



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La música en la vida y obra de Friedrich Nietzsche:
tres transformaciones

Autora

Lucía Plà Sánchez

Director

Joaquín Fortanet Fernández

Facultad de Filosofía y Letras
2015

Índice

1. Introducción	3
2. Primera etapa: el Nietzsche de juventud	4
2.1. Friedrich Nietzsche: una vida musical	5
2.2. La estética musical de la antigüedad	6
2.3. El nacimiento de la tragedia	8
2.4. Richard Wagner en Bayreuth	10
3. Segunda etapa: ruptura de los valores anteriores	12
3.1. Crisis	12
3.2. Nuevos valores estético-musicales	13
3.3. Ruptura con Wagner	17
4. Tercera etapa: crear sin ataduras, la música está por venir	19
4.1. La apertura a un nuevo rumbo	20
4.2. Los Wagner, aún presentes	21
4.3. La música del último Nietzsche	23
4.4. Las tres transformaciones	24
5. Conclusión	26
6. Bibliografía	27
6.1. Bibliografía primaria	27
6.2. Bibliografía secundaria	27

1. Introducción

El arte de las musas podría ser considerado uno de los temas centrales que podemos encontrar a lo largo de toda la obra de Nietzsche. Para ello debemos situarnos en el s.XIX, el siglo de los grandes músicos, de los grandes teatros. Estaríamos hablando de una época en la que en Alemania se consagran grandes compositores como Schumann, Liszt, Wagner y Brahms; pero también Berlioz y Bizet en Francia y Tchaikovsky y Rimsky-Kórsakov en Rusia, entre otros. Será en este contexto en el que nuestro autor desarrolle su producción filosófica y cuya concepción de la música no dejará a nadie indiferente.

En el trabajo expuesto a continuación se pretende realizar un recorrido cronológico sobre la importancia de la música en la obra del filósofo Friedrich Nietzsche. Para acercarnos a la obra del autor, y en concreto a su concepción de la música, partiremos de la idea de que resulta imposible separar la producción teórica nietzscheana de su biografía. De este modo tendremos en cuenta aquéllas de sus experiencias vitales que marcaron su relación con la música. En concreto se prestará especial atención a su amistad con el compositor Richard Wagner, con la ayuda de los testimonios de la que fue su mujer, Cósima. Todo ello acompañado de un breve análisis de las obras correspondientes a cada época.

Lo que se presenta a continuación será dicho desarrollo cronológico en el que centraremos la atención tanto en obras como *El nacimiento de la tragedia*, *Humano, demasiado humano* y *La gaya ciencia* como en obras explícitamente dedicadas al músico Richard Wagner. Poniendo de este modo un estudio que pase por la producción filosófica del autor distinguiendo los diferentes modos de escritura, las distintas influencias y por tanto, las diferentes concepciones sobre la música que suponen estas tres etapas.

Siguiendo esto, la hipótesis sobre la que versará este trabajo será el hecho de que nos sea posible dividir la obra nietzscheana, y en concreto su modo de entender la música en tres etapas distintas. La primera, etapa de juventud y primeras obras filosóficas del autor; la segunda, ruptura con las influencias anteriores y búsqueda de unas nuevas; y la tercera y última, creación de una obra distinta partiendo de nuevos valores. Esta separación nos permitirá hacer una analogía con la metáfora de las tres transformaciones de camino al superhombre tal y como se desarrolla en *Así habló Zaratustra*. En esta línea, se compararán los primeros años activos del autor con la metáfora del camello, la época de transición con la figura del león, y la tercera etapa, correspondiente a los últimos años activos de Nietzsche como análoga a la metáfora del niño, el superhombre.

2. Primera etapa: El Nietzsche de juventud

“Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el sonido 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.”¹

Como se ha explicado en la introducción, la hipótesis que se pretende defender en este trabajo es aquella que entendiendo la música como punto clave en la filