust- und Unlustzuständen des Willens, als jubelnder Wille oder zum Tode geängsteter, kurz im Rausche des Gefühls: im Schrei. Um wie viel mächtiger und unmittelbarer ist der Schrei gegenüber dem Blick! Aber auch die mildereren Erregungen des Willens haben ihre Tonsymbolik: im Allgemeinen ist jeder Geberde ein Ton parallel: zum reinen Klange ihn zu steigern gelingt nur dem Rausche des Gefühls.
DW KSA = '1.575' / VDM p 254

excitar el estado de creación artística, la embriaguez” nos dice Nietzsche. Pero también podemos decir que se trata del estado a partir del cual es posible la creación artística. Vale decir, como potencia creadora. Dionisos, embriaguez y música en la filosofía de Nietzsche son inseparables. La diferencia en todo caso podría estar en que, dependiendo del momento, unos se anteceden a otros. Pero ciertamente uno depende del otro. Por eso se dice que el arte dionisiaco por excelencia es la música. Y por otro lado, que el estado de embriaguez es dionisiaco. Y lo que es común a todo esto es la creación artística. Heidegger lo expresa del siguiente modo:

*“Si preguntamos por la esencia de la creación, de acuerdo con lo anterior podemos responder: es la embriagada producción de lo bello en la obra. La obra solo se realiza en y mediante el crear. Pero precisamente por ello resulta que, a la inversa, la esencia del crear depende de la esencia de la obra y, por lo tanto, solo puede comprenderse a partir del ser de esta última. El crear crea la obra. Pero la esencia de la obra es el origen de la esencia del crear”.*¹⁴⁰

De la embriaguez podemos decir que es el estado fundamental. Es el estado explosivo del arte y por ello el estado ideal. Nunca debe entenderse aquí como

¹⁴⁰ Fragen wir nach dem Wesen des Schaffens, dann können wir auf Grund des Bisherigen antworten: es ist das rauschhafte Hervorbringen des Schönen im Werk. Das Werk verwirklicht sich nur im Schaffen und durch dieses. Aber weil das so ist, deshalb bleibt umgekehrt das Wesen des Schaffens vom Wesen des Werkes abhängig und kann daller nur aus dem Sein des Werkes begriffen werden. Das Schaffen schafft das Werk. Das Wesen des Werkes aber ist der Ursprung des Wesens des Schaffens.
Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 135 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 116

comúnmente se hace, como atontamiento o adormecimiento, o como en última instancia perdida del juicio, ya que se trata más bien de la aniquilación inmediata de todo signo de decadencia. Heidegger explica a partir de la oposición Nietzsche-Wagner que:

*“La embriaguez no alude al caos de la efervescencia y la ebullición que todo lo confunde, a la borrachera que simplemente se deja llevar por el vértigo. Cuando Nietzsche dice «embriaguez», la palabra tiene la resonancia y el sentido opuesto al que le da Wagner. Embriaguez quiere decir para Nietzsche el más claro triunfo de la forma. Respecto de la cuestión de la forma en el arte, Nietzsche dice en una ocasión, en referencia a Wagner: Es un error creer que lo que Wagner ha creado es una forma: es una falta de forma”.*¹⁴¹

Richard Wagner en Bayreuth (1976)

En el II capítulo en la parte dedicada a Wagner, revisamos de modo general aspectos referentes a su exaltación y a su confrontación por parte de Nietzsche. Específicamente en *Wagner y Beethoven* fueron expuestos aspectos en relación al muy joven Wagner. Y precisamente este es uno de los puntos de arranque de

¹⁴¹ Rausch meint nicht das nur aufschäumende und durcheinanderbrodelnde Chaos, die Trunkenboldigkeit des bloßen Sichgehenlassens und Taumelns. Wenn Nietzsche Rausch sagt, hat dieses Wort bei ihm den entgegengesetzten Klang und Sinn zu dem, was Wagner damit meint. Rausch, das heißt für Nietzsche hellster Sieg der Form. Mit Bezug auf die Frage nach der Form in der Kunst sagt Nietzsche einmal im Hinblick auf Wagner: Ein Irrtum, daß Das, was Wagner geschaffen hat, eine *Form* sei: - es ist eine Formlosigkeit. Heidegger, M., Nietzsche, Erster Band, Ibid p 140 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 120

Richard Wagner en Bayreuth, la transformación, el paso joven compositor a prodigioso innovador del drama.

Son muchos los elogios por parte de Nietzsche a la temprana obra de Wagner. No solo le enaltece como compositor, sino en todos los ámbitos del ingenio y de la creación artística.

“De novicio vacilante se convirtió Wagner en maestro prodigioso de la música y del arte escénico y respecto de cada uno de los requisitos técnicos, en inventor e innovador. Ya no habrá quien le dispute la gloria de haber establecido el más alto patrón para todo arte de la grande exposición... () El innovador del drama simple, el descubridor de la posición de las artes en el seno de la verdadera sociedad humana, el intérprete-poeta de concepciones pasadas de la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico, el maestro del lenguaje, el mitólogo y mitopoeta, que por vez primera encerraba dentro de un anillo el magnífico, el antiquísimo, el tremendo conjunto y grabó en él las runas de su espíritu; ¡hay que ver la plétora de conocimientos que tuvo que reunir y abarcar Wagner para poder llegar a ser todo eso!” ¹⁴²

¹⁴² Wagner wurde aus einem versuchenden Neuling ein allseitiger Meister der Musik und der Bühne und in jeder der technischen Vorbedingungen ein Erfinder und Mehrer. Niemand wird ihm den Ruhm mehr streitig machen, das höchste Vorbild für alle Kunst des grossen Vortrags gegeben zu haben... () Der Erneuerer des einfachen Drama's, der Entdecker der Stellung der Künste in der wahren menschlichen Gesellschaft, der dichtende Erklärer vergangener Lebensbetrachtungen, der Philosoph, der Historiker, der Aesthetiker und Kritiker Wagner, der Meister der Sprache, der Mytholog und Mythopoet, der zum ersten Male einen Ring um das herrliche uralte ungeheure Gebilde schloss und die Runen seines Geistes darauf eingrub — welche Fülle des Wissens hatte er zusammenzubringen und zu umspannen, um das alles werden zu können!
UBRW KSA = '1.442' / Richard Wagner en Bayreuth www.nietzscheana.com.ar

La figura de Wagner es presentada además como una respuesta a lo que vino degenerándose desde la antigüedad griega y como renacer, como una vuelta a la naturaleza del drama que a la vez es transmutación del mismo. Esto son solo ejemplos de lo que podemos llamar la glorificación de Wagner, que esta presente a lo largo de este texto. Ahora, en lo que a materia filosófico-musical se refiere, encontramos ideas fundamentales en este texto para el interés de nuestro trabajo, la primera se refiere a la relación música-vida, ambos puntos centrales en la filosofía de Nietzsche. Es bastante claro el concepto común a esta relación. No es otro que el de Devenir. En este sentido, y para el caso de la música, la interpretación de una obra, sea de la índole que sea, nos muestra de manera obvia el Devenir. La sola ejecución musical da fe de ello. Es muestra precisa de lo que es creado para morir. Por otra parte, el hecho de que todo nace y muere, se genera y se destruye, y que la existencia no es más que una continua afirmación de lo trágico y de que esa realidad es irreversible, es la manifestación propia de la vida. Esta relación música-vida también posee un carácter formal el cual Nietzsche expone del siguiente modo:

*“La relación existente entre la música y la vida es no solamente la de una forma de lenguaje con otra forma de lenguaje, sino también la relación del perfecto mundo del sonido con todo el mundo de la imagen visual”.*¹⁴³

¹⁴³ Das Verhältniss zwischen Musik und Leben ist nicht nur das einer Art Sprache zu einer anderen Art Sprache, es ist auch das Verhältniss der vollkommenen Hörwelt zu der gesammten Schauwelt. Richard UBRW KSA = '1.456' / RWB www.nietzscheana.com.ar

En esta frase vemos claramente la intención de equilibrar música e imagen visual del mismo modo como lo estaba en el drama musical griego, solo que en este caso no se trata del perfecto equilibrio entre composición y escena, sino de modo universal, sonido e imagen en general, sonido e imagen en el Devenir.

Otra de las ideas fundamentales que podemos extraer del texto es la música como hilo conductor en el desarrollo filosófico y del arte, que según Nietzsche estaban condenados a su inevitable muerte. A partir de Wagner es posible el enriquecimiento de múltiples disciplinas a través de la música. Esto no debería ser de difícil comprensión, ya que la filosofía y el arte en otras épocas fueron inspirados por la “verdad”, la religión o la geometría, entre muchos. De modo que se nos viene de nuevo la conclusión de *El Drama Musical Griego*; hace más de dos mil años vimos el papel preponderante que jugaba la música, sobre todo en relación a la tragedia.

Sin embargo hubo vestigios de cómo la música podía intervenir de modo enriquecedor y educativo en otras disciplinas y no necesariamente del ámbito artístico. Pero este enriquecimiento y educación a partir de la música que podemos llamar evolución natural, quedó interrumpido por los ya nombrados en diferentes ocasiones, signos de decadencia.

Ante esa decadencia multidisciplinaria Nietzsche nos dice que:

*“...Le falta el alma impulsora y plasmadora de la música, por cuanto sus requisitos e instituciones son el producto de una época en que ni había nacido aún esa música en que depositamos aquí una confianza tan significativa. Nuestra educación es la modalidad más atrasada del presente, y precisamente con respecto al único nuevo factor educativo con que cuenta la humanidad actual, es decir, podría contar si se resolviese a no seguir viviendo tan ciegamente aferrada al presente bajo la tiranía del instante. Porque hasta ahora ella no da albergue al alma de la música, tampoco ha vislumbrado aún la gimnasia en el sentido griego y wagneriano de esta palabra; y tal es la causa de que sus artistas plásticos estén condenados a la desesperanza, mientras, como todavía en nuestros días, no quieran dejarse conducir por la música a un mundo nuevo de la visión”.*¹⁴⁴

¿De qué modo podría la música lograr la semejante tarea titánica que aquí nos proponemos? ¿Cómo podría la música darle vida a lo que ha venido muriendo desde hace siglos? ¿Cómo podría develarse su carácter más primordial? El propio Nietzsche nos da la respuesta:

¹⁴⁴ es fehlt ihr die bewegende und gestaltende Seele der Musik, hingegen sind ihre Erfordernisse und Einrichtungen das Erzeugniss einer Zeit, in welcher jene Musik noch gar nicht geboren war, auf die wir hier ein so vielbedeutendes Vertrauen setzen. Unsere Erziehung ist das rückständigste Gebilde in der Gegenwart und gerade rückständig in Bezug auf die einzige neu hinzugekommene erzieherische Gewalt, welche die jetzigen Menschen vor denen früherer Jahrhunderte voraushaben — oder haben könnten, wenn sie nicht mehr so besinnungslos gegenwärtig unter der Geissel des Augenblicks fortleben wollten! Weil sie bis jetzt die Seele der Musik nicht in sich herbergen lassen, so haben sie auch die Gymnastik im griechischen und Wagnerischen Sinne dieses Wortes noch nicht geahnt; und diess ist wieder der Grund, warum ihre bildenden Künstler zur Hoffnungslosigkeit verurtheilt sind, so lange sie eben, wie jetzt immer noch, der Musik als Führerin in eine neue Schauwelt entrathen wollen.

UBRW KSA = '1.459' / RWB www.nietzscheana.com.ar

“Para que llegue el día en que la música eleve a muchos hombres y haga de ellos los confidentes de sus más altos propósitos, hay que acabar primero con esa manera frívola de tratar con tan sagrado arte; es preciso desechar la base de nuestros entretenimientos artísticos, teatros, museos, sociedades de conciertos, es decir, precisamente a ese “amante del arte”; los favores oficiales que se dispensan a sus deseos deben ceder el paso a la hostilidad; al juicio público, que propugna precisamente el adiestramiento para ese amor al arte, ha de sustituirse otro juicio mejor. Por lo pronto, hasta al enemigo declarado del arte debemos considerarlo como un verdadero y útil aliado, ya que lo que él combate no es, en fin, sino el arte tal como lo entiende el “amigo del arte” y ¡como que no conoce otro! No hay inconveniente en que le reproche al amigo del arte el despilfarro de dinero que significa la construcción de sus teatros y monumentos públicos, el empleo de sus “famosos” cantantes y actores y el mantenimiento de sus escuelas de artes y galerías totalmente estériles; sin contar la cantidad de energías, tiempo y dinero que se gasta en todos los hogares en la educación para presuntos “intereses artísticos”.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Damit einmal die Musik viele Menschen zur Andacht stimme und sie zu Vertrauten ihrer höchsten Absichten mache, muss erst dem ganzen genussstüchtigen Verkehre mit einer so heiligen Kunst ein Ende gemacht werden; das Fundament, worauf unsere Kunst-Unterhaltungen, Theater, Museen, Concertgesellschaften ruhen, eben jene „Kunstfreund“, ist mit Bann zu belegen; die staatliche Gunst, welche seinen Wünschen geschenkt wird, ist in Abgunst zu verwandeln; das öffentliche Urtheil, welches gerade auf Abrihtung zu jener Kunstfreundschaft einen absonderlichen Werth legt, ist durch ein besseres Urtheil aus dem Felde zu schlagen. Einstweilen muss uns sogar der erklärte Kunstfeind als ein wirklicher und nützlicher Bundesgenosse gelten, da Das, wogegen er sich feindlich erklärt, eben nur die Kunst, wie sie der „Kunstfreund“ versteht, ist: er kennt ja keine andere! Mag er diesem Kunstfreunde immerhin die unsinnige Vergeudung von Geld nachrechnen, welche der Bau seiner Theater und öffentlichen Denkmäler, die Anstellung seiner „berühmten“ Sänger und Schauspieler, die Unterhaltung seiner gänzlich unfruchtbaren

Estas palabras contienen gran significado, sobre todo en el sentido de como comprender la música. Y aunque estaban dedicadas al mundo del siglo XIX, para nosotros tienen aún más significado, ya que la frivolidad en nuestros días es considerablemente mayor.

Otra de las ideas fundamentales y de esencial carácter filosófico que aparecen en *Richard Wagner en Bayreuth*, se da en torno a la figura de Beethoven.

*“La música anterior a Wagner, tomada en su conjunto, moviase dentro de límites estrechos; se refería a estados estables del hombre, a lo que los griegos llamaban ethos, y solo con Beethoven había empezado a encontrar el lenguaje del pathos, del querer apasionado, de los procesos dramáticos que tienen por escenario el alma humana”.*¹⁴⁶

Si bien este ethos presentó múltiples variantes en el lenguaje musical desde la antigüedad griega, ciertamente con Beethoven se abrió el camino hacia un nuevo lenguaje. Sabemos ya que la doctrina del ethos se fundamenta en la convicción de que la música afecta el carácter, pero esta afección se movió durante siglos hasta antes de Beethoven, en un genuino deber ser, alejado de sentimientos y pasiones extremas. Luego de Beethoven, gozarían de ser expresadas sonoridades hasta

Kunstschulen und Bildersammlungen verschuldet: gar nicht dessen zu gedenken, was alles an Kraft, Zeit und Geld in jedem Hauswesen, in der Erziehung für vermeintliche „Kunstinteressen“ weggeworfen wird.

UBRW KSA = '1.460' / RWB www.nietzscheana.com.ar

¹⁴⁶ Die Musik hatte vor Wagner im Ganzen enge Grenzen; sie bezog sich auf bleibende Zustände des Menschen, auf Das, was die Griechen Ethos nennen, und hatte mit Beethoven eben erst begonnen, die Sprache des Pathos, des leidenschaftlichen Wollens, der dramatischen Vorgänge im Innern des Menschen, zu finden.

UBRW KSA = '1.491' / RWB www.nietzscheana.com.ar

entonces desconocidas, y según Nietzsche, a partir de Wagner, la sonoridad de la naturaleza. Todos los sentimientos tienen ahora la posibilidad de afirmarse con determinación, desde el más leve y sutil impulso, hasta la violencia patente en la naturaleza.

Por último, encontramos en *Richard Wagner en Bayreuth*, la idea de Justicia, antagonismo y guerra en relación a la figura de Heráclito. Dike es en la filosofía de Nietzsche un concepto fundamental que designa el sentido trágico de la vida. Esta comprensión es constante en Nietzsche a partir de Heráclito cuando se refiere a la lucha de los contrarios. Esta idea es de cierto modo lo que hace patente ante nuestra intuición lo que es verdaderamente el Devenir. Es en cada nacer y cada perecer donde se hace evidente. Todos estos presupuestos están contenidos según Nietzsche, en la música de Wagner.

“Por encima de todos los individuos sonantes y la pugna de sus pasiones, por encima de toda la vorágine de contrastes, flota con suprema cordura una dominante razón sinfónica que de la guerra alumbra constantemente la concordia; la música de Wagner, tomada en su conjunto, es una imagen del Universo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso, a saber: como armonía que la discordia genera de su propio seno, como unidad de justicia y antagonismo”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Ueber allen den tönenden Individuen und dem Kampfe ihrer Leidenschaften, über dem ganzen Strudel von Gegensätzen, schwebt, mit höchster Besonnenheit, ein übermächtiger symphonischer Verstand, welcher aus dem Kriege fortwährend die Eintracht gebietet: Wagner's Musik als Ganzes ist ein Abbild der Welt, sowie

www.bdigital.ula.ve

diese von dem grossen ephesischen Philosophen verstanden wurde, als eine Harmonie, welche der Streit aus sich zeugt, als die Einheit von Gerechtigkeit und Feindschaft.
UBRW KSA = '1.494' / RWB www.nietzscheana.com.ar

**La Música en el período Intermedio. Desde *Humano Demasiado Humano*
hasta *Así habló Zaratustra***

www.bdigital.ula.ve

Humano Demasiado Humano (1878)

Del mismo modo como en los escritos preparatorios encontramos una buena cantidad de pensamiento musical formal, aquí en *Humano Demasiado Humano* tenemos un documento donde Nietzsche despliega su saber técnico musical. Incluso podemos ver el carácter profético de su pensamiento si recordamos un poco lo que sucedió después de sus sentencias, por ejemplo, en el desarrollo de todos los periodos musicales posteriores a la escuela atonal vienesa. En este texto Nietzsche llega a atender problemas que tienen que ver con la improvisación y con la interpretación musical, así como también aspectos relacionados con la inspiración y el genio.

“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 capaces de

*distinciones finas, por ejemplo, entre un do sostenido y un re bemol, son excepcionales".*¹⁴⁸

No es extraño que Nietzsche siendo compositor atendiera las cuestiones de tipo formal en la música. Con esto no solo 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"*¹⁴⁹

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

¹⁴⁸ Die Entsinnlichung der höheren Kunst. — Unsere Ohren sind, vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellects durch die Kunstentwicklung der neuen Musik, immer intellectualer geworden. Deshalb ertragen wir jetzt viel grössere Tonstärke, viel mehr „Lärm“, weil wir viel besser eingeübt sind, auf die Vernunft in ihm hinzuhorchen, als unsere Vorfahren. Thatsächlich sind nun alle unsere Sinne eben dadurch, dass sie sogleich nach der Vernunft, also nach dem „es bedeutet“ und nicht mehr nach dem „es ist“ fragen, etwas abgestumpft worden: wie sich eine solche Abstumpfung zum Beispiel in der unbedingten Herrschaft der Temperatur der Töne verräth; denn jetzt gehören Ohren, welche die feineren Unterscheidungen, zum Beispiel zwischen cis und des, noch machen, zu den Ausnahmen.

MAM KSA = '2.177' / Nietzsche, Humano Demasiado Humano, Editores Mexicanos Unidos 5a. edición, p 72

¹⁴⁹ An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom „Willen“, vom „Dinge an sich“; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wännen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte.

MAM KSA = '2.175' / HH p 72

música es un lenguaje. Pero es a partir de esto que el fenómeno puede ser llevado a un sentido extramusical. Nosotros diríamos mediado por la embriaguez.

*“Pasa eso, por ejemplo, en la novena sinfonía de Beethoven, que parece extenderse mucho más arriba de la tierra, remontarse hasta una cúpula de estrellas, con el ensueño de la inmortalidad en el corazón: todas las estrellas parece centellean alrededor de esa sinfonía y que la tierra se hunde. Si llega a convencerse de ese estado, quizá sienta que un aguijón penetrante le hiere el corazón, y anhelará que haya algún hombre que le devuelva la amante que había perdido, llámese religión o metafísica. En tales momentos el carácter intelectual está sometido a prueba”.*¹⁵⁰

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 solo 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.

¹⁵⁰ sei es zum Beispiel, dass er bei einer Stelle der neunten Symphonie Beethoven's sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der Unsterblichkeit im Herzen: alle Sterne scheinen um ihn zu flimmern und die Erde immer tiefer hinabzusinken. — Wird er sich dieses Zustandes bewusst, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe. In solchen Augenblicken wird sein intellectueler Charakter auf die Probe gestellt.
MAM KSA = '2.145' / HH p 59

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 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”¹⁵¹

¹⁵¹ Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, dass wir jetzt wähnen, sie spräche direct zum Inneren und käme aus dem Inneren... () Die „absolute Musik“ ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklängen in Zeitmaass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständniss redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musicalische Form ganz mit Begriffis und Gefühlsfäden durchspinnen ist.
MAM KSA = ' 2.175' / HH p 71

Una idea primordial que encontramos en este texto, es la crítica al concepto de inspiración, a lo que Nietzsche opone con fuerza la noción de trabajo. Incluso en el caso de los grandes compositores tenidos por prodigios, han sido vidas dedicadas al trabajo. El boceto, el discernimiento, el error, la corrección la dedicación, en fin, el trabajo de obrero es el que propiamente ha dado frutos. Esto habla de un sentido de la racionalidad semejante al de las composiciones de Brahms, a las que Nietzsche estuvo apegado luego de Wagner. Esta idea del trabajo vale de igual modo para la filosofía.

*“Los artistas tienen interés en que se crea en las instituciones repentinas, en las llamadas inspiraciones: como si la idea de la obra de arte, del poema, el pensamiento fundamental de una filosofía, cayese del cielo como un rayo de la gracia... () El que discierne menos severamente y se abandona de buen grado a la memoria reproductora podrá, en ciertas condiciones, hacerse un gran improvisador; pero la improvisación artística está en un nivel muy bajo en comparación de las ideas del arte elegidas seriamente. Todos los grandes hombres son grandes trabajadores, infatigables, no solamente para inventar, sino todavía para rechazar, cribar, modificar, compulsar, arreglar”.*¹⁵²

¹⁵² Die Künstler haben ein Interesse daran, dass man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen glaubt; als ob die Idee des Kunstwerks, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie, wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte... () Wer weniger streng scheidet und sich der nachbildenden Erinnerung gern überlässt, der wird unter Umständen ein grosser Improvisator werden können; aber die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältniss zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.
MAM KSA = '2.146' / HH p 60

Esta reflexión puede ser tomada como la actitud que debería tenerse a propósito de aquella frivolidad de la que nos hablaba Nietzsche con que se trata este arte tan sagrado.

Por otra parte, tenemos la idea de la interpretación musical. Nietzsche en éste sentido se muestra contrario a los puristas que están a favor de la reproducción que se considera la más cercana a la original, vale decir a como el compositor la concibiera. En cambio se inclina por darle libertad al intérprete, para así reproducir con exactitud no ya la obra del compositor, sino más bien, la inmediatez.

*“El pianista que ejecuta la obra de un maestro habrá tocado lo mejor posible cuando haya hecho olvidar al maestro y causado la ilusión de que contaba una historia de su vida o algo que vive actualmente. Si no vale, todos maldecirán la jactancia con que nos habla de su vida. Es necesario, pues, que procure cautivar la imaginación del auditorio. De ese modo explican a su vez todas las debilidades y las locuras de la virtuosidad”.*¹⁵³

Por último, Nietzsche en un breve fragmento de este texto, hace alusión a la importancia de la recepción de la música. Anteriormente vimos como intervienen

¹⁵³ Der Clavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen liess und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben Etwas erlebe. Freilich: wenn er nichts Bedeutendes ist, wird Jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen, mit der er uns aus seinem Leben erzählt. Also muss er verstehen, die Phantasie des Zuhörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des „Virtuosenthums“. MAM KSA = '2.159' / HH p 65

diversos factores en el proceso emisor-receptor, que en nuestro caso se vuelve algo más complejo, ya que podría ser de acuerdo al caso, compositor-intérprete-oyente, o directamente intérprete-oyente. Siguiendo la línea formal, Nietzsche nos habla de un elemento tan simple pero de tan radical importancia como lo es la ubicación del oyente. *“Es necesario no solamente tocar bien, sino también estudiar de que los oídos reciban bien las impresiones musicales, colocarse en el lugar más conveniente”*

El viajero y su Sombra (1880)

El contenido de *El viajero y su Sombra* presenta una potencial diferencia en comparación con los textos estudiados hasta ahora, debido al profundo sentido crítico en relación a la materia filosófico-musical, la cual en este caso, no es tan abundante. Esto no quiere decir que no podamos extraer ideas fundamentales para el interés de nuestro trabajo. Por el contrario, el análisis de esta crítica arroja luz sobre el pensamiento musical de Nietzsche. Partiendo de autores en su mayoría alemanes, se expone este pensamiento. Pero ¿Qué características posee ésta crítica? Las ideas que podemos tomar 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 a la metafísica, y otra como crítica a lo propiamente alemán.

La metafísica de Nietzsche se vuelve en contra de los orígenes. Las esencias para él son de cierto modo una nada de ser, por tanto queda anulada la evolución metafísica. Para ello utilizó a Kant y a Schopenhauer en contra de toda la tradición. Sin embargo, no solo se ha apropiado de Kant y Schopenhauer, sino de los preplatónicos.

La filosofía de Nietzsche y su pensamiento metafísico supone un enfrentamiento radical contra la tradición filosófica occidental, la cual sitúa sus raíces en Sócrates, Platón y la filosofía cristiana principalmente. Según este pensamiento, la realidad queda limitada a dos ámbitos fundamentales, una realidad suprasensible, inmutable y eterna, frente a una realidad cambiante, sensible, perecedera, que además es el efecto residual, despreciable de la anterior. De acuerdo a este esquema Nietzsche señalará diferentes objeciones.

El mundo inteligible no es más que una ilusión, una ficción, una fantasía construida como negación del mundo sensible, única realidad para nosotros. Precisamente la crítica a Sócrates y a Platón se da en la pretensión de alcanzar el Logos mediante la razón.

Para Nietzsche la metafísica es el centro de múltiples tendencias antivitalistas, 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. Ahora bien, ¿Qué relación puede haber entre lo expuesto anteriormente y el pensamiento musical de Nietzsche? La música vista como manifestación máxima de la Voluntad (o como la Voluntad misma desde Schopenhauer) trascendería este hecho. La música está antes de cualquier manifestación de lo ente. Dicho de otro modo la música representa un estadio anterior de lo ente, caracterizada por el crear, es decir, que es crear puro. Pero cabe decir que la música no sólo está sujeta a la voluntad de Schopenhauer. El carácter metafísico de la música es solo una de muchas interpretaciones. Y desde esta idea, como un hecho físico puede decirse que es la imagen pura del devenir.

Repasemos ahora la segunda dirección de la crítica, la crítica a lo alemán. 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 para señalar que la música en su evolución, se ha alejado de su forma primordial perfectamente encarnada en la música trágica. También es señalado el hecho de que a veces guarda relación con algún signo de decadencia. Ante este hecho no saldrán ilesos, ni siquiera Bach, Haendel, Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn y Schumann. Ellos son el eje fundamental de la crítica en *El Viajero y su Sombra*. Veamos algunos ejemplos:

1- *“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 dijo Goethe) tendremos la impresión de presenciar el momento en que Dios creó el mundo. Es decir que se sentirá entonces que hay algo en él algo grande que pertenece al porvenir, pero que aún no está en él: nuestra gran música moderna. Ha venido ya el mundo saliendo victorioso de la Iglesia, de las nacionalidades y del contrapunto. En Bach hay aún cristianismo demasiado crudo, germanismo crudo y escolástica cruda; Bach se encuentra en el suelo de la música europea (moderna), pero desde éste vuelve la vista hacia la Edad Media.”*¹⁵⁴

2- *“... La música de Beethoven aparece con frecuencia como una contemplación profundamente excitada al escuchar un fragmento que se creía perdido desde largo tiempo; es la inocencia en los sonidos, una música referente a la música. La canción del mendigo o del hijo del arroyo, los motivos seductores de los italianos de viaje, los aires de danza de las ventas de las aldeas o de las noches de*

¹⁵⁴ Sofern man Bach's Musik nicht als vollkommener und gewitzigter Kenner des Contrapunctes und aller Arten des fugirten Stiles hört, und demgemäss des eigentlichen artistischen Genusses entrathen muss, wird es uns als Hörern seiner Musik zu Muthe sein (um uns grandios mit Goethe auszudrücken), als ob wir dabei wären, wie Gott die Welt schuf. Das heisst: wir fühlen, dass hier etwas Grosses im Werden ist, aber noch nicht ist: unsere grosse moderne Musik. Sie hat schon die Welt überwunden, dadurch dass sie die Kirche, die Nationalitäten und den Contrapunct überwand. In Bach ist noch zu viel crude Christlichkeit, crudes Deutschthum, crude Scholastik; er steht an der Schwelle der europäischen (modernen) Musik, aber schaut sich von hier nach dem Mittelalter um.

WS KSA = '2.615' / El viajero y su sombra, Editores Mexicanos Unidos, 1983, p 82

Carnaval: he aquí las fuentes de inspiración de que nacen las melodías de Beethoven, amasándolas como una abeja, aprovechando de todas partes una nota o una breve sucesión. Constituyen éstas para él, recuerdos transfigurados de un mundo mejor, parecidos a lo que Platón imaginaba de las ideas. Mozart es en cierto modo diferente en sus melodías: no se inspira oyendo música, sino experimentando la vida, la vida más accidentada de las comarcas meridionales: siempre soñó con Italia cuando no estuvo en ella". ¹⁵⁵

Es importante notar que para la época de *El Viajero y su Sombra*, aquel ethos griego que significaba más una prohibición que una libertad, ha desaparecido casi por completo. Ahora, la composición toca los sentimientos más potentes que en la antigüedad eran absolutamente prohibidos e incluso una aberración. La armonía creemos que ha evolucionado lo suficiente como para traducir sentimientos antes impensables.

"Cuando volvemos a oír música, después de haber estado por largo tiempo privados de ella, se nos pasa demasiado pronto a la sangre

¹⁵⁵ Beethoven's Musik erscheint häufig wie eine tiefbewegte Betrachtung beim unerwarteten Wiederhören eines längst verloren geglaubten Stückes „Unschuld in Tönen“; es ist Musik über Musik. Im Liede der Bettler und Kinder auf der Gasse, bei den eintönigen Weisen wandernder Italiäner, beim Tanze in der Dorfschenke oder in den Nächten des Carnevals, — da entdeckte er seine „Melodien“: er trägt sie wie eine Biene zusammen, indem er bald hier bald dort einen Laut, eine kurze Folge erhascht. Es sind ihm verklärte Erinnerungen aus der „besseren Welt“: ähnlich wie Plato es sich von den Ideen dachte. — Mozart steht ganz anders zu seinen Melodien: er findet seine Inspirationen nicht beim Hören von Musik, sondern im Schauen des Lebens, des bewegtesten südländischen Lebens: er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war. WS KSA = '2.616' / VS p 84

*como el espeso vino del mediodía y deja en el alma una embriaguez parecida a la de un narcótico que os sumerge en un estado de somnolencia y de deseo: es sobre todo la música serena la que causa al mismo tiempo amargura y dolor, saciedad y nostalgia, y que obliga a absorber todo esto sin cesar, como un dulce brebaje envenenado”.*¹⁵⁶

También notamos aquí en *El Viajero y su Sombra*, la oposición entre música y dialéctica, que ha aparecido ya en los textos anteriores de Nietzsche. Desde la óptica nietzscheana podemos decir que cualquier enaltecimiento o exaltación de la dialéctica en oposición a la música, no es que más que un ejercicio que además produce la ilusión de que allí hay talento.

“... Pueblos enteros en los que no hay sociedad, pero con mayoría de individuos afectos a la soledad, a pensamientos crepusculares y a la veneración de todo lo inexpresable: tales son las verdaderas almas musicales. Los griegos, amantes de la palabra y de la lucha, no soportaban la música sino como un accesorio de las artes sobre el que se pudiera discutir y hablar verdaderamente, mientras que sobre la música apenas si es posible pensar nitidamente. Los pitagóricos, griegos excepcionales en muchas materias, también eran, y así se

¹⁵⁶ Hat man lange die Musik entbehrt, so geht sie nachher wie ein schwerer Südwein allzuschnell in's Blut und hinterlässt eine narkotisch betäubte, halbwache, schlaf-sehnsüchtige Seele; namentlich thut diess gerade die heitere Musik, welche zusammen Bitterkeit und Verwundung, Ueberdruß und Heimweh giebt und Alles wie in einem verzuckerten Giftgetränk wieder und wieder zu schlürfen nöthigt.
WS KSA = '2.616' / VS p 84

pretende, grandes músicos: son estos los que han inventado el silencio de cinco años, pero no la dialéctica". ¹⁵⁷

Aurora (1881)

La primera sentencia sobre música en *Aurora*, y en general en este texto, se apunta a la fisiología y a la no uniformidad en que se comportan nuestros sentidos. Vale decir como a una suerte de inestabilidad. Este hecho explica la multiplicidad de sensaciones a las que se somete el hombre en el día a día, y que realmente no hay una forma de explicarlo. No hay una ley que pueda designarse para referirnos al vaivén en que se mueven nuestros instintos; Nietzsche dice que esto tiene que ver más con el azar. Sin embargo, sea cual sea la situación siempre está el hombre susceptible ante los efectos de la música inclusive en el ensueño, el cual para Nietzsche no es diferente fisiológicamente del estado de vigilia.

“¿A qué se debe que en este ensueño disfrute de las bellezas inefables de la música y en aquél otro vuela y me eleve por encima de las más altas cumbres, con la voluptuosidad del águila? Estas fantasías en las que se descargan y se ejercitan nuestros instintos de ternura, de ironía o de excentricidad, nuestras ansias de música o de elevación (y cada

¹⁵⁷ ganze Völker, in denen es keine „Gesellschaft“ giebt, aber um so mehr Einzelne mit einem Hang zur Einsamkeit, zu halbdunklen Gedanken und zur Verehrung alles Unaussprechlichen: es sind die eigentlichen Musikseelen. — Die Griechen, als ein red- und streitlustiges Volk, haben desshalb die Musik nur als Zukost zu Künsten vertragen, über welche sich wirklich streiten und reden lässt: während über die Musik sich kaum reinlich denken lässt. — Die Pythagoreer, jene Ausnahme-Griechen in vielen Stücken, waren, wie verlautet, auch grosse Musiker: die selben, welche das fünfjährige Schweigen, aber nicht die Dialektik erfunden haben. WS KSA = '2.621' / VS p 89

uno de nosotros podría poner ejemplos más elocuentes) son las interpretaciones de nuestras excitaciones nerviosas durante el sueño, interpretaciones muy libres y muy arbitrarias, de la circulación sanguínea, de la acción intestinal, de la presión de los brazos o de la ropa de la cama, del sonido de las campanas de una iglesia, del chirrido de una veleta, de los pasos de un noctámbulo y de otras cosas por el estilo". ¹⁵⁸

Seguidamente, Nietzsche nos habla del poder de persuasión de la música. Normalmente hemos creído que el arte en toda su variedad nos afecta en el sentido de que es capaz de potenciar nuestro estado de ánimo actual a manera de narcótico. Pero cosa muy diferente pasa con la música. La música es capaz de cambiar e incluso hacernos olvidar el estado en el que nos encontramos. Y llevarnos incluso por sentimientos que no conocíamos o al menos no esperábamos. Por ejemplo, cuando nuestro oído no está habituado a ciertas armonías o mejor dicho que no está familiarizado con alguna música, es posible incluso rayar en el asombro o en el total desconcierto. Lo que es cierto, es que el lenguaje musical actúa de un modo mucho más inmediato y a la vez genuino. No se necesita ser músico o un erudito para escuchar música y verse afectado por

¹⁵⁸ Weshalb genieße ich in diesem unbeschreibliche Schönheiten der Musik, weshalb schwebe und fliege ich in einem anderen mit der Wonne eines Adlers hinauf nach fernen Bergspitzen? Diese Erdichtungen, welche unseren Trieben der Zärtlichkeit oder des Scherzes oder der Abenteuerlichkeit oder unserm Verlangen nach Musik und Gebirge Spielraum und Entladung geben — und Jeder wird seine schlagenderen Beispiele zur Hand haben —, sind Interpretationen unserer Nervenreize während des Schlafens, sehr freie, sehr willkürliche Interpretationen von Bewegungen des Blutes und der Eingeweide, vom Druck des Armes und der Decken, von den Tönen der Thurmglöcken, der Wetterhähne, der Nachtschwärmer und anderer Dinge der Art.

M KSA = '3.113' / Aurora., M. E. Editores, S. L., p 59

ésta. Lo que quiere decir que en esencia es un lenguaje mucho más puro, que incluso no necesita de la reflexión, en el sentido que lo necesita el lenguaje convencional. La música habla directamente al sentimiento. Nietzsche pone un ejemplo muy ilustrativo:

“Sin embargo, la música es lo que con mayor claridad manifiesta la maestría que hemos adquirido tanto en la adivinación rápida y sutil de los sentimientos como en la simpatía, dado que la música es la imitación de una imitación de sentimientos, y, a pesar de lo que hay en ella de alejado y de vago, nos sigue haciendo partícipes con mucha frecuencia de esos sentimientos, de forma que nos pone tristes sin que exista un motivo real para estarlo, como les sucede a los locos, simplemente porque oímos sonidos y ritmos que recuerdan de algún modo la entonación, el movimiento o lo que habitualmente hacen quienes están tristes. Se cuenta de un rey danés que, al oír la música de un trovador, se vio impulsado por un entusiasmo guerrero tal, que se levantó del trono y mató a cinco cortesanos que estaban junto a él. No había ni guerra ni enemigos ni nada parecido, pero el poder de sugestión de la música, al retrotraer el sentimiento a su causa, fue lo bastante violento para imponerse sobre la evidencia y la razón. Este suele ser el efecto que produce la música (si es que se puede decir que ejerce algún efecto), y no hace falta apelar a casos tan excepcionales para tener conciencia de ello: el estado sentimental al que nos transporta la música está casi siempre en contra de nuestra verdadera

*situación y de la razón, que reconoce y comprende esta situación real.*¹⁵⁹

Luego aparece en *Aurora* una reflexión sobre el mundo griego antiguo en relación a la tragedia y a la música que no habíamos visto. Esta vez no se refiere a un hecho estético puntualmente, sino a la vida misma y a las características de los hombres en la época de Esquilo. Estos hombres, fueron testigos de tiranías de límites incalculables. Vivieron en la época de los Pisistrátidas, razón por la que conocieron ataques espartanos. Estos hombres estaban familiarizados con la guerra incluyendo al propio Esquilo, quien peleara en la batalla de Maratón contra los persas. Todo esto refiere a lo que Nietzsche denomina una disposición de ánimo guerrera y los hombres de éstas características eran difíciles de conmover. Pero una vez doblegada su dureza, son poseídos – dice Nietzsche – por una fuerza demoníaca, por un estado de embriaguez tal que solo, los griegos de esa época podían soportar. Es a estos hombres a quienes va dedicado el verdadero drama musical. Nietzsche nos dice que:

¹⁵⁹ Am deutlichsten aber zeigt uns die Musik, welche Meister wir im schnellen und feinen Errathen von Gefühlen und in der Mitempfindung sind: wenn nämlich Musik ein Nachbild vom Nachbild von Gefühlen ist und doch, trotz dieser Entfernung und Unbestimmtheit, uns noch oft genug derselben theilhaftig macht, sodass wir traurig werden, ohne den geringsten Anlass zur Trauer, wie vollkommene Narren, blos weil wir Töne und Rhythmen hören, welche irgendwie an den Stimmklang und die Bewegung von Trauernden, oder gar von deren Gebräuchen, erinnern. Man erzählt von einem dänischen König, dass er von der Musik eines Sängers so in kriegerische Begeisterung hineingerissen wurde, dass er aufsprang und fünf Personen seines versammelten Hofstaates tödtete: es gab keinen Krieg, keinen Feind, vielmehr von Allem das Gegentheil, aber die vom Gefühle zur Ursache zurückschliessende Kraft war stark genug, um den Augenschein und die Vernunft zu überwinden. Allein, diess ist eben fast immer die Wirkung der Musik (gesetzt, dass sie eben wirkt —) und man braucht so paradoxer Fälle nicht, um diess einzusehen: der Zustand des Gefühls, in den uns die Musik bringt, ist fast jedesmal im Widerspruch mit dem Augenschein unserer wirklichen Lage und der Vernunft, welche diese wirkliche Lage und ihre Ursachen erkennt.
M KSA = '3.134' / AU p 130

“La tragedia va dirigida a las almas que sienten así la compasión, a las almas duras y guerreras a las que difícilmente abaten el miedo y la piedad, pero a las que les es útil ablandarse de cuando en cuando. Pero ¿qué puede ofrecer la tragedia a quienes se encuentran expuestos a las afecciones simpáticas, como velas desplegadas al viento? Cuando, en tiempos de Platón, los atenienses se volvieron más suaves y sensibles (aunque ¡qué lejos estaban aún de la sensiblería que muestran los habitantes de nuestros pueblos y ciudades!), los filósofos empezaron a quejarse del carácter nocivo de la tragedia. Una época llena de peligros, como la que empieza en estos momentos, en la que suben de precio la valentía y la virilidad, endurecerá lo suficiente a las almas, aunque sea lentamente, para que sean necesarios los poetas trágicos. Hasta este instante eran un tanto superfluos, por emplear el término más benigno. Tal vez la música conozca también, en este sentido, una época mejor, una época en la que los músicos tendrán que dirigirse a hombres estrictamente personales, duros de suyo, dominados por la sombría seriedad de sus propias pasiones. Pero ¿de qué sirve la música a estas almitas contemporáneas de una época que se acaba, a unas almas demasiado volubles, imperfectamente desarrolladas, tan poco personales, tan curiosas y tan deseosas de todo?”.¹⁶⁰

¹⁶⁰ An Seelen, die so das Mitleiden empfinden, wendet sich die Tragödie, an harte und kriegerische Seelen, welche man schwer besiegt, sei es durch Furcht, sei es durch Mitleid, welchen es aber nütze ist, von Zeit zu Zeit erweicht zu werden: aber was soll die Tragödie Denen, welche den „sympathischen Affectionen“ offen stehen wie die Segel den Winden! Als die Athener weicher und empfindsamer geworden waren, zur Zeit

Hasta acá ha aparecido la idea del goce musical en diversas manifestaciones. Hemos visto la embriaguez por ejemplo como un estado ideal, pero ahora son expuestos algunos estados que podrían llegar a pensarse como totalmente opuestos a la potencia dionisiaca. Se trata de la maldad, la desconfianza, el dolor y la torpeza. ¿Acaso no podríamos pensar en estos estados como previos a la embriaguez? Nietzsche dice que los que son llevados a estados de depresión o mejor dicho de *opresión por la felicidad*, son capaces de experimentar un goce mayor de la música. Dicho de otro modo, un alma atormentada está sujeta a mayor goce musical que una buena. ¿No es esto uno de los presupuestos del romanticismo?

“por eso tales almas, oprimidas por la felicidad, sienten generalmente más placer por la música que todas las demás, que todas las que son mejores; pues, a través de la música, ven y oyen, como entre una nube tornasolada, ese amor suyo que se ha vuelto más lejano, más conmovedor y menos material. Para ellos, la música es el único medio de contemplar su naturaleza extraordinaria y de recrearse en su propio aspecto, en una especie de alejamiento y de aligeramiento. Todo

Plato's, — ach, wie ferne waren sie noch von der Rührseligkeit unserer Gross- und Kleinstädter! — aber doch klagten schon die Philosophen über die Schädlichkeit der Tragödie. Ein Zeitalter voller Gefahren, wie das eben beginnende, in welchem die Tapferkeit und Männlichkeit im Preise steigen, wird vielleicht allmählich die Seelen wieder so hart machen, dass tragische Dichter ihnen noth thun: einstweilen aber waren diese ein Wenig überflüssig, — um das mildeste Wort zu gebrauchen. — So kommt vielleicht auch für die Musik noch einmal das bessere Zeitalter (gewiss wird es das böhere sein!), darin, wenn die Künstler sich mit ihr an streng persönliche, in sich harte, vom dunklen Ernste eigener Leidenschaft beherrschte Menschen zu wenden haben: aber was soll die Musik diesen heutigen allzubeweglichen, unausgewachsenen, halbpersönlichen, neugierigen und nach Allem lüsternen Seelchen des verschwindenden Zeitalters?

M KSA = '3.153' /AU p 146

*hombre que ama, al escuchar música, piensa que esa música habla de él, que habla por él, que lo sabe todo".*¹⁶¹

Seguidamente, se reconoce en *Aurora*, otra fuente de creación diferente de la embriaguez y paralela a los estados que vimos anteriormente. En este caso se trata de la debilidad, del crear a partir de la debilidad. Es más la falta de virtud, y no como lo que el concepto contiene en sí mismo, es decir, falta de energía, de vigor, de vitalidad. Algo difícil, y que no se vuelve más fácil, al ver los ejemplos que Nietzsche pone sobre lo que aparenta ser una gran contradicción.

"Si no hay más remedio que tener debilidades y aceptar que éstas responden a leyes que están por encima de nosotros, deseo a cada cual que tenga las aptitudes necesarias para saber dar relieve a sus virtudes por medio de sus debilidades, de forma que con éstas nos haga interesarnos por sus virtudes. Esto es lo que han sabido hacer los grandes músicos en un grado excepcional. Muchas veces se observa en la música de Beethoven un tono ordinario, ergotista, impaciente; en Mozart, una jovialidad de hombre honrado, en la que su corazón y su espíritu deben solazarse de un modo especial; en Richard Wagner, una inquietud huidiza e insinuante, que al más paciente le pone a punto de

¹⁶¹ wesshalb auch solche vom Glück gedrückte Seelen der Musik dankbarer zu sein pflegen, als alle anderen und besseren: denn durch die Musik hindurch sehen und hören sie, wie durch einen farbigen Rauch, ihre Liebe gleichsam ferner, rührender und weniger schwer geworden; Musik ist ihnen das einzige Mittel, ihrem ausserordentlichen Zustande zuzuschauen und mit einer Art von Entfremdung und Erleichterung erst seines Anblicks theilhaft zu werden. Jeder Liebende denkt bei der Musik: „sie redet von mir, sie redet an meiner Statt, sie weiss Alles!“ —

M KSA = '3.193' / AU p 180

perder el buen humor, en el momento en que el compositor recobra su fuerza, como sucede con los demás. Todos ellos han creado en nosotros, con sus debilidades, un hambre voráz de sus virtudes, y una lengua diez veces más sensible a cada gota de espíritu sonoro, de belleza sonora, de bondad sonora". ¹⁶²

Una vez que hemos estudiado la Filosofía de la Música de Aurora, podemos ver su magnífica variedad. Notaremos en ella que es más "jovial" que la *Gaya Scienza*, pero igualmente profunda como los escritos preparatorios. Y no podía faltar en este texto el carácter profético de Nietzsche con respecto al destino de la música y de las artes en general. Aparecen aquí ocultos como por un velo los presupuestos de la estética del siglo XX. Lo sombrío, lo fúnebre, lo grosero y en fin lo feo, están en potencia de ser develados como valores de la totalidad humana.

Dicho de otro modo, es pronosticada otra época dorada del pathos. Todo lo que puede dejarse entrever aquí es lo que sucederá en la música posterior a Nietzsche. El siguiente fragmento habla por sí solo.

¹⁶² Wenn wir durchaus Schwächen haben sollen und sie als Gesetze über uns endlich auch anerkennen müssen, so wünsche ich jedem wenigstens so viel künstlerische Kraft, dass er aus seinen Schwächen die Folie seiner Tugenden und durch seine Schwächen uns begehrlieh nach seinen Tugenden zu machen verstehe: Das, was in so ausgezeichnetem Maasse die grossen Musiker verstanden haben. Wie häufig ist in Beethoven's Musik ein grober rechthaberischer, ungeduldiger Ton, bei Mozart eine Jovialität biederer Gesellen, bei der Herz und Geist ein Wenig fürlieb nehmen müssen, bei Richard Wagner eine abspringende und zudringende Unruhe, bei der dem Geduldigsten die gute Laune eben abhanden kommen will: da aber kehrt er zu seiner Kraft zurück, und ebenso jene; sie Alle haben uns mit ihren Schwächen einen Heiss hunger nach ihren Tugenden und eine zehnmal empfindlichere Zunge für jeden Tropfen tönenden Geistes, tönender Schönheit, tönender Güte gemacht.
M KSA = '3.193' / AU 180

*“Nuestros músicos han hecho un gran descubrimiento. Han descubierto que su arte puede incluir también la fealdad interesante. Por eso se arrojan ebrios en el océano de la fealdad, encontrando así hoy el medio más fácil de componer música. Actualmente se logra imponer un fondo de color sombrío, donde el rayo luminoso de la música hermosa, por muy tenue que sea, se viste con reflejos de oro y de esmeralda. Se tiene el atrevimiento de provocar en el auditorio sentimientos tempestuosos y actitudes de rechazo, sacándole fuera de sí, para proporcionarle a continuación un momento de abandono, un sentimiento de beatitud que predispone a disfrutar de la música. Se ha descubierto el contraste. Ahora son posibles —y a bajo precio— los más poderosos efectos. A nadie le interesa ya la buena música. Pero no hay que perder el tiempo: a todo arte que llega a descubrir esto le queda poco tiempo de vida. ¡Ay, si nuestros pensadores tuvieran oídos para escuchar, a través de su música, lo que sucede en el alma de nuestros músicos! ¿Cuánto habrá que esperar para tener la ocasión de sorprender al hombre interior en el momento de cometer inocentemente una mala acción? Porque nuestros músicos no sospechan ni de lejos que le están poniendo música a su propia historia, a la historia de un alma que se va volviendo cada vez más fea. Antes, un buen músico tenía que acabar siendo bueno a la fuerza, por efecto de su música. ¡Pero ahora...!”*¹⁶³

¹⁶³ Unsere Musiker haben eine grosse Entdeckung gemacht: die interessante Hässlichkeit ist auch in ihrer Kunst möglich! Und so werfen sie sich in diesen eröffneten Ozean des Hässlichen, wie trunken, und noch

La Ciencia Jovial «La Gaya Scienza» (1882)

A pesar de la diversidad que este texto presenta en cuanto a la Filosofía de la Música, comprende de cierto modo un resumen, al menos, de las ideas más relevantes hasta ahora estudiadas. Si bien, no existe una obra que recoja en su magnitud las sentencias más importantes del pensamiento musical de Nietzsche (uno de los intereses principales de nuestro trabajo), del mismo modo no existe una que recoja su pensamiento metafísico, ético o psicológico, entre otros. La Gaya Scienza contiene fragmentos del pensamiento formalista, del pensamiento en torno a la esencia de la música, así como también la crítica a la música alemana y fragmentos dedicados directamente a los artistas y músicos.

Aquí veremos las sentencias sobre música en el mismo orden en el que aparecen en la obra. Primeramente, el párrafo denominado *Arte y Naturaleza* expone la relación entre palabra y música o, más puntualmente, palabra y sonido, de modo muy similar a como Nietzsche hizo en los estudios preparatorios. Si recordamos la razón fundamental de la decadencia de la tragedia, fue por el triunfo de la razón

niemals war es so leicht, Musik zu machen. Jetzt hat man erst den allgemeinen dunkelfarbigen Hintergrund gewonnen, auf dem ein noch so kleiner Lichtstreifen schöner Musik den Glanz von Gold und Smaragd erhält; jetzt wagt man erst den Zuhörer in Sturm, Empörung und ausser Athem zu bringen, um ihm nachher durch einen Augenblick des Hinsinkens in Ruhe ein Gefühl der Seligkeit zu geben, welches der Schätzung der Musik überhaupt zu Gute kommt. Man hat den Contrast entdeckt: jetzt erst sind die stärksten Effecte möglich — und wohlfeil: Niemand fragt mehr nach guter Musik. Aber ihr müsst euch beeilen! Es ist für jede Kunst nur eine kurze Spanne Zeit noch, wenn sie erst zu dieser Entdeckung gelangt ist. — Oh, wenn unsere Denker Ohren hätten, um in die Seelen unserer Musiker, vermittelt ihrer Musik, hineinzuhören! Wie lange muss man warten, ehe solch eine Gelegenheit sich wiederfindet, den innerlichen Menschen auf der bösen That und in der Unschuld dieser That zu ertappen! Denn unsere Musiker haben nicht den leisesten Geruch davon, dass sie ihre eigene Geschichte, die Geschichte der Verhässlichung der Seele, in Musik setzen. Ehemals musste der gute Musiker beinahe um seiner Kunst willen ein guter Mensch werden —. Und jetzt!

M KSA = '3.200' / AU p 185

en contraposición a la embriaguez. Dicho de otro modo, el triunfo del discurso sobre la música, o el triunfo de la palabra sobre el sonido.

El punto de partida aquí es la ópera seria y ver a través de ella el fenómeno del drama. En su evolución luego de Eurípides, no bastó con que el discurso se elevara por encima de la música, sino que además terminara por no tener sentido. La extremada exaltación del héroe trágico (propuesta por Aristóteles) en su afán de reaccionar de modo elocuente y claro ante la tragedia, termina por desaparecer el lenguaje dionisiaco para convertirse en una de esas obras, solo soportables por lo que de musical tienen. Nietzsche lo expone del siguiente modo:

“Muy distinto es lo que sucede con la ópera seria: todos sus maestros se esforzaron por impedir que se comprendiera a sus personajes. «Una apresurada palabra ocasional puede ayudar al oyente desprevenido: pero en general la situación debe explicarse por sí misma - ¡los discursos no importan para nada!» Así piensan todos y así es como todos armaron con palabras sus farsas. Tal vez solo les faltó para expresar completamente su último menosprecio por la palabra: con un poco más de audacia, Rosinni habría hecho cantar sin excepción la-la-la-la – ¡y hubiera sido razonable! ¡Es que justamente a los personajes de la ópera no se les debe creer «por la palabra», sino por el sonido! ¡Esa es la diferencia, esa es la hermosa antinaturalidad por la cual se va a la ópera! Incluso el recitativo secco [recitativo sin acompañamiento musical] no ha de ser escuchado en tanto palabra y texto: ésta especie

*de música a medias debe dar, por lo pronto, más bien un pequeño descanso al oído musical (el descanso de la melodía, como el goce más sublime y, por ello, más exigente de este arte) – pero muy pronto ha de venir algo muy diferente: esto es, una creciente impaciencia, una creciente resistencia, una nueva ansia por la música total, por la melodía. Mirado desde este punto de vista, ¿qué sucede con el arte de Richard Wagner? ¿Tal vez algo distinto? A menudo me parecía que uno tenía que aprenderse de memoria las palabras y la música de sus creaciones, antes de la presentación: pues sin esto, así me parecía, no se escuchaba ni las palabras ni la música misma.”*¹⁶⁴

Inmediatamente después de esta reflexión, Nietzsche ahonda en lo que es el origen de la poesía y más puntualmente en cómo interviene la música en su desarrollo. Nietzsche comienza por remarcar que el hecho de que se hayan sumado elementos de métrica como ritmo y cadencia a la prosa, tenía una finalidad, la utilidad. Esta adición que no es otra cosa que la forma natural del

¹⁶⁴ Sehr verschieden steht es mit der ernsten Oper: alle ihre Meister lassen es sich angelegen sein, zu verhüten, dass man ihre Personen verstehe. Ein gelegentlich aufgerafftes Wort mag dem unaufmerksamen Zuhörer zu Hülfe kommen: im Ganzen muss die Situation sich selber erklären, — es liegt Nichts an den Reden! — so denken sie Alle und so haben sie Alle mit den Worten ihre Possen getrieben. Vielleicht hat es ihnen nur an Muth gefehlt, um ihre letzte Geringschätzung des Wortes ganz auszudrücken: ein wenig Frechheit mehr bei Rossini und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen — und es wäre Vernunft dabei gewesen! Es soll den Personen der Oper eben nicht „auf's Wort“ geglaubt werden, sondern auf den Ton! Das ist der Unterschied, das ist die schöne Unnatürlichkeit, derentwegen man in die Oper geht! Selbst das recitativo secco will nicht eigentlich als Wort und Text angehört sein: diese Art von Halbmusik soll vielmehr dem musicalischen Ohre zunächst eine kleine Ruhe geben (die Ruhe von der Melodie, als dem sublimsten und desshalb auch anstrengendsten Genusse dieser Kunst) —, aber sehr bald etwas Anderes: nämlich eine wachsende Ungeduld, ein wachsendes Widerstreben, eine neue Begierde nach ganzer Musik, nach Melodie. — Wie verhält es sich, von diesem Gesichtspuncte aus gesehen, mit der Kunst Richard Wagner's? Vielleicht anders? Oft wollte es mir scheinen, als ob man Wort und Musik seiner Schöpfungen vor der Aufführung auswendig gelernt haben müßte: denn ohne diess — so schien es mir — höre man weder die Worte noch selber die Musik

FW KSA = '3.437' / GS p 80

lenguaje para la comunicación y comprensión de conceptos, se violentaba y actuaba en contra de ella misma. A pesar de esto, creció de forma desmesurada haciendo que se perdiera la "hermosa irracionalidad de la poesía".

"¡Sin duda era una utilidad supersticiosa! Mediante el ritmo se debía grabar más profundamente en los dioses una petición humana, luego de haberse observado que el hombre retiene mejor en la memoria un verso antes que la prosa; igualmente se creía que algo se hacía audible a una distancia mucho mayor a través de un rítmico tic-tac; la plegaria rítmica parecía llegar más cerca del oído de los dioses. Pero por sobre todo se quería tener la utilidad de aquella subyugación elemental que experimenta el hombre en sí mismo cuando escucha música: el ritmo es una coacción; genera un placer insuperable a condescender, a consentir; no solo el movimiento de los pies sigue el ritmo sino también el alma misma – y probablemente se infirió, ¡también el alma de los dioses!... () Entre los pitagóricos aparece como doctrina filosófica y como un artificio de la educación: pero mucho tiempo antes de haber filosofía se concedía a la música la fuerza de descargar los afectos, de purificar el alma, de aplacar las ferocia animi (fierezas del espíritu) – y justamente a través del ritmo en la música". ¹⁶⁵

¹⁶⁵ freilich eine abergläubische Nützlichkeit! Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingeprägt werden, nachdem man bemerkt hatte, dass der Mensch einen Vers besser im Gedächtniss behält, als eine ungebundene Rede; ebenfalls meinte man durch das rhythmische Tiktak über grössere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmisirte Gebet schien den Göttern näher an's Ohr zu kommen. Vor Allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Ueberwältigung haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füsse, auch die Seele selber geht dem Tacte

De modo que se introdujo en la poesía las características de la música, para que el poeta-cantante tuviese el arte de curar. De este modo vemos cómo el encantamiento y el conjuro naturales en la música aparecen como figuras determinantes en el nacimiento de la poesía.

Es bastante obvio cómo el ritmo constituye una base fundamental en el desarrollo del verso. Pero en la antigüedad griega al ver el modo como interviene formalmente en la poesía, es decir, en su estructuración y configuración, nos damos cuenta que no es muy diferente a como funciona la doctrina del ethos en música. Podríamos decir que la métrica en poesía es equivalente al ethos en música, en el sentido de aplicar reglas al desarrollo natural del arte. Nietzsche nos dice del ritmo que:

“Todo se podía hacer con él: apresurar mágicamente un trabajo, constreñir a un dios a mostrarse, a estar cerca, a escuchar; disponer para sí del futuro según su voluntad; descargar la propia alma de un exceso cualquiera (de angustia, de la manía, de la compasión, de la sed de venganza), y no solo la propia alma sino también las de los más peligrosos demonios – nada se era sin el verso, con él casi se llegaba a ser un dios... () También el más sabio de entre nosotros se convierte ocasionalmente en un loco del ritmo... () ¿No es un asunto divertido

nach, — wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter!...() Bei den Pythagoreern erscheint sie als philosophische Lehre und als Kunstgriff der Erziehung: aber längst bevor es Philosophen gab, gestand man der Musik die Kraft zu, die Affecte zu entladen, die Seele zu reinigen, die ferocia animi zu mildern — und zwar gerade durch das Rhythmische in der Musik.
FW KSA = '3.441' / GS p 80

que una y otra vez los más serio filósofos, por muy rigurosos que sean con todas las certezas, invoquen versos de poetas para dar fuerza y credibilidad a sus pensamientos? -- ¡y sin embargo, es más peligroso para una verdad cuando un poeta la asiente, que cuando la contradice! Pues, como dice Homero: «¡Mucho mienten los poetas!»".¹⁶⁶

Luego de esta reflexión se nos vienen a continuación en La Gaya Scienza unas palabras sobre la música alemana. Primero, una comparación con la música italiana, que ya ha aparecido en otras ocasiones pero que nuevamente tiene lugar aquí. El propio Nietzsche expresa que la música alemana 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" contrapone la música alemana la cual si sabe del pueblo. En este sentido vemos una crítica al estilo alemán. De ninguna manera una exaltación. Recordemos que para Nietzsche un signo de decadencia es la potencial mezcla de estilos, que se ven claramente en Eurípides, Platón y Wagner, por ejemplo. Qué más mezcla puede haber en una música que llegue a ser llamada "europea". Sin embargo, nosotros no debemos olvidar lo que de italiana tiene la música alemana, o al

¹⁶⁶ Mit ihm konnte man Alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nöthigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurecht machen; die eigene Seele von irgend einem Uebermaasse (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigene Seele, sondern die des bösesten Dämons, — ohne den Vers war man Nichts, durch den Vers wurde man beinahe ein Gott... () wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus... () Ist es nicht eine sehr lustige Sache, dass immer noch die ernstesten Philosophen, so streng sie es sonst mit aller Gewissheit nehmen, sich auf Dichtersprüche berufen, um ihren Gedanken Kraft und Glaubwürdigkeit zu geben? — und doch ist es für eine Wahrheit gefährlicher, wenn der Dichter ihr zustimmt, als wenn er ihr widerspricht! Denn wie Homer sagt: „Viel ja lügen die Sänger!“ —
FW KSA = '3.442' / GS p 84

menos, la influencia que en un principio ejercieron las teclas italianas sobre la Alemania musical.

“... Considérese aún si aquel desprecio por la melodía y la atrofia del sentido melódico entre los alemanes, que actualmente se propaga cada vez más, no ha de entenderse como una descortesía democrática y como un efecto secundario de la Revolución. La melodía experimenta un placer tan abierto por la legalidad y una tal aversión por lo que deviene, carece de formas y es arbitrario, que suena como una resonancia del antiguo orden de las cosas en Europa y como una seducción y retroceso a él”.¹⁶⁷

Luego, un elogio más al sonido y a la influencia que éste tiene sobre el hombre y la potencia para determinar sus actos. *“Mediante los sonidos se puede seducir a los hombres a cualquier error, a cualquier verdad: ¿quién sería capaz de refutar un sonido?”¹⁶⁸*

Por último, aparece la crítica a Wagner desde la fisiología en contraposición a la estética. No se trata aquí ya de fórmulas estéticas a las que se contrapone una

¹⁶⁷ Zuletzt erwäge man noch, ob nicht jene jetzt immer mehr um sich greifende Verachtung der Melodie und Verkümmern des melodischen Sinnes bei Deutschen als eine demokratische Unart und Nachwirkung der Revolution zu verstehen ist. Die Melodie hat nämlich eine solche offene Lust an der Gesetzmäßigkeit und einen solchen Widerwillen bei allem Werdenden, Ungeformten, Willkürlichen, dass sie wie ein Klang aus der alten Ordnung der europäischen Dinge und wie eine Verführung und Rückführung zu dieser klingt.

FW KSA = '3.460' / GS p 99

¹⁶⁸ Mit Tönen kann man die Menschen zu jedem Irrthume und jeder Wahrheit verführen: wer vermöchte einen Ton zu widerlegen?

FW KSA = '3.463' / GS p 102

estética ideal, como el caso de Bizet o incluso Brahms. La crítica aquí tiene su raíz en la alteración de las funciones biológicas orgánicas, afectadas en este caso por la música, quedando patente además el poder de la música de influir en este caso de un modo negativo e incluso dañino. También aquí queda abandonado el proyecto del drama musical al no verse realizados los ideales propuestos en los escritos preparatorios. Así se hace presente la obstinación de Nietzsche. De modo que queda solo la música como único arte capaz de hacer trascender al hombre a un estado de perfección. El aforismo 368 nos dice que:

“Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas:

¿para que disfrazarlas todavía bajo formulas estéticas? Mi «hecho» es que ya no respiro con facilidad cuando esta música comienza a actuar sobre mí; que de inmediato mi pie se enoja y se rebela contra ella – él ha menester de ritmo, danza, marcha, ante todo exige de la música el entusiasmo que hay en el buen caminar, andar, saltar, bailar. ¿Pero no protesta también mi estómago? ¿Mi circulación sanguínea? ¿Mis intestinos? ¿No me vuelvo insensiblemente afónico ante ella?... () Mi pesada melancolía quiere descansar en los escondites y abismos de la perfección: para esto necesito la música. ¡Qué me importa el drama! ¡Que me importan las convulsiones de sus éxtasis morales, en las que el «pueblo» encuentra su satisfacción! ¡Qué me importa toda la

prestidigitación de gestos del actor!... Se adivina que estoy configurado de una manera esencialmente antiteatral". ¹⁶⁹

Esta esencia antiteatral en Nietzsche se hace obvia al comprender la degeneración en la que cayó el teatro en comparación a las obras que fundamentalmente contenían la esencia de lo dionisiaco y la embriaguez, ahora solo presentes en la música. Es pertinente entonces decir que el teatro significaba bastante poco para Nietzsche antes de Wagner. *"Quién tenga en sí mismo suficiente tragedia y comedia, hace bien en permanecer alejado del teatro"* o *"¡Teatro y música convertidos en el fumadero de hachís y en el masticar betel de los europeos!"*, son solo frases que afirman las diferencias de Nietzsche con el teatro. La fuerza creadora esencial del arte dionisiaco obra de manera totalmente contraria a la del teatro. Podemos decir desde Nietzsche, que el teatro pertenece entonces a una especie de arte que en su afán de buscar saciedad, tranquilidad e incluso embriaguez, no ha hecho más que degenerar en un empobrecimiento de la vida y del arte como tal. Cuando se va al teatro, se renuncia a todo instinto e inclinación por la vida y el arte. La siguiente frase expresa claramente la posición nietzscheana a propósito del teatro:

¹⁶⁹ Meine Einwände gegen die Musik Wagner's sind physiologische Einwände: wozu dieselben erst noch unter ästhetische Formeln verkleiden? Meine „Thatsache“ ist, dass ich nicht mehr leicht athme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt; dass alsbald mein Fuss gegen sie böse wird und revoltirt — er hat das Bedürfniss nach Takt, Tanz, Marsch, er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche in gutem Gehen, Schreiten, Springen, Tanzen liegen. — Protestirt aber nicht auch mein Magen? mein Herz? Mein Blutlauf? mein Eingeweide? Werde ich nicht unvermerkt heiser dabei?... () Meine Schwermuth will in den Verstecken und Abgründen der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik. Was geht mich das Drama an! Was die Krämpfe seiner sittlichen Ekstasen, an denen das „Volk“ seine Genugthuung hat! Was der ganze Gebärden-Hokuspokus des Schauspielers!... Man erräth, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet
FW KSA = '3.617' /GS p 238

*“Le hice ver esto en una oportunidad, con algún esfuerzo, a un wagneriano cabal; y todavía tenía razones para añadir «sea usted algo honesto consigo mismo: ¡ya no estamos en el teatro! Solo en cuanto masa se es honesto en el teatro; se miente en cuanto individuo, uno se miente así mismo. Uno se deja a sí mismo en casa cuando va al teatro, se renuncia al derecho a la propia lengua y elección, a su gusto, incluso a su valentía, tal como se la tiene y se la ejerce entre las propias cuatro paredes frente a Dios y al hombre. Nadie lleva al teatro los más finos sentidos de su arte, ni tampoco el artista que trabaja para el teatro: allí se es pueblo, público, rebaño, mujer, fariseo, vaca electoral, demócrata, prójimo, congénere, allí sucumbe la conciencia personal a la magia niveladora de la cifra más grande, allí actúa la estupidez como concupiscencia y contagio, allí gobierna el vecino, allí uno se convierte en vecino...» (Olvidaba contar lo que respondió mi ilustrado wagneriano a mis objeciones fisiológicas: «¿Entonces usted no es, en verdad, suficientemente saludable para nuestra música?»)”.*¹⁷⁰

¹⁷⁰ Dies machte ich einstmals einem rechtschaffenen Wagnerianer klar, mit einiger Mühe; und ich hatte Gründe, noch hinzuzufügen „seien Sie doch ein wenig ehrlicher gegen sich selbst: wir sind ja nicht im Theater! Im Theater ist man nur als Masse ehrlich; als Einzelner lügt man, belügt man sich. Man lässt sich selbst zu Hause, wenn man in's Theater geht, man verzichtet auf das Recht der eignen Zunge und Wahl, auf seinen Geschmack, selbst auf seine Tapferkeit, wie man sie zwischen den eignen vier Wänden gegen Gott und Mensch hat und übt. In das Theater bringt Niemand die feinsten Sinne seiner Kunst mit, auch der Künstler nicht, der für das Theater arbeitet: da ist man Volk, Publikum, Heerde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Demokrat, Nächster, Mitmensch, da unterliegt noch das persönlichste Gewissen dem nivellirenden Zauber der „grössten Zahl“, da wirkt die Dummheit als Lüsternheit und Contagion, da regiert der „Nachbar“, da wird man Nachbar... (Ich vergass zu erzählen, was mir mein aufgeklärter Wagnerianer auf die physiologischen Einwände entgegnete: „Sie sind also eigentlich nur nicht gesund genug für unsere Musik?“)
FW KSA = '3.618' / GS p 239

Así habló Zaratustra (1883-1885)

Llegados finalmente al Zaratustra, considerado por muchos como la obra capital de Nietzsche, podríamos pensar que como se manifiestan aquí los presupuestos y bases de una buena parte de los conceptos fundamentales de su filosofía, del mismo modo debería aparecer la música en la misma magnitud. ¡Ciertamente no! Los innumerables escritos que el Zaratustra ha inspirado, que pretenden tener un contenido musical basto, no son más que ejercicios poéticos e interpretaciones forzadas para lograrlo, si tenemos en cuenta además que la palabra música aparece con escasez en la obra. Esto vale incluso para la interpretación de Richard Strauss en su poema sinfónico, que en todo caso sería la única de inestimable valor por traducirlo directamente en música. De modo que tiene poco sentido intentar realizar una filosofía de la música desde el Zaratustra, partiendo de las flautas de los pastores, o del *Tarantel -Tänzer* (el que baila la tarantela), o de los sonidos de los animales de Zaratustra o de Zaratustra como danzarín.

Pero ya que es inevitable incluso para éste trabajo interpretar y extraer el valor musical del Zaratustra, nuestro deber es hacerlo partiendo de la reflexión más legítima, la más inmediata, la de mayor valor y claridad, la del propio Nietzsche, la de Nietzsche en *Ecce Homo*.

*“«A 6.000 pies más allá del hombre y del tiempo» Aquel día caminaba
yo junto al lago de Silvaplana a través de los bosques; junto a una
imponente roca que se eleva en forma de pirámide no lejos de Surlei,*

*me detuve. Entonces me vino ese pensamiento. - Si a partir de aquel día vuelvo algunos meses hacia atrás, encuentro como signo precursor un cambio súbito y, en lo más hondo, decisivo de mi gusto, sobre todo en la música. Acaso sea lícito considerar el Zaratustra entero como música; ciertamente una de sus condiciones previas fue un renacimiento en el arte de oír. En una pequeña localidad termal de montaña, no lejos de Vicenza, en Recoaro, donde pasé la primavera del año 1881, descubrí juntamente con mi maestro y amigo Peter Gast, también él un «renacido», que el fénix Música pasaba volando a nuestro lado con un plumaje más ligero y más luminoso del que nunca había exhibido».*¹⁷¹

El valor de la escucha aparece de nuevo aquí, pero ya no en relación directamente con la música, sino más bien y si se quiere con la “musicalidad” del Zaratustra, ya que Nietzsche nos lo expone aquí no solo como si fuera una gran partitura, sino como la gran enseñanza.

“No hay, en esta revelación de la verdad, un solo instante que hubiera sido ya anticipado, adivinado por alguno de los más grandes. Antes del

¹⁷¹ „6000 Fuss jenseits von Mensch und Zeit“. Ich gieng an jenem Tage am See von Silvaplana durch die Wälder; bei einem mächtigen pyramidal aufgethürmten Block unweit Surlei machte ich Halt. Da kam mir dieser Gedanke. — Rechne ich von diesem Tage ein paar Monate zurück, so finde ich, als Vorzeichen, eine plötzliche und im Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmacks, vor Allem in der Musik. Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; — sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu. In einem kleinen Gebirgsbade unweit Vicenza, Recoaro, wo ich den Frühling des Jahrs 1881 verbrachte, entdeckte ich, zusammen mit meinem maëstro und Freunde Peter Gast, einem gleichfalls „Wiedergeborenen“, dass der Phönix Musik mit leichterem und leuchtenderem Gefieder, als er je gezeigt, an uns vorüberflog.
EH KSA = '6.335' / EH p 60

Zaratustra no existe ninguna sabiduría, ninguna investigación de las almas, ningún arte de hablar: lo más próximo, lo más cotidiano, habla aquí de cosas inauditas. La sentencia temblando de pasión; la elocuencia hecha música". ¹⁷²

Como se dijo anteriormente, Zaratustra contiene los conceptos fundamentales de la filosofía de Nietzsche, por ejemplo, el de eterno retorno, el de superhombre, entre otros fundamentales. Paralelamente a estos conceptos, aparece de nuevo lo dionisiaco desde donde es más legítimo hablar de música. Hasta este momento nuestro trabajo ya ha esclarecido la relación Música-Dionisos, razón por la cual consideraremos esto como otro valor musical fundamental del Zaratustra a partir de la siguiente frase:

"Esta obra ocupa un lugar absolutamente aparte. Dejemos de lado a los poetas: acaso nunca se haya hecho nada desde una sobreabundancia igual de fuerzas. Mi concepto de lo «dionisiaco» se volvió aquí acción suprema; medido por ella, todo el resto del obrar humano aparece pobre y condicionado". ¹⁷³

¹⁷² Es ist kein Augenblick in dieser Offenbarung der Wahrheit, der schon vorweggenommen, von Einem der Grössten errathen worden wäre. Es giebt keine Weisheit, keine Seelen-Erforschung, keine Kunst zu reden vor Zarathustra; das Nächste, das Alltäglichsche redet hier von unerhörten Dingen. Die Sentenz von Leidenschaft zitternd; die Beredsamkeit Musik geworden

EH KSA = '6.344' / EH p 67

¹⁷³ Dieses Werk steht durchaus für sich. Lassen wir die Dichter bei Seite: es ist vielleicht überhaupt nie Etwas aus einem gleichen Überfluss von Kraft heraus gethan worden. Mein Begriff „dionysisch“ wurde hier höchste That; an ihr gemessen erscheint der ganze Rest von menschlichem Thun als arm und bedingt.

EH KSA = '6.343' / EH p 66

También la idea del ditirambo como lenguaje superior y como forma esencial de lo dionisiaco, es otro de los puntos donde encontramos el valor musical del Zaratustra.

*“¿Qué lenguaje hablará tal espíritu cuando hable él solo consigo mismo? El lenguaje del ditirambo. Yo soy el inventor del ditirambo. Óigase cómo Zaratustra habla consigo mismo antes de la salida del sol): tal felicidad de esmeralda, tal divina ternura no la poseyó antes de mí lengua alguna. Aun la más honda melancolía de este Dionisos se torna ditirambo; tomo como signo La canción de la noche, el inmortal lamento de estar condenado, por la sobreabundancia de luz y de poder, por la propia naturaleza solar, a no amar”.*¹⁷⁴

La idea de la naturaleza dionisiaca como naturaleza romántica, desde el Zaratustra parece imposible. Es la dureza lo que en realidad la caracteriza, en el sentido de haber dejado de lado cualquier signo de decadencia. Dureza a la manera de Esquilo. No de su obra sino del hombre Esquilo, el cual por lo estudiado hasta ahora pareciera encarnarla en toda su potencia, al igual que los hombres de su época.

¹⁷⁴ Welche Sprache wird ein solcher Geist reden, wenn er mit sich allein redet? Die Sprache des Dithyrambus. Ich bin der Erfinder des Dithyrambus. Man höre, wie Zarathustra vor Sonnenaufgang (III, 18) mit sich redet: ein solches smaragdenes Glück, eine solche göttliche Zärtlichkeit hatte noch keine Zunge vor mir. Auch die tiefste Schwermuth eines solchen Dionysos wird noch Dithyrambus; ich nehme, zum Zeichen, das Nachtlied, die unsterbliche Klage, durch die Überfülle von Licht und Macht, durch seine Sonnen-Natur, verurtheilt zu sein, nicht zu lieben.
EH KSA = '6.345' / EH p 68

*“Para una tarea dionisiaca la dureza del martillo, el placer mismo de aniquilar forman parte de manera decisiva de las condiciones previas. El imperativo «¡Endureceos!», la más honda certeza de que todos los creadores son duros, es el auténtico indicio de una naturaleza dionisiaca”.*¹⁷⁵

El verdadero significado filosófico-musical de *Así habló Zaratustra* está en la relación que la música tiene con los conceptos fundamentales aquí expuestos. Y también en relación con el propio Zaratustra. Él enseña el eterno retorno, el superhombre, la justicia, el Devenir y la Voluntad de Poder. En él podemos ver realizados todos los ideales contrarios a la vida decadente. Y con dichos ideales, la Música. A pesar de las dificultades que presenta el Zaratustra en materia musical, no ha dejado de ser una preocupación para personalidades como Curt Paul Janz, quien dedicó un trabajo sobre la importancia de las formas musicales en el Zaratustra.

¹⁷⁵ Für eine dionysische Aufgabe gehört die Härte des Hammers, die Lust selbst am Vernichten in entscheidender Weise zu den Vorbedingungen. Der Imperativ „werdet hart!“, die unterste Gewissheit darüber, dass alle Schaffenden hart sind, ist das eigentliche Abzeichen einer dionysischen Natur.
EH KSA = '6.349' / EH p 72

CAPÍTULO IV

EL ÚLTIMO PERÍODO. LA POSICIÓN FRENTE AL ROMANTICISMO, LA

APARICIÓN DE LA CRÍTICA AL CONCEPTO DE EXPRESIÓN Y LA

FORMULACIÓN DEL GRAN ESTILO

Introducción

Hemos podido observar cómo la relación de Nietzsche con el Romanticismo aparece desde sus obras tempranas. Sin embargo, es en éste periodo donde aparece la crítica de un modo más acentuado y directo. Esto se debe a que la textos antiwagnerianos alcanzan su cumbre con Nietzsche contra Wagner y El caso Wagner. También encontramos en referencia a la crítica de la moral romántica, su más contundente posición, la cual comienza a trazarse en Más allá del Bien y del Mal y que en la Genealogía de la Moral alcanza su forma más elaborada. En relación a esto, y hacia el final de la obra de Nietzsche aparece como uno de los centros de dicha crítica, la cual se proyecta al arte moderno en general y puntualmente a la Música, el concepto estético de expresión.

Por otra parte, encontramos el pensamiento del Gran Estilo, expuesto en oposición a los presupuestos del Romanticismo y con ello al concepto de expresión. Dicha exposición en su esencia supone la superación de los mismos y se despliega como una posición no sólo ante al arte sino ante la vida, siendo además uno de los pensamientos fundamentales de la Filosofía de la Música en Nietzsche y de su filosofía en general. Estos problemas junto a su posición frente a la música, especialmente la romántica y junto a la exposición del episodio de Johannes Brahms, completan el cuarto capítulo.

**La Música en el último período. Desde *Más allá del bien y del mal* hasta
los Fragmentos correspondientes a la Voluntad de Poder**

www.bdigital.ula.ve

Más allá del bien y del mal (1886)

La primera dirección que toma la Filosofía de la Música en esta obra, es en relación a la moralidad. A pesar de que Nietzsche deja caer sobre la moral una fuerte crítica, se hace patente una excepción.

Se dice que toda moral en tanto regla es contraria a la libertad y, por ello, una forma de tiranía frente al instinto. Sin embargo, basados en la disciplina que esto implica, debemos reconocer que de cierto modo, mediante tiranía es que ha logrado educarse el espíritu humano. Y sobre todo en cuestiones de música. Es bastante claro que el perfeccionamiento técnico tiene que ver con disciplina más que con otra cosa. No tendría sentido pensar que los grandes creadores lograron sus obras solo por inspiración divina. Incluso el estado de embriaguez (en el caso de la música) supone un estado de conocimiento previo antes de la producción artística.

“Pero la asombrosa realidad de hecho es que toda la libertad, sutileza, audacia, baile y seguridad magistral que en la tierra hay o ha habido, bien en el pensar mismo, bien en el gobernar o en el hablar y persuadir, en las artes como en las buenas costumbres, se han desarrollado gracias tan solo a la «tiranía de tales leyes arbitrarias»”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Der wunderliche Thatbestand ist aber, dass Alles, was es von Freiheit, Feinheit, Kühnheit, Tanz und meisterlicher Sicherheit auf Erden giebt oder gegeben hat, sei es nun in dem Denken selbst, oder im Regieren, oder im Reden und Überreden, in den Künsten ebenso wie in den Sittlichkeiten, sich erst vermöge der „Tyrannei solcher Willkür-Gesetze“ entwickelt hat

Ahora bien, surge la problemática de la dirección disciplinar. Y aquí se hace manifiesto el carácter negativo de la moral como tiranía. Esto es como incapacidad para reconocer lo nuevo o lo diferente. Sabemos que toda moral trae consigo un adoctrinamiento que en su esencia implica la negación de otras moralidades y en cuya refutación, por lo general están fundamentadas. Nietzsche dice que:

*“A nuestros ojos les resulta más cómodo volver a producir, en una ocasión dada, una imagen producida ya a menudo que retener dentro de sí los elementos divergentes y nuevos de una impresión: esto último exige más fuerza, más «moralidad». Al oído le resulta penoso y difícil oír algo nuevo; una música extraña la oímos mal. Al oír otro idioma intentamos involuntariamente dar a los sonidos escuchados la forma de palabras que tienen para nosotros un sonido más familiar y doméstico”.*¹⁷⁷

Luego de este par de reflexiones, sigue una de las críticas a Wagner y a la música alemana que representan con mayor claridad la posición musical de Nietzsche en *Más allá del bien y del Mal*. Son resaltados aquí puntualmente los elementos que se mezclan en la música de Wagner, es decir, que se explica de cierto modo la nomenclatura estética que contiene la fórmula de la decadencia. Recordemos que

JGB KGW = 'VI-2.110' / Más allá del Bien y del Mal, Alianza Editorial. p 126

¹⁷⁷ Unserm Auge fällt es bequemer, auf einen gegebenen Anlass hin ein schon öfter erzeugtes Bild wieder zu erzeugen, als das Abweichende und Neue eines Eindrucks bei sich festzuhalten: letzteres braucht mehr Kraft, mehr „Moralität“. Etwas Neues hören ist dem Ohre peinlich und schwierig; fremde Musik hören wir schlecht. Unwillkürlich versuchen wir, beim Hören einer andren Sprache, die gehörten Laute in Worte einzuförmern, welche uns vertrauter und heimischer klingen

JGB KGW = 'VI-2.115' / BM p 132

en el caso particular del Parsifal, la crítica se llevó a cabo partiendo principalmente del elemento religioso-moral. Pero en éste caso la crítica estética se da a partir de los Maestros Cantores de Nüremberg.

“He vuelto a oír por vez primera - la obertura de Richard Wagner para Los maestros cantores: es éste un arte suntuoso, sobrecargado, grave y tardío, el cual tiene el orgullo de presuponer que, para comprenderlo, continúan estando vivos dos siglos de música: - ¡honra a los alemanes el que semejante orgullo no se haya equivocado en el cálculo! ¡Qué savias y fuerzas, qué estaciones y climas están aquí mezclados! Unas veces nos parece anticuado, otras, extranjero, áspero y superjoven, es tan caprichoso como pomposamente tradicional, no raras veces es pícaro y, con más frecuencia todavía, rudo y grosero, - tiene fuego y coraje y, a la vez, la reblandecida y amarillenta piel de los frutos que han madurado demasiado tarde”.¹⁷⁸

Seguidamente en el mismo fragmento Nietzsche señala las características de lo que podríamos llamar una buena música, (características que con frecuencia se atribuyen a Bizet) al mismo tiempo que continúa su exposición sobre los Maestros Cantores, junto a la crítica al espíritu alemán.

¹⁷⁸ Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male — Richard Wagner's Ouverture zu den Meistersingern: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständniss zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen: — es ehrt die Deutschen, dass sich ein solcher Stolz nicht verrechnet! Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das muthet uns bald alterthümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob, — das hat Feuer und Muth und zugleich die schlaffe falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden.
JGB KGW = 'VI-2.185' / BM p 203

Este párrafo introductorio de la octava parte denominada Pueblos y Patrias, por su extensión e intensidad puede ser comprendido como una síntesis en lo que se refiere al último período de la relación Nietzsche-Wagner, y una de las críticas más severas al pueblo alemán.

“Vistas las cosas en conjunto, no hay aquí belleza, ni sur, ni la meridional y fina luminosidad del cielo, ni gracia, ni baile, ni apenas voluntad de lógica; incluso hay cierta torpeza, que además es subrayada, como si el artista quisiera decirnos: «ella forma parte de mi intención»; un aderezo pesado, una cosa voluntariamente bárbara y solemne, un centelleo de preciosidades y recamados doctos y venerables; una cosa alemana en el mejor y en el peor sentido de la palabra, una cosa compleja, informe e inagotable a la manera alemana; una cierta potencialidad y sobreplenitud alemanas del alma, que no tienen miedo de esconderse bajo los refinamientos de la decadencia, - que acaso sea allí donde más a gusto se encuentren; un exacto y auténtico signo característico del alma alemana, que es a la vez joven y senil, extraordinariamente madura y extraordinariamente rica todavía de futuro. Esta especie de música es la que mejor expresa lo que yo pienso de los alemanes: son de anteayer y de pasado mañana, - aún no tienen hoy”.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Alles in Allem keine Schönheit, kein Süden, Nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, Nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; eine gewisse Plumpheit sogar, die noch unterstrichen wird, wie als ob der Künstler uns sagen wollte: „sie gehört zu meiner Absicht“; eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches, ein Geflirr von gelehrten und ehrwürdigen Kostbarkeiten und

La asimilación de la música de Wagner trae consigo otros problemas, como la germanización de Europa a través de sus signos de decadencia. Esto comprende uno de los errores más grandes en lo que puede llamarse desarrollo cultural. Este desarrollo pierde su curso natural para transformarse en estilo internacional o mejor dicho en romanticismo extremo, el cual es atacado por Nietzsche, pues le hace artífice de la pérdida de aquello verdaderamente espontáneo y legítimo que había en Mozart y Beethoven.

*“Toda esta música del romanticismo, además, no era suficientemente aristocrática, no era suficientemente música como para lograr imponerse también en otros lugares distintos, además de en el teatro y ante la multitud; era de antemano música de segundo rango, que entre músicos verdaderos es tomada poco en cuenta”.*¹⁸⁰

También a través de la figura de Schumann es llevada a cabo una de las críticas más fuertes al romanticismo extremo y al espíritu alemán.

Spitzen; etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinn des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches und Unerschöpfliches; eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken, — die sich dort vielleicht erst am wohlsten fühlt; ein rechtes ächtes Wahrzeichen der deutschen Seele, die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist. Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von Vorgestern und von Übermorgen, — sie haben noch kein Heute

JGB KGW = 'VI-2.188' / BM p 204

¹⁸⁰ Diese ganze Musik der Romantik war überdies nicht vornehm genug, nicht Musik genug, um auch anderswo Recht zu behalten, als im Theater und vor der Menge; sie war von vornherein Musik zweiten Ranges, die unter wirklichen Musikern wenig in Betracht kam.

JGB KGW = 'VI-2.196' / BM p 213

*“Schumann, con su gusto, que en el fondo era un gusto pequeño (es decir, una tendencia peligrosa, doblemente peligrosa entre alemanes, hacia el tranquilo lirismo y la borrachera del sentimiento), un hombre que constantemente se hace a un lado, que se encoge y se retrae tímidamente, un noble alfeñique que se regodeaba en una felicidad y un dolor meramente anónimos, una especie de muchacha y de poli me tangere [no me toques] desde el comienzo: este Schumann no fue ya en música más que un acontecimiento alemán, y no un acontecimiento europeo, como lo fue Beethoven, como lo había sido, en medida aún más amplia, Mozart, - con él la música alemana corrió su máximo peligro de perder la voz para expresar el alma de Europa y de rebajarse a ser mera patriotería”.*¹⁸¹

Todo lo expuesto hasta ahora quiere decir de algún modo que: una música que no encarne valores de elevación, puede conducir un país e incluso un continente al absoluto caos y contradicción. De suerte que el propio Nietzsche, en contraposición a todo esto, y quizá por necesidad, encuentra la fórmula para la superación de toda esta patología en la figura de Bizet. Y siempre está presente la idea de superación en Nietzsche, siempre está presente la idea de trascender todo lo que en esencia contenga los valores de la vida descendente. En el caso de

¹⁸¹ Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war, (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), beständig bei Seite gehend, sich scheu verziehend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und noli me tangere von Anbeginn: dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereigniss in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in noch umfänglicherem Maasse, Mozart es gewesen ist, mit ihm drohte der deutschen Musik ihre grösste Gefahr, die Stimme für die Seele Europa's zu verlieren und zu einer blossen Vaterländerei herabzusinken.
JGB KGW = 'VI-2.196' / BM p 213

Bizet y la música mediterránea, es lo espiritual, el carácter curativo, la sensualidad, la plenitud y el poder de transformación lo que se opone a la música alemana, la cual, puede incluso llegar a dañar la salud.

“...Hacia los «buenos europeos». Para ellos ha escrito su música Bizet, ese último genio que ha visto una belleza y una seducción nuevas, - que ha descubierto un fragmento de sur de la música”.¹⁸²

Para cerrar *Pueblos y Patrias* y la Filosofía de la Música de *Más allá del bien y del mal* una última mirada sobre el *Parsifal* de Wagner:

“... Lo que yo quiero contra el «último Wagner» y la música de su Parsifal.

- ¿Es esto aún alemán? -

¿De un corazón alemán ha salido este sofocante vocear?

¿Y propio de un cuerpo alemán es este desencarnarse a sí mismo?

¿Es alemán este sacerdotal abrir las manos?

¿Esta excitación de los sentidos olorosa a incienso?

¿Y es alemán este chocar, caer, tambalearse,

este incierto bimbambolearse?

¿Esas miradas de monja, ese repiqueteo de campanas del ave,

todo ese falsamente extasiado mirar al cielo y al supercielo?

¹⁸² die „guten Europäer“. — Für sie hat Bizet Musik gemacht, dieses letzte Genie, welches eine neue Schönheit und Verführung gesehen, — der ein Stück Süden der Musik entdeckt hat.
JGB KGW = 'VI-2.208' / BM p 226

- ¿Es esto aún alemán? -

¡Reflexionad! Todavía estáis a la puerta: -

Pues lo que oís es Roma, - ¡la fe de Roma sin palabras!”¹⁸³

Si en nuestro recorrido hasta este punto, nos ha parecido que la música ha ido sufriendo una metamorfosis en la que se ha ido perdiendo su carácter esencial, es solo producto de las diferentes formas en que se manifiesta en la filosofía de Nietzsche. Nuestro deber es verla en todas sus manifestaciones. Es de suma importancia ver que así como es capaz de elevar al hombre y mostrarle los estados estéticos en sus grados más primordiales, del mismo modo puede llegar a ser una muestra de la banalidad del hombre. Esto habla en realidad del poder que tiene como lenguaje y de los niveles de su afección y accesibilidad.

¹⁸³ was ich gegen
den „letzten Wagner“ und seine Parsifal-Musik will.
— Ist das noch deutsch? —
Aus deutschem Herzen kam dies schwüle Kreischen?
Und deutschen Leibs ist dies Sich-selbst-Entfleischen?
Deutsch ist dies Priester-Händespreitzen,
Dies weihrauch-düftelnde Sinne-Reizen?
Und deutsch dies Stocken, Stürzen, Taumeln,
Dies ungewisse Bimbambaumeln?
Dies Nonnen-Äugeln, Ave-Glocken-Bimmeln,
Dies ganze falsch verzückte Himmel-Überhimmeln?
— Ist Das noch deutsch? —
Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte: —
Denn, was ihr hört, ist Rom, — Rom's Glaube
ohne Worte!
JGB KGW = 'VI-2.212' / BM p 231

La genealogía de la moral (1887)

Este escrito presenta una reflexión musical que nos permite comprender la interpretación de Wagner sobre Schopenhauer. Dicho de otro modo, que nos permite ver la mala comprensión por parte de Wagner de la ontología musical de Schopenhauer. Esta reflexión se da en el tratado tercero denominado ¿Qué significan los ideales ascéticos?

Tenemos ya una idea de lo que el ascetismo significa para Nietzsche, lo hemos visto representado en Parsifal y vimos además las razones de su condena. Esto es como negación de los instintos y de la vida. Pero en este caso, el ascetismo como ideal, es llevado por Nietzsche a diferentes modos de ser del hombre, para finalmente exponer qué significa en el caso del arte. Partiendo de la crítica a Parsifal, podemos inducir que *“En el caso de un artista, ya lo hemos comprendido: ¡absolutamente nada!... ¡O tantas cosas distintas, que es lo mismo que absolutamente nada!...”* Por esto, podemos decir que el ascetismo en cuestiones de arte no es más que una patología, y además presenta todos los signos contrarios a la vida ascendente.

Luego de esta breve exposición Nietzsche se propone describir el lugar del artista dentro de lo moral. Como vimos en *Más allá del bien y del mal* la moral como tiranía era la razón de todo buen obrar y todo buen producir. Y aquí se desarrolla más a fondo esta idea en el sentido de que, fuera de sus obras, la opinión de los artistas tiene poco interés, debido a que en la mayoría de los casos, éstos han

sido a la sombra de una moral, una filosofía o una religión, o un mecenazgo en general. En todo caso, siempre aparece la figura protectora ya que por sí solos los artistas no pueden sostenerse. Y éste es el caso de Wagner. Él tomó a Schopenhauer como estandarte, pero para gloria de sí mismo, y terminó desviándose y siendo él mismo una contradicción teórica y estética.

“En especial, y esto es lo que tal vez más sorprende, Wagner modifica sin la más mínima consideración, a partir de ahora, su juicio sobre el valor y la posición de la música misma: ¡qué le importaba el que hasta entonces hubiese hecho de ella un medio, un medium, una «mujer», que para florecer necesitaba absolutamente de una finalidad, de un hombre —es decir, del drama! De un golpe comprendió que se podía hacer más in majorem musicae gloriara [para mayor gloria de la música] con la teoría y la innovación de Schopenhauer, — es decir, con la soberanía de la música, tal como éste la entendía: la música situada aparte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí, no ofreciendo, como aquéllas, reproducciones de la fenomenalidad, antes bien hablando el lenguaje de la voluntad misma, brotando directamente del «abismo», como a revelación más propia, más originaria, más inderivada de éste. Con este extraordinario aumento de valor de la música, que parecía brotar de la filosofía de Schopenhauer, también el músico mismo aumentó inauditamente de precio de un modo repentino: a partir de ahora se convirtió en un oráculo, en un sacerdote, e incluso más que un sacerdote, en una

especie de portavoz del «en-sí» de las cosas, en un teléfono del más allá —en adelante ya no recitaba solo música, este ventrilocuo de Dios, —recitaba metafísica: ¿qué puede extrañar el que un día terminase por recitar ideales ascéticos?...”. ¹⁸⁴

De acuerdo a esto, Wagner se convirtió en su propia antítesis. Resumiendo un poco, ¿No son los ideales ascéticos, la pura contradicción de lo Dionisiaco?

Ecce Homo (1888)

La Filosofía de la Música de *Ecce Homo*, y la obra en su totalidad, presenta un carácter de reinterpretación a propósito de las obras escritas por Nietzsche hasta ese momento. Su valor está dado en el corte autobiográfico que lo configura, así como también el hecho de que fue escrito un poco antes del derrumbe psíquico del filósofo. En rasgos generales, pretende ser un compendio de las principales ideas y de los conceptos fundamentales de su filosofía. Por ello la materia musical aquí presente forma parte de su pensamiento más maduro y evolucionado.

¹⁸⁴ In Sonderheit änderte Wagner, was vielleicht am meisten befremdet, von da an rücksichtslos sein Urtheil über Werth und Stellung der Musik selbst: was lag ihm daran, dass er bisher aus ihr ein Mittel, ein Medium, ein „Weib“ gemacht hatte, das schlechterdings eines Zweckes, eines Manns bedürfe um zu gedeihn — nämlich des Drama's! Er begriff mit Einem Male, dass mit der Schopenhauer'schen Theorie und Neuerung mehr zu machen sei in majorem musicae gloriam, — nämlich mit der Souverainetät der Musik, so wie sie Schopenhauer begriff: die Musik abseits gestellt gegen alle übrigen Künste, die unabhängige Kunst an sich, nicht, wie diese, Abbilder der Phänomenalität bietend, vielmehr die Sprache des Willens selbst redend, unmittelbar aus dem „Abgrunde“ heraus, als dessen eigenste, ursprünglichste, unabgeleitete Offenbarung. Mit dieser ausserordentlichen Werthsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauer'schen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit Einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise: er wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des „An-sich“ der Dinge, ein Telephon des Jenseits, — er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes, — er redete Metaphysik: was Wunder, dass er endlich eines Tags asketische Ideale redete?...
GM KSA = '5.346' / GM p 120

El primer pasaje sobre música de Ecce Homo nos remonta al episodio de Hans von Bülow y su rechazo al *Manfredo* de Nietzsche, quién había compuesto esta obra en contra de Schumann, por ser ejemplo de la incapacidad del alemán de todo concepto de grandeza. Al menos así lo expresó Nietzsche.

*“Propiamente por rabia contra este empalagoso sajón he compuesto yo una anti-obertura para el Manfredo, de la cual dijo Hans von Bülow que no había visto jamás nada igual en papel de música: que era un estupro cometido con Euterpe”.*¹⁸⁵

De aquí proviene esa opinión de ver la música de Nietzsche con carácter peyorativo. Nuestro deber es verla en su verdadera dimensión. En una entrevista editada en Abril de 1992 a Curt Paul Janz, quién fuera el primer partidario y defensor de la música de Nietzsche, es aclarado todo éste episodio y además defendido.

“Es la reputación que le hizo Hans von Bülow en 1872 en una carta donde le responde a Nietzsche que le había enviado su meditación de Manfredo: “Entre todos los bosquejos musicales que observo, hace mucho tiempo que no veía algo con un estilo tan extravagante, tan desagradable y tan antimusical”. Y a continuación se preguntaba si no

¹⁸⁵ Ich habe eigens, aus Ingrim gegen diesen süßlichen Sachsen, eine Gegenouvertüre zum Manfred componirt, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehn: das sei Nothzucht an der Euterpe.

EH KSA = '6.287' / EH p 42

se estaría tratando de una broma. Esa crítica no dejó de tener sus efectos: rompió todas las pretensiones musicales de Nietzsche y eso justo en el mismo momento en que Nietzsche publicaba su primer gran trabajo filosófico -El nacimiento de la tragedia- violentamente condenado por Wilamowitz. Pero esa crítica es muy injusta. Nietzsche era un buen músico, tocaba muy bien el piano y es autor de buenas piezas musicales. Después de su hundimiento en 1889 continuó tocando el piano. En Jena, por ejemplo, asistía a un restaurante donde lo dejaban tocar el piano y allí improvisaba durante horas todos los días".¹⁸⁶

Si queremos ver con claridad la evolución y los cambios repentinos a propósito de la relación Nietzsche-Wagner, sin duda Ecce Homo presenta el camino más preciso. Luego de la aclaratoria de Curt Paul Janz, volvemos a la cuestión Wagner, en donde se centra la segunda sentencia sobre música en esta obra.

*"Teniendo en cuenta unas cosas y otras yo no habría soportado mi juventud sin música wagneriana. Pues yo estaba condenado a los alemanes. Cuando alguien quiere escapar a una presión intolerable necesita hachís. Pues bien, yo necesitaba Wagner".*¹⁸⁷

¹⁸⁶ Entrevista a Curt Paul Janz., Magazine Littéraire N° 298. Abril 1992

¹⁸⁷ Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnerische Musik. Denn ich war verurtheilt zu Deutschen. Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nöthig. Wohlan, ich hatte Wagner nöthig.
EH KSA = '6.289' / EH p 53

Podemos partir de la afirmación de Nietzsche, "fui wagneriano", a sabiendas de que el reconocer en este momento de su vida tal afirmación, conllevaría a una revisión y reinterpretación. Obviamente unas palabras para el Tristán bastaron para confirmar éste hecho, pero la cuestión va más allá. Puede decirse que a excepción de los momentos en los que la crítica a Wagner ha tenido carácter metafísico, el otro gran foco de las críticas fueron de orden estético y fisiológico. Y este es el caso ahora. El "volverse más sano" por parte de Wagner significó el camino de su decadencia, teniendo en cuenta que como recuerda Heidegger citando a Nietzsche, "no es posible ser artista y no estar enfermo". Esta enfermedad era la que era necesaria para la comprensión del Tristán y desde donde emergió. Para nosotros vale decir: ¿embriaguez? *"Pobre es el mundo para quien nunca ha estado lo bastante enfermo para gozar de esa «voluptuosidad del infierno»"*.¹⁸⁸

En la tercera sentencia sobre música en *Ecce Homo* Nietzsche nos habla de lo que él exige realmente de la música en contraposición a los signos de decadencia, y encontramos además una de las críticas más severas a la cultura musical alemana. También esta sentencia habla de su inclinación hacia Pietro Gasti y hacia Rosinni, éste último uno de los preferidos de Schopenhauer.

"Que sea jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y de

¹⁸⁸ Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese „Wollust der Hölle“
EH KSA = '6,290' / EH p 53

encanto... No admitiré nunca que un alemán pueda saber lo que es música. Los amados músicos alemanes, ante todo los más 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 solo Venecia. Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan solo la palabra Venecia.”¹⁸⁹

Cuán lejos nos encontramos ahora de aquellos presupuestos del *Nacimiento de la tragedia*. Todo aquel poder transformador de la música, toda su fuerza originaria, todo lo imposible a lo que estaba ligada, pareciera haber decaído y enfermado

¹⁸⁹ Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober. Dass sie eigen, ausgelassen, zärtlich, ein kleines süßes Weib von Niedertracht und Anmuth ist ... Ich werde nie zulassen, dass ein Deutscher wissen könne, was Musik ist. Was man deutsche Musiker nennt, die grössten voran, sind Ausländer, Slaven, Croaten, Italiäner, Niederländer — oder Juden; im andren Falle Deutsche der starken Rasse, ausgestorbene Deutsche, wie Heinrich Schütz, Bach und Händel. Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben: ich nehme, aus drei Gründen, Wagner's Siegfried-Idyll aus, vielleicht auch Liszt, der die vornehmen Orchester-Accente vor allen Musikern voraus hat, zuletzt noch Alles, was jenseits der Alpen gewachsen ist — diesseits ... Ich würde Rossini nicht zu missen wissen, noch weniger meinen Süden in der Musik, die Musik meines Venediger maestro Pietro Gasti. Und wenn ich jenseits der Alpen sage, sage ich eigentlich nur Venedig. Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig.

EH KSA = '6.291' / EH p 55

paralelamente a Wagner. Aquella fuerza demoníaca pareciera estar ahora detrás de la música mediterránea.

Nosotros nos preguntamos ahora, si todo lo propuesto en el *Nacimiento de la tragedia* fue tan solo un impulso. Algo que no pudo verse realizado ni siquiera en la temprana exaltación de Wagner como signo de elevación. Pues bien, Nietzsche da respuesta a esto en su madura y tardía interpretación sobre ésta obra. Nos dice en principio que son dos las innovaciones determinantes, por un lado la explicación definitiva del fenómeno de lo dionisiaco, y por otro, Sócrates como artífice de la decadencia de los griegos.

En la siguiente sentencia sobre música Nietzsche manifiesta la posibilidad de una música dionisiaca, luego de todo el decaer de su evolución desde Grecia. También se nos muestra otras de las relaciones reales de Zaratustra con la música a través de la crítica a Wagner y se anuncia el Gran Estilo.

“En este escrito deja oír su voz una inmensa esperanza. Yo no tengo, en definitiva, motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música... () Yo prometo una edad trágica: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, sin sufrir por ello. A un psicólogo le sería lícito añadir incluso que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner; que cuando

yo describía la música dionisiaca describía aquello que yo había oído, que yo tenía que trasponer y transfigurar instintivamente todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba dentro de mí. La prueba de ello, tan fuerte como solo una prueba puede serlo, es mi escrito Wagner en Bayreuth: en todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla únicamente de mí, es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra «Zarathustra» allí donde el texto pone la palabra «Wagner». La entera imagen del artista ditirámico es la imagen del poeta preexistente del Zarathustra, dibujado con abismal profundidad y sin rozar siquiera un solo instante la realidad wagneriana”.¹⁹⁰

El caso Wagner. Un problema para amantes de la música (1888)

El Caso Wagner, es otro gran documento del antiwagnerismo nietzscheano. Podemos considerar este breve texto como la continuación de la respuesta planteada en *Ecce Homo* a propósito de la pregunta sobre el destino de la música. En este sentido, veremos como las palabras de Nietzsche parecieran tener mucho de cierto con respecto a la música de nuestros días. ¿Ha existido una música

¹⁹⁰ Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung. Zuletzt fehlt mir jeder Grund, die Hoffnung auf eine dionysische Zukunft der Musik zurückzunehmen... () Ich verspreche ein tragisches Zeitalter: die höchste Kunst im Jasagen zum Leben, die Tragödie, wird wiedergeboren werden, wenn die Menschheit das Bewusstsein der härtesten, aber nothwendigsten Kriege hinter sich hat, ohne daran zu leiden ... Ein Psychologe dürfte noch hinzufügen, dass was ich in jungen Jahren bei Wagnerischer Musik gehört habe, Nichts überhaupt mit Wagner zu thun hat; dass wenn ich die dionysische Musik beschrieb, ich das beschrieb, was ich gehört hatte, — dass ich instinktiv Alles in den neuen Geist übersetzen und transfiguriren musste, den ich in mir trug. Der Beweis dafür, so stark als nur ein Beweis sein kann, ist meine Schrift „Wagner in Bayreuth“: an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede, — man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt. Das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers ist das Bild des präexistenten Dichters des Zarathustra, mit abgründlicher Tiefe hingezeichnet und ohne einen Augenblick die Wagnersche Realität auch nur zu berühren.
EH KSA = '6.313' / EH p 80

dionisiaca después de todo? ¿O solo impulsos no realizados? En la historia posterior a él, a pesar de todo lo que generó su pensamiento musical, quizá podremos reconocer solo eso, impulsos, bosquejos, pero en el fondo, la cuestión pareciera que tiene más vigencia por lo que se refiere a la continuación de la decadencia. Por otro lado, *El caso Wagner*, puede considerarse como un prelude a lo que va a ser el texto decisivo en la cuestión Nietzsche-Wagner, ya que es el texto que precede a *Nietzsche contra Wagner*. Por lo demás, a pesar del subtítulo, *Un problema para amantes de la música*, la Filosofía de la Música solo aparece en el primer párrafo al que le suceden una serie de críticas al pueblo alemán.

*“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 *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dionisos”.* ¹⁹¹

Esta sentencia trae consigo la pérdida del valor primordial de la música develado desde los primeros escritos de Nietzsche. Que la música haya dejado de ser la flauta de Dionisos, no significa otra cosa que esa pérdida, la de la música con un valor esencial.

¹⁹¹ Um dieser Schrift gerecht zu werden, muss man am Schicksal der Musik wie an einer offenen Wunde leiden. — Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, dass die Musik um ihren weltverklärenden, jäsagenden Charakter gebracht worden ist, — dass sie *décadence*-Musik und nicht mehr die Flöte des Dionysos ist ...
FWag KSA = '6.357' / El caso Wagner, En *Ecce Homo*, Alianza Editorial, p 127

Una vez que la música fue adquiriendo los signos de decadencia en el devenir histórico, así mismo fue convirtiéndose en lo que Nietzsche llama la historia del sufrimiento. Él ve a través de la música una genealogía de la decadencia y del sufrimiento, y quizás esto último tuvo en su época lo que podemos nosotros llamar una era dorada, el romanticismo. A pesar de los misteriosos caminos que ha tomado la música, esto es hacia su degeneración, la superación de éste hecho ha estado y estará siempre en su naturaleza, en su valor original, vale decir dionisiaco, ya que ahí su forma es superior en contraposición al hecho estético romántico. Esto quiere decir que solo hay malas interpretaciones del valor esencial. Y cuando se habla de pérdida no es otra cosa que olvido, pues el valor supremo de la música, es, a pesar de los compositores y sus obras. Estos solo pueden traducirle en mayor o menor medida, pero por muy docta o decadente que llegue a ser una música, este valor permanece intacto. Recordemos que como sabiamente Schopenhauer dijo: es “Ante rem”. De modo que si existe una categorización o niveles de decadencia en música es con respecto a esto. Es la música dionisiaca la que esta por encima de todas las demás. No debemos ser nosotros pesimistas ante esto. Sí ha existido música dionisiaca, pero como el propio Nietzsche dice: *“No es la intensidad, si no la duración de un gran sentimiento lo que hace de su poseedor un hombre superior”*, en este caso, la duración de una gran música.

Nietzsche contra Wagner (1889)

Este escrito cierra el conjunto de las obras del último periodo y comprende además, el último de los que conforman lo que puede llamarse la antología antiwagneriana. No se trata propiamente de una nueva obra, sino de una recopilación de textos, algunos ya revisados aquí anteriormente, compuestos además en el momento previo al definitivo derrumbamiento psíquico del filósofo. Por estas razones el texto puede presentar un carácter contradictorio.

Una vez que hemos apreciado varios episodios de la relación Nietzsche-Wagner, podemos pensar que luego de semejante crescendo reconoceríamos una ruptura total. Pero llegados hasta este punto, las miradas sobre Wagner no terminan. Y de antemano diremos aquí que no terminarán. Desde las críticas a Parsifal hasta los fragmentos de *Ecce Homo*, experimentamos diversos momentos en los que reconocemos diferentes grados de separación. Ahora bien, antes de evaluar la Filosofía de la Música de *Nietzsche contra Wagner*, es ahora la ocasión ideal para recordar otro de los episodios más interesantes en torno a la oposición Nietzsche-Wagner. Este es con respecto a la figura de Brahms.

Ciertamente no es necesaria la intervención de Nietzsche para que la oposición Brahms-Wagner sea obvia. Sabemos que ellos representan en sí estéticas totalmente opuestas a pesar de estar ambos dentro del romanticismo. Por un lado, Brahms representa un ejemplo perfecto de lo que sería el racionalismo en música, y por otro, Wagner, el ejemplo extremo del romanticismo decadente. Solo por esto

podría justificarse la simpatía de Nietzsche hacia Brahms. Pero este hecho tiene varios momentos de importante valor. La primera manifestación se dio en 1874 en Basilea, a propósito de una interpretación del oratorio *Triumphlied* (Canción triunfal), compuesto por Brahms (para conmemorar la victoria alemana sobre Francia en la contienda de 1870-1871), al que Nietzsche asistió y ante el que demostró profundo interés. En una carta a su amigo Edwin Rohde manifestó:

*“Últimamente estuvo aquí tu compatriota Brahms; oí muchas cosas tuyas, sobre todo su Canción Triunfal, que dirigió el mismo. Fue para mí una de las más difíciles pruebas estéticas de conciencia el entenderme con Brahms...”*¹⁹²

Luego Curt Paul Janz nos narra la segunda manifestación, para él determinante en la separación de Nietzsche y Wagner:

*“Obviamente Nietzsche siguió a Brahms a Zürich donde iba a brindar el mismo concierto. Nietzsche hizo una transcripción para piano de ese concierto y luego se la dio a Wagner, haciéndole los más grandes elogios. Pero éste parece que lo tomó a mal. Ese fue sin duda uno de los motivos de la separación”.*¹⁹³

¹⁹² Joan B Llinares., Nietzsche y Brahms., Estudios Nietzsche., La música., No 2., Seden., 2002., p 52

¹⁹³ Entrevista a Curt Paul Janz., Magazine Littéraire N° 298. Abril 1992

El estudio de Joan B Llinares es de inmenso valor al aclarar partiendo de Joachim Reiber, el modo inverso de la relación Nietzsche-Brahms. Esto es a partir del compositor.

“Gracias a sus investigaciones sabemos que el compositor leyó al filósofo, y no de forma esporádica: Más allá del bien y del mal, La genealogía de la moral, el Himno a la vida y un tomo de las obras completas, el VIII editado en 1895, que contiene El caso Wagner, Crepúsculo de los ídolos, Nietzsche contra Wagner, El Anticristo y Poemas. Este volumen y el de la primera edición de La genealogía de la moral se encuentran en su biblioteca: tanto los subrayados como los diversos signos plásticos de apasionada lectura que esos ejemplares conservan, atribuibles al gran músico, permiten deducciones esclarecedoras”. ¹⁹⁴

Por último el testimonio de algunas cartas ayuda a explicar las razones de la inclinación de Nietzsche hacia Brahms. Luego del rechazo de Hans von Bülow hacia el Manfredo y del rechazo de Wagner hacia la transcripción de piano de la Triumphlied, nada podría alegrar más a Nietzsche que su obra filosófica tuviera recepción en uno de los compositores más grandes para entonces vivos como lo era Brahms, ¿y por qué no, también su obra musical? En una carta a su madre Nietzsche dice que:

¹⁹⁴ Joan B Llinares., Ibid., p 50

*“Me escriben que el famoso compositor Johannes Brahms (ahora en Suiza) se dedica mucho a mis libros. Parece que tu vieja criatura tiene algo atractivo para los señores músicos”.*¹⁹⁵

De este modo ilustramos brevemente el episodio Nietzsche-Brahms del que se puede extraer mucho. Pero acá solo ha sido citado como un punto más en común respecto de la oposición a Wagner. En el cuarto capítulo se retomará la figura de Brahms, pero será ya para el análisis de la posición de Nietzsche frente al romanticismo en un sentido más específico, partiendo de los conceptos escogidos, especialmente el de Gran Estilo. Hecha esta aclaratoria, continuamos nuestro recorrido por la materia musical en el *Nietzsche contra Wagner*.

Debe decirse que aunque el texto está cargado fuertemente en lo tocante a problemas sobre moral, y de múltiples críticas y reinterpretaciones a propósito de los conceptos fundamentales de la filosofía, es solo la música lo que aquí nos interesa. En este sentido la primera sentencia va en referencia a su inclinación por Wagner, precisamente en el capítulo llamado *Donde siento admiración*. Este fragmento está lleno de elogios al músico, y podemos decir que todos de una fuerte carga romántica. En referencia al romanticismo vale decir que toda caracterización, toda descripción y todo signo del mismo, desde la filosofía tardía de Nietzsche es duramente desacreditado y sobre todo en relación a Wagner.

¹⁹⁵ Joan B Llinares., Ibid., p 62

“He aquí a un músico que más que ningún otro músico cifra su maestría en hallar los tonos del reino de las almas dolientes, oprimidas, martirizadas, y aun en prestar lenguaje a la muda miseria... () Con mayor acierto que ninguno, crea desde el más hondo sustrato de la felicidad humana y, por así decirlo, desde su copa vacía, donde, en buena y mala hora, las gotas más ásperas y amargas se escancian junto a las más dulces... () — Wagner es alguien que ha sufrido profundamente —tal es su rango de privilegio sobre los demás músicos. — Yo admiro a Wagner en todo aquello en lo que él se pone en música a sí mismo. — ”.¹⁹⁶

Los dos siguientes capítulos, *Donde hago objeciones* e *Intermezzo*, contienen ambos sentencias ya estudiadas en nuestro trabajo. *Donde hago objeciones* corresponde al aforismo 368 de *La Gaya Scienza*, y la sentencia de *Intermezzo* aparece integra en *Ecce Homo*.

Seguidamente en el primer fragmento de *Wagner como un peligro*, notamos una apreciación formal donde Nietzsche opone la música de Wagner a la música antigua. Aparece el concepto de «melodía infinita» que puede tomarse como una forma central en la música del romanticismo. Recordando a Schelling y el

¹⁹⁶ Da ist ein Musiker, der mehr als irgend ein Musiker seine Meisterschaft darin hat, die Töne aus dem Reich leidender, gedrückter, gemarterter Seelen zu finden und auch noch dem stummen Elend Sprache zu geben... () Er schöpft am glücklichsten von Allen aus dem untersten Grunde des menschlichen Glücks und gleichsam aus dessen ausgetrunkenem Becher, wo die herbsten und widrigsten Tropfen zu guter- und böserletzt mit den süssesten zusammengelaufen sind... () Wagner ist Einer, der tief gelitten hat — sein Vorrang vor den übrigen Musikern. — Ich bewundere Wagner in Allem, worin er sich in Musik setzt. —
NcW KSA = '6.418' / NCW www.nietzscheana.com.ar

comportamiento del sonido, es decir que se propaga hacia el infinito, de un modo similar podría funcionar «la melodía infinita», es decir que podría sonar hasta ser intervenida por una cadencia, o hasta retomar el tema principal. A este comportamiento musical, Nietzsche opone la danza, como la regla y el orden que impediría que una melodía se fugara hacia el infinito. Nietzsche lo explica del siguiente modo:

*“La intención que persigue la música moderna en aquello que en la actualidad, de modo estridente, pero ininteligible, se denomina «melodía infinita», puede ser aclarado de este modo: uno se adentra en el mar, poco a poco va perdiendo pie firme y finalmente se abandona al favor o desfavor del elemento: tiene que nadar. En la música antigua... debía hacerse algo completamente distinto, o sea, danzar. La medida necesaria para ello, la conservación de determinados grados de tiempo y fuerza equivalentes, forzaban el alma del oyente a una constante meditación, ... () El peligro llega a su punto álgido cuando semejante música se apoya de modo cada vez más estricto en un histrionismo y una mímica completamente naturalistas, no dominados por ninguna ley de la plástica, que solo quieren el efecto y nada más. Lo «espressivo» a toda costa y la música al servicio, esclava de la pose —éste es el fin”.*¹⁹⁷

¹⁹⁷ Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, „unendliche Melodie“ genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, dass man in's Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der älteren Musik musste man, im zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wieder, Schneller und Langsamer, etwas ganz Anderes, nämlich tanzen. Das hierzu nöthige Maass, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende Besonnenheit... () Die Gefahr kommt auf die Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger

Esta afirmación es fundamental para comprender la posición de Nietzsche frente al significado de la expresión y uno de los textos más importantes, que suponen la necesidad de que el significado de expresión aquí expuesto debe ser superado.

El segundo fragmento de *Wagner como un peligro*, es una reinterpretación del aforismo 165 de *El Viajero y su Sombra*, el cual va dedicado a la efectividad de la interpretación musical.

Aquí puede verse nuevamente una condena al espíritu romántico en cuanto a la excesiva exaltación del sentimiento a la hora de interpretar música, razón ésta que puede llegar a transgredir la intención original de las obras y modificarlas del todo.

Este es un peligro que corren las obras creadas fuera de un contexto exclusivamente romántico, el de ser interpretadas románticamente. Y podemos decir que es un peligro que corre la música en general.

“¿Cómo? ¿Acaso sería efectivamente la primera virtud de una interpretación musical, tal como ahora parecen creer los artistas intérpretes de la música, la de lograr para cada pieza, en toda circunstancia, tan alto relieve, que no se lo pueda superar? Aplicado, por ejemplo, a Mozart, ¿no es esto un auténtico pecado contra el espíritu de Mozart, el espíritu sereno, soñador, tierno y amable de

an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die Wirkung will, nichts mehr ... Das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde — das ist das Ende ...

NeW KSA = '6.422' / NCW www.nietzscheana.com.ar

Mozart, quien por fortuna no fue un alemán y cuya seriedad es una seriedad benévola, dorada, y no la seriedad de un caballero alemán?... Así que me callo sobre la seriedad del «convidado de piedra»... pero ¿creéis que toda música debiera irrumpir atravesando la pared y conmoviendo al auditorio hasta las entrañas?... ¡Solo así obra efecto la música! — Pero, ¿sobre quién lo ha obrado? Sobre alguien sobre el que un artista noble no debe nunca obrar efecto, —¡Sobre la masa! ¡Sobre los inmaduros! ¡Sobre los indolentes! ¡Sobre los enfermos! ¡Sobre los idiotas! ¡Sobre wagnerianos!...”¹⁹⁸

En el fragmento *Una música sin futuro*, son dos las ideas sobresalientes expuestas por Nietzsche. Por un lado, que la música en relación a las demás artes y dentro de determinada cultura, alcanza su punto más desarrollado tardíamente. De modo que una vez pasado su proceso de configuración para estar de acuerdo con las exigencias del pensamiento y de la estética de una u otra cultura, denota a la vez su decadencia. Por otro lado encontramos el señalamiento de la apropiación de elementos musicales y mitologías extranjeras por parte de Wagner, con la finalidad de ser presentados como algo propiamente germánico. En un principio desde la mitología de Schelling, esta apropiación parecía tener sentido.

¹⁹⁸ Wie? wäre es wirklich die erste Tugend eines Vortrags, wie es die Vortragskünstler der Musik jetzt zu glauben scheinen, unter allen Umständen ein hautrelief zu erreichen, das nicht mehr zu überbieten ist? Ist dies zum Beispiel, auf Mozart angewendet, nicht die eigentliche Sünde wider den Geist Mozart's, den heiteren, schwärmerischen, zärtlichen, verliebten Geist Mozart's, der zum Glück kein Deutscher war und dessen Ernst ein gütiger, ein goldener Ernst ist und nicht der Ernst eines deutschen Biedermanns ... Geschweige denn der Ernst des „steinernen Gastes“ ... Aber ihr meint, alle Musik sei Musik des „steinernen Gastes“, — alle Musik müsse aus der Wand hervorspringen und den Hörer bis in seine Gedärme hinein schütteln? ... So erst wirke die Musik! — Auf wen wird da gewirkt? Auf Etwas, worauf ein vornehmer Künstler niemals wirken soll, — auf die Masse! auf die unreifen! auf die Blasirten! auf die Krankhaften! auf die Idioten! Auf Wagnerianer! ...
NcW KSA = '6.423' / NCW www.nietzscheana.com.ar

Pero ahora es señalada como un error en cuyos términos se encuentra la falta de identidad y la imposibilidad de un futuro en la música.

“Toda música verdadera, toda música original, es un canto de cisne... ()

La apropiación por parte de Wagner de antiguas sagas y canciones, en las que el docto prejuicio había enseñado a ver algo germánico par excellence—hoy nos reímos de eso—, la vuelta a la vida de todos esos monstruos escandinavos con sed de sensualidad y espiritualización extáticas — todo ese toma y daca de Wagner con respecto a la materia, las figuras, pasiones y nervios, expresa también claramente el espíritu de su música, suponiendo que ella misma, como toda música, no sepa

hablar de sí de manera inequívoca: pues la música es una mujer... ()

La época de las guerras nacionales, del martirio ultramontano, todo este carácter de entreacto que es propio del estado actual de Europa, pudiera de hecho procurarle una gloria momentánea a un arte como el de Wagner, sin garantizarle por ello un futuro. Los alemanes mismos no tienen futuro...”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Jede wahrhafte, jede originale Musik ist Schwanengesang... () Wagner's Aneignung alter Sagen und Lieder, in denen das gelehrte Vorurtheil etwas Germanisches par excellence zu sehn gelehrt hatte — heute lachen wir darüber —, die Neubeseelung dieser skandinavischen Unthiere mit einem Durst nach verzückter Sinnlichkeit und Entsinnlichung — dieses ganze Nehmen und Geben Wagner's in Hinsicht auf Stoffe, Gestalten, Leidenschaften und Nerven spricht deutlich auch den Geist seiner Musik aus, gesetzt dass diese selbst, wie jede Musik, nicht unzweideutig von sich zu reden wüsste: denn die Musik ist ein Weib ... () Das Zeitalter der nationalen Kriege, des ultramontanen Martyriums, dieser ganze Zwischenakts-Charakter, der den Zuständen Europa's jetzt eignet, mag in der That einer solchen Kunst, wie der Wagner's, zu einer plötzlichen Glorie verhelfen, ohne ihr damit Zukunft zu verbürgen. Die Deutschen selber haben keine Zukunft ...
NcW KSA = '6.424' / NCW www.nietzscheana.com.ar

El fragmento *Nosotros los antípodas* es una reinterpretación del aforismo 370 de la *Gaya Scienza*, donde Nietzsche nos remite directamente a su mala interpretación del movimiento romántico como fuerza superior y como fuente de superación, ideas estas que venían desarrollándose desde Hume, Kant y Hegel, y que adoptan su forma más perfecta en Schopenhauer y Wagner, a lo que se opone el espíritu dionisiaco.

*“Asimismo, interpreté la música de Wagner como expresión de un poderío dionisiaco del alma, creí oír en ella el terremoto con el que una fuerza primordial de la vida, retenida desde antiguo, salía por fin al aire libre, indiferente ante el hecho de que todo lo que hoy se llama cultura resultara conmovido por ello. Ahora se ve qué equivocado estaba, como también se ve con qué obsequié a Wagner y a Schopenhauer — conmigo mismo... () ellos niegan la vida, la calumnian, y por eso son mis antípodas.”*²⁰⁰

La otra frase en este fragmento que es de suma importancia para comprender el valor de la música es la siguiente: *“Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o descendente”*. De acá es que podemos comprender la multiplicidad de direcciones

²⁰⁰ Desgleichen deutete ich mir die Musik Wagner's zurecht zum Ausdruck einer dionysischen Mächtigkeit der Seele, in ihr glaubte ich das Erdbeben zu hören, mit dem eine von Alters her aufgestaute Urkraft von Leben sich endlich Luft macht, gleichgültig dagegen, ob Alles, was sich heute Cultur nennt, damit in's Wackeln geräth. Man sieht, was ich verkannte, man sieht insgleichen, womit ich Wagnern und Schopenhauern beschenkte — mit mir ... () sie verneinen das Leben, sie verleumden es, damit sind sie meine Antipoden.

NcW KSA = '6.425' / NCW www.nietzscheana.com.ar

que Nietzsche aborda para exponer su pensamiento musical. Para él la música es una potencia desde donde es probable el experimentar goces estéticos de elevadísimas proporciones, así como un medio desde donde se manifiestan y pueden reproducirse los signos de decadencia.

A donde pertenece Wagner es una reelaboración de los aforismos 254 y 256 de *Más allá del bien y del mal*, donde Nietzsche desarrolla el problema de Wagner no tanto en oposición suya, sino como un fenómeno afín a la decadencia perfectamente representada en la cultura francesa del siglo XIX. Según Nietzsche Francia está sumida en la bestialidad y la vulgaridad, razón por la que se vuelve el sitio ideal del romanticismo enfermo. Hegel, Schopenhauer, Heinrich Heine e Hippolyte Taine, florecen de modo natural en este suelo y del mismo modo Wagner. Este último encarna ahora todo lo francés de lo cual se ha apropiado. Pero también la Francia wagnerizada se ha apropiado de él, así como el resto de Europa.

A pesar de esta fuerte crítica, en el aforismo 254 encontramos unas palabras a favor de Francia en tanto es denominada por Nietzsche como la sede de la cultura espiritual más refinada de Europa, así como la verdadera escuela del buen gusto, solo que hay que saberla descubrir.

Este hecho se hace patente en la inclinación de Nietzsche por algunos escritores franceses y principalmente por Bizet.

*“Para cualquier conocedor del movimiento cultural europeo no es menos cierto el hecho de que el romanticismo francés y Richard Wagner están estrechamente emparentados entre sí. Todos dominados por la literatura hasta en sus ojos y sus oídos —los primeros artistas de una cultura literaria universal de Europa— en su mayoría ellos mismos escritores, poetas, mediadores y mezcladores de los sentidos y las artes, fanáticos todos ellos de la expresión, grandes descubridores en el reino de lo sublime, así como en el de lo feo y lo horrendo, aún más grandes en el de los efectos, en la puesta en escena, en el arte del escaparatismo, todos talentos muy por encima de su genio—, virtuosos, con inquietantes accesos a todo lo que seduce, atrae, constriñe, invierte, enemigos natos de la lógica y de la línea recta, ávidos de lo extraño, lo exótico, lo monstruoso, de todos los opiáceos de los sentidos y del entendimiento. En conjunto, una especie de artistas temeraria-audaz, espléndida-violenta, que vuela alto y se encumbra, que ha tenido que enseñar a su siglo —el siglo de la masa— el concepto de «artista» Pero enferma...”*²⁰¹

²⁰¹ Die Thatsache bleibt für jeden Kenner der europäischen Cultur-Bewegung nichtsdestoweniger gewiss, dass die französische Romantik und Richard Wagner auf's Engste zu einander gehören. Allesammt beherrscht von der Litteratur bis in ihre Augen und Ohren — die ersten Künstler Europa's von weltlitterarischer Bildung — meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Sinne und Künste, allesammt Fanatiker des Ausdrucks, grosse Entdecker im Reiche des Erhabenen, auch des Hässlichen und Grässlichen, noch grössere Entdecker im Effekte, in der Schaustellung, in der Kunst der Schauläden, allesammt Talente weit über ihr Genie hinaus —, Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu Allem, was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborne Feinde der Logik und der geraden Linie, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem ungeheuren, allen Opiaten der Sinne und des Verstandes. Im Ganzen eine verwegen-wagende, prachtvoll-gewaltsame, hochfliegende und hoch emporreissende Art von Künstlern, welche ihrem Jahrhundert — es ist das Jahrhundert der Masse — den Begriff „Künstler“ erst zu lehren hatte. Aber krank ...

NcW KSA = '6.428' / NCW www.nietzscheana.com.ar

Wagner como apóstol de la castidad presenta pequeñas variantes de lo anteriormente expuesto en nuestro trabajo a propósito de *¿Qué son los ideales ascéticos?* en la revisión de *La genealogía de la moral*. Del mismo modo, las ideas principales en *Cómo me desligué de Wagner* fueron expuestas en el segundo capítulo en la parte dedicada al Parsifal de Wagner. Por lo siguiente *El psicólogo toma la palabra* en sus dos apartados presenta una versión resumida del aforismo 269 y una prácticamente sin modificar del 270 de *Más allá del bien y del mal*, ambas sin materia musical. Por último el Epílogo de *Nietzsche contra Wagner* en sus dos apartados presenta una versión muy poco elaborada y algo resumida de los epígrafes tercero y cuarto del prólogo de 1886 a la segunda edición de *La Gaya Scienza*, también carentes de materia musical. Lo que si muestra el epílogo es una crítica general al romanticismo que puede verse brevemente a continuación.

¡Qué maliciosamente escuchamos entonces el gran bumbum de feria con que el hombre «cultivado» de la gran ciudad se ve forzado hoy día a «goces espirituales» mediante el arte, el libro y la música, bajo el auxilio de espirituosos bebedizos! ¡Cómo nos hiere ahora los oídos la estridencia teatral de la pasión, qué ajeno a nuestro gusto se ha vuelto todo el desconcierto romántico y la confusión de los sentidos que tanto ama la plebe culta, junto con sus aspiraciones a lo sublime, lo elevado, lo excéntrico! ²⁰²

²⁰² Wie boshaft wir nunmehr dem grossen Jahrmarkts-Bumbum zuhören, mit dem sich der „gebildete“ Mensch und Grossstädter heute durch Kunst, Buch und Musik zu „geistigen Genüssen“, unter Mithülfe

Con esto terminamos el análisis de la música en *Nietzsche contra Wagner*, así como también el ciclo de la relación Nietzsche-Wagner. Pero como dijo Curt Paul Janz:

“Nietzsche, efectivamente, nunca dejó de luchar contra Wagner. Eso tampoco se detuvo con su separación. Cuando se leen los fragmentos póstumos uno constata que siempre y de un modo totalmente imprevisto - pero insistente- Nietzsche vuelve a Wagner. Esa es una discusión que no ha terminado nunca”. ²⁰³

Fragmentos correspondientes a la Voluntad de Poder

La llamada por Heidegger “la obra capital de Nietzsche”, es de suma importancia para la comprensión de la filosofía de Nietzsche. A diferencia de las demás obras, presenta la característica de ser en extremo poética y al mismo tiempo densa, en el sentido que lo era el *Zaratustra*. Se trata de la reelaboración de su filosofía, empresa que se había propuesto realizar en 1884. En materia musical, presenta fragmentos en diversas direcciones. Por la forma en que se conserva esta obra, es difícil encontrar una línea musical específica, aunque permanecen los conceptos centrales, lo dionisiaco y la embriaguez, así como la crítica a Wagner y al romanticismo. En referencia a esto último aparece una crítica a la música en

geistiger Getränke, nothzüchtigen lässt! Wie uns jetzt der Theaterschrei der Leidenschaft in den Ohren wehthut, wie unserm Geschmacke der ganze romantische Aufruhr und Sinnen-Wirrwarr, den der gebildete Pöbel liebt, sammt seinen Aspirationen nach dem Erhabenen, Gehobenen, Verschrobenen fremd geworden ist!

NcW KSA = '6.438' / NCW www.nietzscheana.com.ar

²⁰³ Entrevista a Curt Paul Janz., Magazine Littéraire N° 298. Abril 1992

relación a la literatura. Nietzsche en este caso le da un carácter peyorativo al señalar los signos de decadencia propios del romanticismo. Lo exótico, lo extranjero, lo exagerado, lo estético a toda costa, el aval de la crítica, son solo algunos de los elementos de ésta literatura opuesta a la esencia del Zarathustra.

*“La música de Wagner, como todo el romanticismo francés, también en el fondo son literatura; el encanto del exotismo (de épocas, costumbres y pasiones extranjeras) actuando sobre horterías sensibles... () Los músicos románticos transcriben lo que aprendieron en los libros exóticos; se querria vivir hechos exóticos, experimentar pasiones de gusto florentino o veneciano y se acababa con buscarlas en la imaginación... Lo esencial es el género de deseos nuevos, una voluntad de imitar y de vivir imitando, el disfraz, la transposición del alma... El arte romántico es solamente un último recurso en vez de una «realidad» fracasada”.*²⁰⁴

Aparece también en la *Voluntad de poder*, La figura de Offenbach en oposición a Wagner, en la intención de definir lo que es el genio. Ciertamente ninguno califica o llena este concepto del todo.

²⁰⁴ Im Grunde ist auch Wagners Musik noch Litteratur, so gut es die ganze französische Romantik ist; der Zauber des Exotismus, fremder Zeiten, Sitten, Leidenschaften, ausgeübt auf empfindsame Eckensteher... () Die romantischen Musiker erzählen, was die exotischen Bücher aus ihnen gemacht haben: man möchte gern Exotica erleben, Leidenschaften im florentinischen oder venetianischen Geschmack: zuletzt begnügt man sich, sie im Bilde zu suchen ... Das Wesentliche ist die Art von neuer Begierde, ein Nachmachen-wollen, Nachleben-wollen, die Verkleidung, die Verstellung der Seele... Die romantische Kunst ist nur ein Nothbehelf für eine manquirte „Realität“...

NF 16[34] KSA = '13.494' / La voluntad de poder, Aníbal Froufe, Edaf., Madrid, 2000, p 549

“Offenbach tiene más derecho al calificativo de «genio» que Wagner. Wagner es pesado, tardo; nada le es más ajeno que los momentos de petulante perfección como los que Offenbach, a lo payaso, consigue cinco o seis veces en cada una de sus «bouffonneries». Pero quizá por «genio» se deba entender algo distinto”.²⁰⁵

La idea del romanticismo como símbolo de decadencia en música no es solo una patología que se señala claramente desde la música, Nietzsche también señala la decadencia de la idea, de la dialéctica, del espíritu y en general, de toda cualidad natural. Aparece de nuevo la idea de que no existe una estética que de leyes al arte y a los músicos. Por ello se pierde y se malentienden los conceptos de modelo, maestría y perfección. Y una vez alabado y venerado Wagner como modelo, queda sentado que lo que se venera es ya un estilo descompuesto, opuesto además a cualquier estilo, ya que según Nietzsche en el fondo Wagner es la carencia de forma y de «estilo». Wagner sucumbe ante la expresión y el sentimiento, así todo lo musical queda rebajado a una cuestión accesoria. La comparación con Victor Hugo es sumamente ilustrativa.

“Wagner está en situación de pintar, no utiliza la música en pro de la música, refuerza los gestos, se convierte en poeta... () El esplendor y la fuerza pintoresca del tono, el simbolismo del sonido, del ritmo, los

²⁰⁵ so hat Offenbach noch mehr Anrecht auf den Namen „Genie“ als Wagner. Wagner ist schwer, schwerfällig: nichts ist ihm fremder als Augenblicke übermüthigster Vollkommenheit, wie sie dieser Hanswurst Offenbach fünf, sechs Mal fast in jeder seiner bouffonneries erreicht. — Aber vielleicht darf man unter Genie etwas Anderes verstehen.
NF 16[37] KSA = '13.497' / VP p 551

tonos de color de la armonía y de la inarmonía, el significado sugestivo de la música, toda su sensualidad llega con Wagner a dominar.... () Victor Hugo ha hecho una cosa parecidísima con el lenguaje; pero hoy en Francia, con el caso de Hugo, se preguntan las gentes si no ha llegado a arruinar el idioma, y si, con el aumento de la sensualidad en el lenguaje, no ha sido desterrada de éste la razón, la espiritualidad, la profunda conformidad con las leyes. ¿No es acaso un signo de decadencia el hecho de que en Francia hayan llegado a ser escultores, y los músicos alemanes comediantes y pintores de la cultura? ". ²⁰⁶

Aparece en la *Voluntad de poder* la idea extrema de que la música romántica no es propiamente música. Asociada a Wagner es igualmente muestra del pesimismo que además por sus efectos influye en los no músicos. La hipnosis producida por éste arte, hace que se pierda toda lógica y que se manifieste un desvío de la razón. Del mismo modo son alterados los sentidos hasta el nivel de lo sonambúlico, siendo entonces imposible la virtud.

La idea de la religiosidad en la música de Wagner aparece en la *Voluntad de poder*, pero como es obvio, es más falta de religiosidad que otra cosa. No se trata

²⁰⁶ Wagner kann malen, er benutzt die Musik nicht zur Musik, er verstärkt Attitüden, er ist Poet... () Die malerische Pracht und Gewalt des Tons, die Symbolik von Klang, Rhythmus, Farbentönen der Harmonie und Disharmonie, die suggestive Bedeutung der Musik, in Hinsicht auf andere Künste, die ganze mit Wagner zur Herrschaft gebrachte Sinnlichkeit der Musik... () Victor Hugo hat etwas Verwandtes für die Sprache gethan: aber schon heute fragt man sich in Frankreich im Fall Victor Hugo's, ob nicht zum Verderb der Sprache... ob nicht, mit der Steigerung der Sinnlichkeit in der Sprache, die Vernunft, die Geistigkeit, die tiefe Gesetzlichkeit in der Sprache heruntergedrückt worden ist? Daß die Dichter in Frankreich Plastiker, daß die Musiker in Deutschland Schauspieler und Cultur-Anpinseler geworden sind — sind das nicht Zeichen der *décadence*?

NF 16[29] KSA = '13.490' / VP p 553

de aquel enaltecimiento extático de los escritos preparatorios, aquí se trata puntualmente de cristianismo y de pérdida de valores.

“Este valor fue el de Wagner. Su posición ante la música no era sino desesperada. Le faltaban dos cosas que hacen falta para ser buen músico: naturaleza y cultura, la predestinación a la música y la instrucción y la educación musical”. ²⁰⁷

Por último encontramos el concepto de Gran Estilo en música:

“La grandeza musical (la grandeza de un artista) no esta en función de los «bellos sentimientos» (cosa que creen las mujercillas), sino en la medida que se acerca al gran estilo, que es capaz, en definitiva, de suponer un gran estilo. Este estilo tiene de común con la gran pasión el hecho de avergonzarse del placer; de olvidar persuadir; de mandar, de querer... Hacerse dueño del caos propio; integrar el propio caos hasta que devenga en forma; devenir lógicos, simples, claros, matemáticos; devenir leyes; tal es en este caso la gran ambición”. ²⁰⁸

²⁰⁷ Wagner hatte diesen Muth. Seine Lage hinsichtlich der Musik war im Grunde verzweifelt. Im fehlte Beides, was zum guten Musiker befähigt: Natur und Cultur, die Vorbestimmung für Musik und die Zucht und Schulung zur Musik.

Der Wille zur Macht II 1884/88 Nietzsches Werke Taschen-Ausgabe Band X Alfred Kröner Verlag in Leipzig/ VP, p 555

²⁰⁸ „Musik“ — und der große Styl

Die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den »schönen Gefühlen«, die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stile nähert, in dem er fähig ist des großen Stils. Dieser Stil hat Das mit der großen Leidenschaft gemein, daß er es verschmäh't, zu gefallen; daß er es vergißt, zu überreden; daß er befiehlt; daß er will... Über das Chaos Herr werden, das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik, Gesetz werden – das ist hier die große Ambition

Con esta sentencia queda claro lo que Nietzsche espera de la música. El Gran Estilo por tanto debe apelar al silencio, al miedo, a la violencia propia de los hombres y las culturas de la guerra, a la cuadratura, a la ley, a la seriedad y al poder. Volveremos a retomar este tema en el cuarto capítulo. Luego de haber hecho este recorrido por la Filosofía de la Música en Nietzsche ¿No se nos intuye la idea de eterno retorno? Una vez expuesta la evolución de la decadencia musical, Nietzsche en ésta sentencia nos ha dado la fórmula para la superación. ¿No cabría aquí citar de nuevo: *lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad – en un pasado de hace más de dos mil años?*”

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES. LA POSICIÓN DE NIETZSCHE FRENTE AL

ROMANTICISMO, DESDE EL CONCEPTO DE EXPRESIÓN Y EL GRAN ESTILO

Introducción

No se pretende en esta última parte de nuestra investigación hacer un desarrollo en rigor de lo que es la crítica de Nietzsche al romanticismo. En torno a esta problemática de modo particular se han elaborado ya obras completas y se han dedicado innumerables trabajos, en los que encontramos las figuras de Kant, Schopenhauer y Wagner como algunos de sus núcleos. El propio Nietzsche abre este camino. El ensayo de Autocrítica en relación a El Mundo como Voluntad y Representación que citaremos a continuación es prueba de ello. Incluso, el camino recorrido hasta ahora en nuestra tesis referido al pensamiento de Nietzsche sobre la filosofía de la Música, en sí mismo, contiene ya implícito de modo fragmentario esta crítica. Pero desde la propia filosofía de Nietzsche puede aclararse de un modo directo este hecho, para no tener que desviarnos de los objetivos centrales de nuestro trabajo.

Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si su libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra el «tiempo de ahora», contra la «realidad» y las «ideas modernas», puede ser llevado más lejos de lo que se llevó en su metafísica de artista? - ¿la cual prefiere creer hasta en la nada, hasta en el demonio, antes que en el «ahora»? ¿No se oye, por debajo de toda su polifonía contrapuntística y de su seducción de los oídos, el zumbido de un bajo continuo de cólera y de placer destructivo, una rabiosa resolución contra todo lo que es «ahora», una voluntad que no está demasiado lejos del nihilismo

práctico y que parece decir «¡prefiero que nada sea verdadero antes de que vosotros tengáis razón, antes de que vuestra verdad tenga razón!»? Escuche usted mismo, señor pesimista y endiosador del arte, con un oído un poco más abierto, un único pasaje escogido de su libro, aquel pasaje que habla, no sin elocuencia, de los matadores de dragones, y que sin duda tiene un sonido capcioso y embaucador para oídos y corazones jóvenes: ¿o es que no es ésta la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850?, tras de la cual confesión se preludia ya el usual finale de los románticos, - quiebra, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante el viejo dios... ¿O es que ese su libro de pesimista no es un fragmento de antihelenidad, de romanticismo, incluso algo «tan embriagador como obnubilante», un narcótico en todo caso, hasta un fragmento de música, de música alemana?»²⁰⁹

²⁰⁹ Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht Ihr Buch Romantik ist? Lässt sich der tiefe Hass gegen „Jetztzeit“, „Wirklichkeit“ und „moderne Ideen“ weiter treiben, als es in Ihrer Artisten-Metaphysik geschehen ist? — welche lieber noch an das Nichts, lieber noch an den Teufel, als an das „Jetzt“ glaubt? Brummt nicht ein Grundbass von Zorn und Vernichtungslust unter aller Ihrer contrapunktischen Stimmen-Kunst und Ohren-Verführung hinweg, eine wüthende Entschlossenheit gegen Alles, was „jetzt“ ist, ein Wille, welcher nicht gar zu ferne vom praktischen Nihilismus ist und zu sagen scheint „lieber mag Nichts wahr sein, als dass ihr Recht hättet, als dass eure Wahrheit Recht behielte!“ Hören Sie selbst, mein Herr Pessimist und Kunstvergöttlicher, mit aufgeschlossenerem Ohre eine einzige ausgewählte Stelle Ihres Buches an, jene nicht unbededte Drachentödter-Stelle, welche für junge Ohren und Herzen verführerisch klingen mag: wie? ist das nicht das ächte rechte Romantiker-Bekenntniss von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850? hinter dem auch schon das übliche Romantiker-Finale präludirt, — Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Gotte... Wie? ist Ihr Pessimisten-Buch nicht selbst ein Stück Antigriechenthum und Romantik, selbst etwas „ebenso Berauschendes als Benebelndes“, ein Narkotikum jedenfalls, ein Stück Musik sogar, deutscher Musik?

GT KSA = '1.2.1' / NT p 35

Dicho esto, lo que nos proponemos en este capítulo es concluir fijando la posición de Nietzsche frente al romanticismo, pero partiendo del análisis de dos elementos específicos que encontramos en relación directa con la filosofía de la Música: el concepto de expresión y a partir del Gran Estilo.

www.bdigital.ula.ve

Crítica al concepto de expresión

Dos son los momentos fundamentales en los que aparece enunciado el concepto de expresión en la Crítica de la Facultad de Juzgar, que podemos tomar como comienzo de nuestra exposición. Uno lo encontramos en relación al genio:

“...resulta que el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto”.²¹⁰

El otro momento lo encontramos en relación a la belleza:

“Puede llamarse, en general, belleza (sea natural o artística) la expresión de ideas estéticas; sólo que en el arte bello, esa idea debe ser ocasionada por un concepto del objeto. En la naturaleza bella, empero, la mera reflexión sobre una intuición dada, sin concepto de lo que el objeto debe ser, es suficiente para despertar y comunicar la idea de la que es expresión aquel objeto considerado.

²¹⁰ so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und anderseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann.
Kritik der Urteilskraft, p 175/Kant, I., Ibid, p 262

Así, pues, si queremos dividir las bellas artes, no podemos elegir, por lo menos, como ensayo, ningún principio más cómodo que la analogía del arte con el modo de expresión que emplean los hombres en el hablar, para comunicarse unos con otros tan perfectamente como sea posible, es decir, no sólo sus conceptos, sino también sus sensaciones. Éste consiste en la palabra, el gesto y el sonido (articulación, gesticulación y modulación). Sólo el enlace de estos tres modos de la expresión constituye la completa comunicación del que habla, pues pensamientos, intuición y sensación son, mediante ellos, al mismo tiempo, y en conjunto, transferidos a los demás.”²¹¹

Partiendo de esto, puede decirse que con Kant comienza la historia moderna del concepto expresión dentro del dominio de la estética. Es a partir de este concepto que Kant divide las artes. Sin embargo, no es tanto la división de las artes lo que se recuerda en torno al concepto en relación con el romanticismo. Está presente más su exaltación. En un sentido simple sin las cargas filosóficas de las que se llenará en el romanticismo, el término expresión denota un conjunto de elementos mediante los cuales se comunica algo. Esto puede entenderse desde una

²¹¹ Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen: nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, zu Erweckung und Mitteilung der Idee, von welcher jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist. Wenn wir also die schönen Künste einteilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemerer Prinzip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzuteilen. Dieser besteht in dem Worte, der Gebärde und dem Tone (Artikulation, Gesticulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mitteilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen.
Kritik der Urteilskraft, p 175/Kant, I., Ibid, p 266

expresión escrita o una expresión algebraica, por ejemplo. Pero en su evolución sucesiva y luego de identificarse con la belleza en Kant, fue utilizándose para definir lo que suscita las emociones y los sentimientos, hasta el punto que en su extremo enaltecimiento, se pretendió dejar de lado toda lógica y toda racionalidad. Por lo que se refiere a la música, el problema de la expresión en el romanticismo también apunta a un abandono del orden, del equilibrio, incluso a un abandono de la forma, en favor de las emociones exaltadas, de lo "romántico". De acuerdo a esto suele creerse que la expresión musical es lo que el intérprete hace sentir al oyente, lo que está más allá del hecho teórico. Pero ciertamente la expresión depende de elementos de orden teórico, de elementos que deben ser entendidos en principio racionalmente si se quiere. Nos referimos a la dinámica, al matiz, al tiempo, al carácter, a la acentuación y a la articulación, por nombrar varios. Sin una previa aprehensión de lo que todos estos elementos significan, difícilmente se pueda llegar a expresar nada. No debemos olvidar además lo que la música es también esencialmente, matemática.

La matemática desde los pitagóricos en un sentido técnico (τέχνη), ha servido para calcular, para establecer lo medible de los entes y para expresarlos en valores numéricos. Y esto ha sido desde la antigüedad un hecho relacionado con la razón. Más adelante se utilizaría el cálculo para la descripción de los procesos racionales. Cabe decir que la idea de una razón cuyo ejercicio fuera marcado por las ciencias exactas provocó la inclinación de los racionalistas hacia éstas. Dicho esto, podría afirmarse que la matemática es la parte racional de la música que en su conjunto va acompañada de la expresión. Pero ¿cómo puede darse esta

coexistencia en el romanticismo si uno de sus presupuestos es la oposición, vale decir, separación entre expresión y razón? Esta idea pareciera haberse desarrollado y evolucionado en el corazón del romanticismo, pero Kant ya había dejado abierta la cuestión.

*“Pero en el encanto y en el movimiento del espíritu que la música produce no tiene la matemática, seguramente, parte alguna: ella es tan sólo la indispensable condición (conditio sine qua non) de aquella proporción de las impresiones, en su enlace, como en su cambio, mediante la cual viene a ser posible conexas y impedir que se destruyan unas a otras, haciendo que concuerden por medio de emociones consonantes con ella, para un movimiento continuado y una animación del espíritu, y así, para un agradable goce personal”.*²¹²

Luego de esta breve reflexión, y de haber visto en nuestro recorrido algunos de los signos característicos de la decadencia musical y de la exageración romántica donde lo racional ha sido minimizado, donde se ha quebrantado toda normativa, la posición de Nietzsche ante la expresión tiene un sentido doble.

²¹² Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (conditio sine qua non) derjenigen Proportion der Eindrücke, in ihrer Verbindung sowohl als ihrem Wechsel, wodurch es möglich wird, sie zusammenzufassen und zu verhindern, daß diese einander nicht zerstören, sondern zu einer kontinuierlichen Bewegung und Belebung des Gemüths durch damit konsonierende Affekte und hiermit zu einem behaglichen Selbstgenusse zusammenstimmen.
Kritik der Urteilskraft, p 186/Kant, I., Ibid, p 276

El primero es específicamente ante la expresión de los sentimientos. Es bastante claro en cuanto a la relación entre la música y el drama antiguo. Aquí se muestra a favor de un equilibrio donde la medida justa de expresión si se quiere, se hace manifiesta sin violentar la obra, sin llegar a abusar del adorno y del ornamento.

“La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos.”²¹³

El segundo estaría dado precisamente en la pérdida de ese equilibrio, en la exaltación de la expresión, en su elevación por encima de todo elemento hasta hacer desaparecer toda noción de orden y con ello, de toda ley y toda forma. Como focos de la crítica aparecen el romanticismo francés y Wagner.

“Todos ellos dominados por la literatura hasta en sus ojos y sus oídos – los primeros artistas dotados de una cultura literaria mundial –, la mayoría de las veces, incluso, también escritores, poetas,

²¹³ Die Musik sollte die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. Sie sollte für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören.
GMD KSA = 'I.528' / DMG p 208

*intermediarios y amalgamadores de las artes y de los sentidos (Wagner, en cuanto músico, es un pintor, en cuanto poeta, un músico, en cuanto artista sin más, un comediante); todos ellos fanáticos de la expresión «a cualquier precio»”*²¹⁴

Luego Nietzsche hace una reelaboración de este mismo fragmento en Ecce Homo, pero llevando la cuestión incluso a niveles fisiológicos.

*“Pero ya he dicho bastante (en Más allá del bien y del mal, pp. 256 s.) sobre cuál es el sitio a que Wagner corresponde, sobre quiénes son sus parientes más próximos: es el tardío romanticismo francés, aquella especie arrogante y arrebatadora de artistas como Delacroix, como Berlioz, con un fond [fondo] de enfermedad, de incurabilidad en su ser, puros fanáticos de la expresión, virtuosos de arriba abajo”*²¹⁵

Por último, Nietzsche advierte una vez más el riesgo de que en la música se tome la expresión como lo determinante, como lo natural genuino, como símbolo de lo verdadero en la frase citada en el tercer capítulo de nuestra tesis.

²¹⁴ Allesammt beherrscht von der Litteratur bis in ihre Augen und Ohren — die ersten Künstler von weiltitterarischer Bildung — meistens sogar selber Schreibende, Dichtende, Vermittler und Vermischer der Künste und der Sinne (Wagner gehört als Musiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler); allesammt Fanatiker des Ausdrucks „um jeden Preis“

JGB KSA = '5.202' / BM p 228

²¹⁵ Aber ich habe schon zur Genüge ausgesprochen (in „Jenseits von Gut und Böse“ S. 256 f.), wohin Wagner gehört, in wem er seine Nächstverwandten hat: es ist die französische Spät-Romantik, jene hochfliegende und hoch emporreissende Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem fond von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des Ausdrucks, Virtuosen durch und durch

EH KSA = '6.289' / EH p 26

“El peligro llega a su punto álgido cuando semejante música se apoya de modo cada vez más estricto en un histrionismo y una mímica completamente naturalistas, no dominados por ninguna ley de la plástica, que solo quieren el efecto y nada más. Lo «espressivo» a toda costa y la música al servicio, esclava de la pose —éste es el fin”

Cuando se dice que la música romántica pone su acento en las cualidades subjetivas, en las emociones, en las libertades de la forma y en la expresión, encontramos que la filosofía de la Música de Nietzsche toma una posición crítica en favor de lo lógico, de lo equitativo, de lo proporcional, de lo ordenado, de lo racional si se quiere. Podemos decir que esta postura está presente en la reacción que contra el romanticismo tendrá una buena parte del siglo XX.

A continuación exponemos un comentario contenido en *La Filosofía de la escucha* de David Picó Sentelles que nos resulta esclarecedor para la comprensión del verdadero sentido de la expresión en relación al estilo. Debe decirse que la expresión no todo el tiempo tendrá una connotación negativa desde la óptica de Nietzsche, como sucede mayormente cuando se refiere al romanticismo. La expresión una vez que se subordina a la norma y a la regla, puede dar paso al verdadero estilo o Gran Estilo. Esto quiere decir que la expresión una vez sujeta a los rasgos de la composición artística mediante la excelencia técnica, el dominio del lenguaje y a la adecuación de los elementos, mediada por la proporción y el orden, abre el espacio para que tenga lugar el Gran Estilo.

*“Dominar el lenguaje es imprimirle un estilo. Un estilo que haga saltar el poso del lenguaje, su fondo expresivo, que lo haga sonar como una música. Ese es el estilo que domina el lenguaje. Dominar el lenguaje significa también conocer su origen, su melodía, escuchar la voz profunda de Dionisos.”*²¹⁶

Ahora bien, la expresión en un sentido más formal hace referencia inmediata al lenguaje. En este sentido lo expresado es necesariamente lenguaje. Y esta es la razón por la que encontramos presentes en las obras de arte los elementos propios de lo que es pensado, de lo que es sentido, lo cual hace referencia al sujeto. Dicho de otro modo, el sujeto y sus facultades de comprender e interpretar el mundo mediante su lenguaje, es quién determina la naturaleza de lo expresado en la obra de arte, es decir, que la obra es lenguaje y es sujeto. Ludwig Landgrebe expone este doble sentido del siguiente modo:

“La obra no es expresión de algo que como expresado permanece detrás, sino que ella misma es eso expresado y, sin embargo, no lo es...” – Mas -- adelante: *“En este sentido primario está dirigida la interpretación de Heidegger acerca de la poética de Hölderlin. Para ello se exige una reversión de nuestros hábitos de pensar, según los cuales comprendemos el lenguaje como instrumento de la inteligencia y como medio de expresión de pensamientos de sujetos humanos, tal como si*

²¹⁶ Picó Sentelles David., Filosofía de la escucha, El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Crítica Barcelona, 2005, p 177

fuera los sujetos con sus experiencias los que después son expresados y transmitidos por intermedio del lenguaje.”²¹⁷

De acuerdo a esto y si tomamos el carácter negativo que resalta Nietzsche en los sujetos artifices del arte como resultado del romanticismo y especialmente la música romántica, no es difícil comprender la crítica de Nietzsche a los mismos. Deducimos entonces que no sólo es una crítica a la expresión, sino que esto implica una crítica al pensamiento, al lenguaje (decadente) empleado, a la escogencia de los elementos compositivos e incluso a su modo de vida.

Pero volviendo a lo que se refiere a la posición de Nietzsche, tendremos en el siguiente subcapítulo algunas reflexiones que dialogan directamente con las aquí expuestas pero no ya en torno a la expresión, sino a la posición frente al sentimiento de lo bello, al cual está dedicado. Notaremos la profunda relación que hay con lo aquí expuesto.

Del sentimiento de lo bello al Gran Estilo

Al igual que el concepto de expresión, el sentimiento de lo bello comienza también su genealogía moderna con Kant. Si bien este problema fue tratado en el segundo capítulo de un modo breve, nos interesa aquí no precisamente rastrear las huellas del concepto desde Kant en adelante, sino ver que en su evolución terminó

²¹⁷ Landgrebe, Ludwig., La filosofía actual, Monte Ávila, 1970, p 164

identificándose con lo moral, y con lo que Nietzsche expone como signos de decadencia en su filosofía.

Pero antes de esto, el sentimiento de lo bello en la Crítica de la Facultad de Juzgar, no tenía ninguna relación con el dominio de lo moral. No al menos el sentimiento de lo bello en relación al arte, pues, en relación a la naturaleza, si existe esta relación.

“Y así parece que el sentimiento de lo bello no sólo (como lo es, en realidad) es específicamente distinto del sentimiento moral, sino que también el interés que con él se puede unir es difícilmente, y de ningún modo mediante interior afinidad, enlazable con el moral.

Admito ciertamente de buen grado que el interés en lo bello del arte (incluyendo en él el uso artificial de las bellezas de la naturaleza para engalanarse, y, por tanto, para la vanidad) no ofrece prueba alguna de que posea un modo de pensar devoto de principios morales o solamente inclinado a ellos; pero afirmo, en cambio, que tomar un interés inmediato en la belleza de la naturaleza (no sólo tener gusto para juzgarla), es siempre un signo distintivo de un alma buena, y cuando ese interés es habitual y se une de buen grado con la

contemplación de la naturaleza muestra, al menos, una disposición de espíritu favorable al sentimiento moral.”²¹⁸

Una de las características fundamentales del romanticismo es la exaltación que en el arte hay de la naturaleza. Si desde Kant el sentimiento de lo bello producido por la naturaleza está en relación con el sentimiento moral, no es difícil comprender que el sentimiento de lo bello producido por el arte, en tanto exalta la naturaleza, terminara teniendo también una valoración moral. De modo que, la belleza desde esta óptica romántica y el sentimiento de lo bello, adquieren un carácter negativo. Pero también lo adquieren como se dijo anteriormente cuando se reconocen en ello los signos de decadencia, señalados en los capítulos anteriores.

Podemos acercarnos a algunas frases para esclarecer este hecho. Tomemos tres ejemplos de tres obras diferentes de tiempos diferentes, ya que no encontramos en Nietzsche un trabajo que se dedique únicamente a la tarea de una exposición específica en relación a este problema:

²¹⁸ und so scheint es, daß das Gefühl für das Schöne nicht allein (wie es auch wirklich ist) vom moralischen Gefühl spezifisch unterschieden, sondern auch das Interesse, welches man damit verbinden kann, mit dem moralischen schwer, keineswegs aber durch innere Affinität vereinbar sei.

Ich räume nun zwar gerne ein, daß das Interesse am Schönen der Kunst (wozu ich auch den künstlichen Gebrauch der Naturschönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit rechne) gar keinen Beweis einer dem Moralisch-Guten anhänglichen oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgebe. Dagegen aber behaupte ich, daß ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (nicht bloß Geschmack haben, um sie zu beurteilen), jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei; und daß, wenn dieses Interesse habituell ist, es wenigstens eine dem moralischen Gefühl günstige Gemütsstimmung anzeige, wenn es sich mit der Beschauung der Natur gerne verbindet

Kritik der Urteilkraft, p 150/Kant, I., Ibid, p 240

“En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de socratismo. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis eurípidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno»”²¹⁹

“No he olvidado el asombro de mi venerado profesor Corssen cuando tuvo que dar la nota más alta de todas a su peor latinista --, de un solo golpe estuve yo a punto. Prieto, riguroso, con la mayor sustancia posible en el fondo, una fría malicia contra la «palabra bella», también contra el «sentimiento bello» - en esto me adiviné a mí mismo. Se reconocerá en mí, y ello incluso en mi Zaratustra, una ambición muy seria de lograr un estilo romano, un aere perennius en el estilo. -Lo mismo me pasó en mi primer contacto con Horacio... () Lo que aquí se ha alcanzado es algo que, en ciertos idiomas, ni siquiera se lo puede querer. Ese mosaico de palabras, donde cada una de ellas, como sonoridad, como lugar, como concepto, derrama su fuerza a derecha y a izquierda y sobre el conjunto, ese minimum en la extensión y el número de signos, ese maximum, logrado de ese modo, en la energía de los signos - todo eso es romano y, si se me quiere creer, aristocrático par excellence. En comparación con ello el resto entero de

²¹⁹ Um Euripides liegt dagegen ein modernen Künstlern eigenthümlicher gebrochener Schimmer: sein fast ungriechischer Kunstcharakter ist am kürzesten unter dem Begriff des Sokratismus zu fassen. „Alles muß bewußt sein, um schön zu sein“ ist der euripideische Parallelsatz zu dem sokratischen „alles muß bewußt sein, um gut zu sein.“
ST KSA = '1.540' / ST p 220

*la poesía se transforma en algo demasiado popular, - en mera charlatanería sentimental...”*²²⁰

*“Voy a añadir ahora algunas palabras generales sobre mi arte del estilo. Comunicar un estado, una tensión interna de pathos, por medio de signos, incluido el tempo de esos signos -tal es el sentido de todo estilo; y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades del estilo-, el más diverso arte del estilo de que un hombre ha dispuesto nunca. Es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno, que no yerra en los signos, en el tempo de los signos, en los gestos -todas las leyes del período son arte del gesto-. Mi instinto es aquí infalible. - Buen estilo en sí - una pura estupidez, mero «idealismo», algo parecido a lo «bello en sí», a lo «bueno en sí», a la «cosa en sí»...”*²²¹

²²⁰ Ich habe das Erstaunen meines verehrten Lehrers Corssen nicht vergessen, als er seinem schlechtesten Lateiner die allererste Censur geben musste —, ich war mit Einem Schlage fertig. Gedrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde, eine kalte Bosheit gegen das „schöne Wort“, auch das „schöne Gefühl“ — daran errieth ich mich. Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil, nach dem „aere perennius“ im Stil bei mir wiedererkennen. — Nicht anders erging es mir bei der ersten Berührung mit Horaz. Bis heute habe ich an keinem Dichter dasselbe artistische Entzücken gehabt, das mir von Anfang an eine Horazische Ode gab. In gewissen Sprachen ist Das, was hier erreicht ist, nicht einmal zu wollen. Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, die damit erzielte maximum in der Energie der Zeichen — das Alles ist römisch und, wenn man mir glauben will, vornehm par excellence. Der ganze Rest von Poesie wird dagegen etwas zu Populäres, — eine blosse Gefühls-Geschwätzigkeit...

GD KSA = '6.154' / CI p 129

²²¹ Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das tempo dieser Zeichen, mitzutheilen — das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils — die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergreift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar. — Guter Stil an sich — eine reine Thorheit, blosser „Idealismus“, etwa, wie das „Schöne an sich“, wie das „Gute an sich“, wie das „Ding an sich“ ... EH KSA = '6.304' / EH p 38

Cuando decimos que no existe una obra que elabore una exposición específica en torno a esta problemática, de ninguna manera queremos decir que no existe una reflexión rigurosa. La experiencia del arte en toda su magnitud en la filosofía de Nietzsche es estética. Y en este sentido, el pensamiento estético de Nietzsche aparece de modo fragmentado a lo largo de su obra, de modo similar a como aparece la Filosofía de la Música con la cual está íntimamente ligado.

Todo lo relacionado a lo que el arte es capaz de producir incluyendo el sentimiento de lo bello, se enmarca dentro de lo que se llama estado estético, como se ha señalado anteriormente. En este estado reconocemos primeramente la embriaguez, lo trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco, como una manifestación de fuerza la cual encontramos en directa oposición a los estados no artísticos, la moral, lo bello, lo pobre, lo débil, lo real, lo romántico...

Ahora bien, lo anteriormente expuesto en relación a la Filosofía de la Música, tiene un carácter directo a partir del fragmento citado en el tercer capítulo dedicado a los fragmentos correspondientes a la Voluntad de Poder:

“La grandeza musical no está en función de los «bellos sentimientos» (cosa que creen las mujercillas), sino en la medida que se acerca al gran estilo, que es capaz, en definitiva, de suponer un gran estilo. Este estilo tiene de común con la gran pasión el hecho de avergonzarse del placer; de olvidar persuadir; de mandar, de querer... Hacerse dueño del caos propio; integrar el propio caos hasta que devenga en forma;

devenir lógicos, simples, claros, matemáticos; devenir leyes; tal es en este caso la gran ambición”.

Esta afirmación, junto a las tres referencias citadas anteriormente, manifiesta la posición crítica de Nietzsche contra el sentimiento de lo bello. Sin embargo existe un elemento común a este grupo de reflexiones, aparte de la apreciación del sentimiento de lo bello, se trata de la idea del estilo. Con excepción del primer ejemplo que encontramos en relación directa con el socratismo estético, emerge la idea de la superación de todo signo de decadencia y con ello del sentimiento de lo bello, a partir de la idea de estilo, y fundamentalmente en relación a la Filosofía de la Música, la idea de Gran Estilo.

El Gran Estilo

La consideración sobre lo que es el Gran Estilo, servirá no solo a la comprensión que sobre el arte y especialmente sobre la música tiene Nietzsche, sino que servirá de complemento y conexión entre los dos subcapítulos anteriores y para explicar las características que debería tener todo gran arte. Le reconoceremos fundamentalmente como un elemento central dentro de la Filosofía de la Música, aunque puede verse también relacionado a otras disciplinas.

Debe decirse que la primera gran interpretación sobre lo que significa el Gran Estilo en la filosofía de Nietzsche y su interpretación fue abierta en principio por Heidegger. De su breve reflexión tomaremos la oposición del Gran Estilo a la

figura de Wagner, como punto de partida para la nuestra. Las siguientes tres referencias serán tomadas directamente del texto de Heidegger.

“«Para tres cosas buenas en el arte las "masas" no han tenido nunca un sentido: para la distinción, para la lógica y para la belleza —pulchrum est paucorum hominum—; para no hablar de una cosa mejor aún, del gran estilo. Del gran estilo es de lo que Wagner está más alejado: el carácter exuberante y heroico-presuntuoso de sus medios artísticos está en estricta oposición al gran estilo.» (XIV, 154)”²²²

En el segundo capítulo de nuestra investigación hicimos mención a algunas de las razones por las que Nietzsche se separa de Wagner. Teniendo claro este hecho, debemos referirnos ahora a lo que quiere decir Nietzsche cuando afirma que las masas (wagnerianos) no han tenido la comprensión de lo que es la belleza. En este sentido, la referencia a la belleza no se hace ya en un sentido romántico, sino de lo que significa la belleza en relación al Gran Estilo. Heidegger da con la respuesta citando él mismo a Nietzsche:

²²² »Für drei gute Dinge in der Kunst haben >Massen< niemals Sinn gehabt, für Vornehmheit, für Logik und für Schönheit - pulchrum est paucorum hominum -: um nicht von einem noch besseren Dinge, vom großen Stile zu reden. Vom großen Stile steht Wagner am fernsten: das Ausschweifende und Heroisch-Prahlerische seiner Kunstmittel steht gerade zu im Gegensatz zum großen Stile« (XIV, 154).
Heidegger, M., Nietzsche, Erster Band, Ibid p 146 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 124

*«El gran estilo consiste en el desprecio por la belleza pequeña y corta,
es un sentido de lo escaso y prolongado.» (XIV, 145) ²²³*

La belleza no se entiende ya desde el Gran Estilo como la exaltación romántica del sentimiento, ni como un alto grado de lo expresivo, a lo que se refiere Nietzsche del siguiente modo:

*«¡Qué importancia tiene toda la ampliación de los medios expresivos si lo que allí expresa, el arte mismo, ha perdido para si mismo la ley!»
(ib.) ²²⁴*

La belleza debe entenderse entonces desde el Gran Estilo opuesta a todo presupuesto romántico, es decir como un signo de grandeza en tanto medida justa, como lo fuerte, como lo sobrio, como la norma, como la forma...

Cuando Nietzsche nos dice “*devenir lógicos, simples, claros, matemáticos; devenir leyes*”, hace una observación directa a elementos que reconocemos en lo clásico. Y ante lo romántico Nietzsche opone lo clásico en diversas ocasiones, como lo que ha de superar los signos de decadencia. El Gran Estilo es manifestación de lo clásico y lo encontramos en relación directa con la embriaguez.

²²³ »Der große Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes.« (XIV, 145)

Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 147 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 125

²²⁴ »Was liegt an aller Erweiterung der Ausdrucksmittel, wenn Das, was da ausdrückt, die Kunst selbst, für sich selbst das Gesetz verloren hat! « (ibd.)

Heidegger, M, Nietzsche, Erster Band, Ibid p 153 / Heidegger, Nietzsche, Tomo I, Ibid, p 130

“La extrema tranquilidad de ciertas sensaciones de embriaguez (más estrictamente: la desaceleración de la percepción del tiempo y del espacio) se refleja con predilección en la visión de los comportamientos y los tipos de alma más tranquilos. El estilo clásico representa esencialmente esta tranquilidad, esta simplificación, esta abreviación, esta concentración - el sentimiento supremo de poder está concentrado en el tipo clásico, Reaccionar lentamente: una gran conciencia: ningún sentimiento de lucha:

*La embriaguez natural.”*²²⁵

Cuando decimos que reconocemos en el Gran Estilo elementos de lo clásico, debemos diferenciarlo del gusto por lo clásico y de las comprensiones e interpretaciones que se han tenido de lo clásico. No se trata del reconocimiento y aplicación de los elementos que se reconocen en el arte en determinadas épocas, bien sean griegas, renacentistas o neoclásicas. Ni tampoco una exaltación de la naturaleza (la cual como vimos anteriormente encontramos realmente en el romanticismo). Se trata de una disposición esencial hacia la vida.

²²⁵ Die extreme Ruhe gewisser Rauschempfindungen (strenger: die Verlangsamung des Zeit- und Raumgefühls) spiegelt sich gern in der Vision der ruhigsten Gebärden und Seelen-Arten. Der klassische Stil stellt wesentlich diese Ruhe, Vereinfachung, Abkürzung, Concentration dar — das höchste Gefühl der Macht ist concentrirt im klassischen Typus. Schwer reagiren: ein großes Bewußtsein: kein Gefühl von Kampf.

Der Naturrausch:

NF 14[46] KSA = '13.240' / www.nietzscheana.com.ar, De los Fragmentos Póstumos.

*“Es una divertida comedia de la que sólo ahora aprendemos a reírnos, que sólo ahora vemos: que los contemporáneos de Herder, Winckelmann, Goethe y Hegel pretendían haber redescubierto el ideal clásico... y al mismo tiempo a Shakespeare! ¡Y la misma generación se había desprendido con aire desdeñoso de la escuela clásica francesa! ¡Como si lo esencial no pudiera aprenderse tanto aquí como allá!... Pero se quería la "naturaleza", la "naturalidad": ¡qué estupidez! ¡Se creía que lo clásico era una especie de naturalidad!”*²²⁶

El Gran Estilo aparece también en relación a la idea de fuerza. En este sentido fuerza se entiende como el valor para adecuarse sobre la determinación ante el arte, se entiende como libertad y como valentía para hacer frente a lo débil, a lo enfermo y a todo valor contrario a la vida ascendente, a lo propiamente trágico. La idea de fuerza se opone también a todo presupuesto socrático, a la moral, a la dialéctica, a la noción de hombre teórico. Todos estos elementos encontramos en implícitos en la idea de Gran Estilo.

En conjunto, la predilección por las cosas problemáticas y terribles es un síntoma de fuerza, mientras que el gusto por lo gracioso y lo elegante corresponde a los débiles y delicados. El gusto por la tragedia

²²⁶ Es ist eine heitere Comödie, über die erst jetzt wir lachen lernen, die wir jetzt erst sehen: daß die Zeitgenossen Herders, Winckelmanns, Goethes und Hegels in Anspruch nahmen, das klassische Ideal wieder entdeckt zu haben ... Und zu gleicher Zeit Shakespeare! — und dasselbe Geschlecht hatte sich von der klassischen Schule der Franzosen auf schnöde Art losgesagt! — als ob nicht das Wesentliche so gut hier wie dorthier hätte gelernt werden können! ... Aber man wollte die „Natur“, die „Natürlichkeit“: oh Stumpfsinn! NF 11[312] KSA = '13.132' / Citado desde Heidegger, Nietzsche, Tomo I, p 128

distingue a los tiempos y caracteres fuertes [...]. Admitido, en cambio, que los débiles busquen placer en un arte que no está hecho para ellos, ¿qué harán para hacer que la tragedia resulte grata a su paladar? La interpretarán según sus mismos sentimientos de valor, introduciendo en ella, por ejemplo, el “triunfo del orden moral del mundo” o la teoría del “no valor de la existencia” o la incitación a la resignación (-o también descargas afectivas medio morales à la Aristóteles).²²⁷

Todo lo hasta ahora expuesto está relacionado con lo que debería ser el arte para Nietzsche en tanto se relaciona con el Gran Estilo. Y por tanto lo que debería ser la música. Las indicaciones de Nietzsche son bastante claras. Y sin embargo la Filosofía de la Música contiene en sí un carácter negativo a propósito del destino de la música. Nietzsche reconoce que se ha realizado lo que caracteriza al Gran Estilo en otras artes. Pero en lo referente a la música, se abre la pregunta en torno a su ausencia.

“Todos los artes conocen estas ambiciones de gran estilo: ¿por qué faltan en la música? ¿Por qué un músico no ha construido jamás hasta ahora como el arquitecto que creó el palacio Pitti?... Aquí hay un problema. ¿Pertenece la música quizás a esa cultura en la que ya ha

²²⁷ Daraus ergibt sich, in's Große gerechnet, daß die Vorliebe für fragwürdige und furchtbare Dinge ein Symptom für Stärke ist: während der Geschmack am Hübschen und Zierlichen den Schwachen, den Delikaten zugehört. Die Lust an der Tragödie kennzeichnet starke Zeitalter und Charaktere [...]. Gesetzt dagegen, daß die Schwachen von einer Kunst Genuß begehren, welche für sie nicht erdacht ist, was werden sie thun, um die Tragödie sich schmackhaft zu machen? Sie werden ihre eigenen Werthgefühle in sie hinein interpretiren: z.B. den „Triumph der sittlichen Weltordnung“ oder die Lehre vom „Unwerth des Daseins“ oder die Aufforderung zur Resignation (— oder auch halb medizinische, halb moralische Affekt-Ausladungen à la Aristoteles) NF 10[168] KSA = '12.556' / www.nietzscheana.com.ar, De los Fragmentos Póstumos.

*terminado el reino de todo tipo de hombre de la violencia? ¿Estará, por fin, el concepto de gran estilo ya en contradicción con el alma de la música...()?...”*²²⁸

Aunque se hizo referencia a la posición de Nietzsche sobre Bizet, quién aparece de modo sucesivo en oposición a Wagner, no por ello llega a ejemplificar el Gran Estilo. Nietzsche ciertamente atribuye a Bizet un carácter genial y ocupa un puesto significativo dentro de la Filosofía de la Música como había afirmado Jaspers. Pero no por ello encarna los presupuestos del Gran Estilo. Por ello nos permitiremos una vez más referirnos a la figura de Johannes Brahms. Nietzsche opone a Wagner la figura de Brahms en el siguiente fragmento:

*“El tirano no reconoce el valor a otras individualidades a excepción de la suya y a la de sus personas de confianza. El peligro para Wagner es grande, si no reconoce valor a Brahms, etc.”*²²⁹

Si bien existe también una crítica de Nietzsche a Brahms en tanto músico inscrito en el romanticismo, es en todo caso el único de los compositores alemanes que logró salir medianamente ileso de ella.

²²⁸ Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf?... Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Cultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik, — dem „Weibe“ in unserer Musik?...

NF 14[61] KSA = '13.247' / VP p 555

²²⁹ Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten. Die Gefahr für Wagner ist gross, wenn er Brahms usw
NF 32[32] KSA = '7.765'

“Fenómeno muy saludable es Brahms, en cuya música fluye más sangre alemana que en la de Wagner”²³⁰

Para nuestro interés Brahms es probablemente el compositor que desde la Filosofía de la Música de Nietzsche y de acuerdo a los presupuestos sobre el estilo, y, por sus características propias en la medida que en él confluyen de manera lógica, las obras de Bach, Mozart y Beethoven, se acerca más al Gran Estilo. Si bien ésta no es una afirmación del propio Nietzsche, difícilmente encontraremos un compositor que lo simbolice y represente de manera tan clara.

Podemos afirmar luego de todo lo dicho en este apartado que: una vez que el arte se muestra en un sentido esencial, como realidad esencial, en su máximo nivel de jerarquía es donde encontramos el Gran Estilo.

La música como concepto central en la filosofía de Nietzsche, que se sitúa por encima de las artes, la estética, el sentimiento de lo bello y la expresión, surge de modo temprano y prevalece a lo largo de su obra. Puede decirse con legitimidad que antecede a cualquier concepto fundamental de su filosofía. Hemos demostrado que antecede a la embriaguez, a lo dionisiaco, a la tragedia y al nihilismo, por nombrar algunos. Y sin embargo, ha quedado claro que no sólo es

²³⁰ Heilsamste Erscheinung ist Brahms, in dessen Musik mehr deutsches Blut fließt als in der Wagners
NF 30[76] KSA = '8.535'

anterior a éstos, sino a otros conceptos centrales, como por ejemplo la Voluntad de poder o el Superhombre. La música en este sentido de ser el lenguaje esencial del devenir, como señalamos en nuestra introducción realmente es anterior a Zaratustra.

Por lo que se refiere a la crítica, son variados los puntos de vista en los que el arte y especialmente la música aparecen de acuerdo a la filosofía de Nietzsche. En un sentido general y partiendo de las ideas de que *“la existencia y el mundo se comprenden como fenómeno estético”* y de que *“el arte es la actividad metafísica del hombre”*, surgen una serie de reelaboraciones filosóficas que para la tradición de los estudios de Nietzsche son ya conocidas. Por otro lado, la dicotomía entre Dionisos y Apolo, el concepto de Juego, el arte como contramovimiento, el arte como Voluntad de Poder y finalmente la Tragedia, son sólo algunos de los conceptos que aparecen con frecuencia en las interpretaciones sobre Nietzsche en relación al arte. Pero nosotros estamos ya en posición de decir que la Filosofía de la Música representa uno de los núcleos de la Filosofía de Nietzsche y que debe entenderse e interpretarse de un modo más significativo.

Cuando aparece el concepto filosófico de la música en las interpretaciones clásicas no pasa de una subordinación a Wagner, o de vincularse con la ontología musical de Schopenhauer, o de ser un tema jovial entre los críticos (quienes a pesar de todo lo dicho en *El Nacimiento de la Tragedia*, no dejan de mostrar asombro por las diferencias entre música y palabra, o por la relación con lo dionisiaco y la embriaguez). Acá hemos tenido en cuenta estas consideraciones,

en tanto son constantes en la obra de Nietzsche, pero hemos querido apreciar su Filosofía de la Música en un sentido más amplio. Por el desconocimiento de ésta amplitud se puede llegar a afirmar algo como: *“Posiblemente, una de las artes que más directamente se relacionan con la filosofía nietzscheana, y con su concepción estética del mundo y la noción de cultivo de sí como obra de arte, es la música”*.

²³¹ ¿Posiblemente?!

Lo propuesto a partir de la crítica al concepto de expresión y al significado de Gran Estilo como superación, deja abierta la posibilidad de su realización. Este pensamiento apunta realmente a lo que debería ser la Música en un futuro con respecto al pensamiento de Nietzsche y a la música de su época.

Por lo que se refiere a la presencia de la Música en la Filosofía de Nietzsche, no queda duda de que debe ser llamado con legitimidad el Filósofo de la Música, dado que no existe otra filosofía en la que la música juegue un papel tan significativo y que de igual manera sea tan determinante en su pensamiento.

²³¹ Roldán López, C., La Música en la Filosofía de Nietzsche., Investigartes.com. Revista de Arte, Educación y Filosofía. Disponible en <http://www.investigartes.com>

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

A

-COLLI, G. & MONTINARI, M., Kritische Studienausgabe Herausgegeben, de Gruyter, Berlin, 1979.

-NIETZSCHE, F., Der Wille zur Macht II 1884/88 Werke Taschen-Ausgabe Band X Alfred Kröner Verlag. Leipzig, s. a.

B

-NIETZSCHE, F., El nacimiento de la Tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

-NIETZSCHE, F., Los Filósofos Preplatónicos, Editorial Trotta, Madrid, 2003

-NIETZSCHE, F., La Filosofía en la Época Trágica de los Griegos, Editorial Aguilar. Madrid, 1976.

-NIETZSCHE, F., Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral, Ediciones Península, Barcelona, 1983.

-NIETZSCHE, F., Consideraciones Intempestivas I; Alianza Editorial. Madrid, 1988.

-NIETZSCHE, F., Humano Demasiado Humano, Editores Mexicanos Unidos, 5a. edición. 1986.

- NIETZSCHE, F., El viajero y su sombra, Editores Mexicanos Unidos, 1983

-NIETZSCHE, F., Aurora, Teorema. Barcelona, 1985.

-NIETZSCHE, F., Aurora, M. E. Editores, S. L., Madrid, España, 1994.

-NIETZSCHE, F., La Ciencia Jovial <<La Gaya Scienza>>, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

-NIETZSCHE, F., Así habló Zaratustra, 9na. ed; Alianza Editorial. Madrid, 1981.

NIETZSCHE, F., Más allá del Bien y del Mal, Alianza Editorial, 1999.

-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 Ídolos; Alianza Editorial. Madrid, 1985.

-NIETZSCHE, F., Ecce Homo, Edimat Libros. Madrid, s.a.

-NIETZSCHE, F., Ecce Homo, 5ta ed. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

-NIETZSCHE, F., Fragmentos Póstumos Inéditos, En: Nietzsche, 125 años, 2da ed. De la revista ECO; Editorial Temis. Bogotá, 1977.

-NIETZSCHE, F., Fragmentos Póstumos, Vols I, II, III., Tecnos, Diego Sanchez Meca. 2007.

-NIETZSCHE, F., El pensamiento trágico de los griegos. Biblioteca Nueva, Vicente Serrano. 2004.

^c
www.bdigital.ula.ve

-ARISTÓTELES, Metafísica, Trad. V.G. Yebra, 2da. ed., Gredos. Madrid, 1990.

-ARISTÓTELES, Poética, Trad. Juan David García Bacca, UNAM. México, 1946.

-ARISTÓTELES, Política, Ediciones Universales. Bogotá, s.a.

- ARISTOTELES., Obras completas, De caelo, Madrid, Editorial Gredos, s.a.

-GADAMER, H., La actualidad de lo bello, Paidós-ICE-UAB, Barcelona, 1991.

-GADAMER, H., Verdad y método I. Título original: Wahrheit und Methode, (1973)
Ed. Sígueme. Salamanca, 1998.

-HEGEL, G.W.F., Introducción a la estética, Península. Barcelona, 1982.

-HEGEL, G.W.F., Sistema de las artes, Espasa Calpe. Madrid, 1970.

-HEGEL, G.W.F., Lecciones sobre la historia de la filosofía. Fondo de Cultura
Económica, 6ta reimpresión. México, 1997.

-HEIDEGGER, M., Estudios sobre mística medieval, Fondo de cultura económica.
1995.

-HEIDEGGER, M., Nietzsche, Ediciones Destino. Barcelona, 2000.

-HEIDEGGER, M., Arte y poesía, FCE, México, 1970.

-HEIDEGGER, M., Nietzsche, Erster Band, Auflage © Verlag Gunther Neske
Pfullingen 1961

-JASPERS, K., Nietzsche, Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1963.

-KANT, I., Crítica del juicio, Espasa Calpe. Madrid, 1981.

-KANT, I., Kritik der Urteilskraft (GER) BB Versión Digital (v. Meiner.) Leipzig, 1922.

-LEIBNIZ, G.W., Monadología. Orbis. Barcelona, 1983.

-PLATÓN., Diálogos, Ediciones Universales. Bogotá, s.a.

-PLATÓN., Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, Madrid 1872

-SCHELLING, F., Filosofía del arte, Editorial Tecnos. S.a.

-SCHELLING, F.W.J., La relación de las artes figurativas con la naturaleza, Aguilar, Buenos Aires, 1980.

-SCHOPENHAUER, A., El mundo como voluntad y representación. Orbis, 1819.

-SCHOPENHAUER, A., Die Welt Als Wille und Vorstellung von Arthur Schopenhauer, Deutsche Buch gemeinschaft, S.a.

-WAGNER, R., Escritos y confesiones, Editorial Labor. S.a.

-WAGNER, R., La poesía y la música en el drama del futuro, Espasa-Calpe. S.a.

D

-DELEUZE, G., Nietzsche y la filosofía, Editorial Anagrama. Barcelona, 1971.

-DELEUZE, G., Cuatro lecciones sobre Kant, edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad Arcis. Dictadas entre Marzo y Abril de 1978.

-FINK, E., La filosofía de Nietzsche, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza Universidad (Filosofía, 164). Madrid, 1976.

-JANZ, C., Friedrich Nietzsche, 4 volúmenes, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

-VATTIMO, G., Introducción a Nietzsche, Editorial Península, Nexos. 1990.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

E

-ABBAGNANO, N., Diccionario de Filosofía, Fondo de Cultura Económica en traducción de Alfredo N. Galletti. México, 1963.

-ADORNO, T. W., Disonancias, Sígueme. Madrid, 1965.

-ADORNO, T. W., Teoría estética, Ediciones Orbis. Barcelona, 1983.

-ARETZ, I., América Latina en su música, Unesco. 1980.

-ARGAN, J., Renacimiento y barroco, Alianza. Madrid, 1992.

-BAYER, R., Historia de la estética, FCE. México, 1974.

-BENJAMIN, W., La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Discursos interrumpidos, Taurus. Madrid, 1973.

-BERTHOLD, M., Historia Social del Teatro. Ediciones Guadarrama, (2 tomos). Madrid, 1974.

-BURCKHARDT, J., Historia de la cultura Griega. 5 vols. Iberia. Barcelona, 1974.

- CAPELLETTI, A., La filosofía de Heráclito de Efeso. Monte Avila. Caracas, 1971.

- COLLI, G. & MONTINARI, M., El estado de los textos de Nietzsche, En Nietzsche, 125 años, 2da ed. S.a.

- COLLI, G. & MONTINARI, M., Werke Historisch-kritische Ausgabe Contents of the database and electronic introductions. 1987.

- COLLI, G., Introducción a Nietzsche, trad. R. Medina, México, Folios Ediciones, 1983; trad. Isidro Herrera Baquero y Alejandro del Río. Valencia, 2000.

- COPLAND, A., Cómo escuchar la música, Fondo de cultura económica. 1939.

- COPLESTON, F., Historia de la filosofía moderna, Ariel. Barcelona, 1999.

- CORDERO, T. F., El Lápiz. datos curiosos, apuntamientos de cartera, misceláneas, Libros de la Universidad de los Andes, Colección de Autores y escritores merideños, Consejo de publicaciones de la U.L.A, Mérida, Venezuela, 1985

- DESIATO, M., Nietzsche crítico de la postmodernidad, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, Cátedra Unesco de Filosofía, Idea. Caracas, 1998.

-DON MICHAEL RANDEL. Diccionario Harvard de música, Editorial Diana.1984.

-DURÁN, M., Forjadores del Mundo Moderno. Biografías Gadesa. 1975.

-ESTUDIOS NIETZSCHE. Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche. Seden. 2002.

-FUBINI, E., Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Arte y Música, Alianza Editorial.1976.

-GARCIA BACCA, J. D., Los presocráticos. F.C.E., México, 1944.

-GRIMAL, P., Diccionario de Mitología griega y romana, Editorial Paidós. Barcelona, 1990.

- GRIMAL, P., The Concise Dictionary Of Classical Mythology, Edited By Stephen Kershaw From The Translation By A. R. Maxwell-Hyslop, 1990.

-GUTHRIE, W. K. C. A History of Greek Philosophy, 5 vols, tr. en Gredos, Madrid, 1962.

-HESÍODO Obras y fragmentos. Tr. Aurelio Pérez Jiménez y Alonso Martínez Díez. Gredos, Madrid, 1978.

-HIRSCHBERGER, J., Breve Historia de la Filosofía. Editorial Herder. 2^{da} edición.
Barcelona, España, 1968.

-HOBBS, T., Leviatán. Tecnos, Madrid, 1993.

-HUME, D., Investigación sobre el conocimiento humano. Alianza Editorial. Madrid,
1995.

-JAEGER, W., La Teología de los primeros filósofos griegos, Fondo de Cultura
Económica, 4^a reimpresión. Madrid, 1993.

-JAEGER, W., Paideia: los ideales de la cultura griega. Tr. Joaquín Xirau y
Wenceslao Roces. F.C.E. 2da. ed. México, 1962.

-KANDINSKY, W., De lo espiritual en el arte. Paidós. 2003.

-KIRK, C.S. J.E. RAVEN & M. SCHOFIELD., Los Filósofos Presocráticos, versión
española de Jesús García Fernández, Gredos. Madrid, 1987.

-LANDGREBE, Ludwig., La filosofía actual, Trad, Norberto Silveti Pazt Monte
Ávila, 1970

-MARCOVICH, M., Heraclitus. Greek Text with a sort Commentary. Editio maior.
Mérida, 1967.

-MILA, M., Historia de la música, Libro Blanco. S.a.

-MONDOLFO, R., Il pensiero antico, Milano, 1929. Trad. española (El pensamiento antiguo, vol.I). Buenos Aires, 1947.

-NAVIA, M., Nietzsche La Filosofía del Devenir, (De sus orígenes al Zarathustra). Tesis Doctoral, Universidad Complutense Madrid, Mérida, 1995.

-PAHLEN, K., Historia gráfica universal de la música, Ediciones centurión. Buenos Aires, 1944.

- PICO Sentelles David., Filosofía de la escucha, El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Crítica Barcelona, 2005

-RICHTER, G., El arte griego. Barcelona, 1980.

-ROWELL, L., Introducción a la Filosofía de la Música, Antecedentes históricos y problemas estéticos, Gedisa Editorial. S.a.

-UNTERMEYER, I., Forjadores del Mundo Moderno, Biografías Ganesa, México1975.

-WINCKELMANN, J., Lo bello en el arte, Editorial Amorrortu.1985.

-WOLFFLIN, H., Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Espasa. Madrid, 1997.

www.bdigital.ula.ve

REFERENCIAS WEB

- Kritische Gesamtausgabe Werke Und Briefe [Friedrich Nietzsche, *Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967-, edited by Paolo D'Iorio].

Disponible en: <http://www.nietzschesource.org/>

- Nietzsche en Castellano [en línea]. Disponible en:

www.nietzscheana.com.ar/

- Heidegger en Castellano [en línea]. Disponible en:

www.heideggeriana.com.ar/

- The Nietzsche Channel [en línea]. Disponible en:

<http://www.thenietzschechannel.com/>

- Nietzsche Source [en línea]. Disponible en:

<http://www.nietzschesource.org/>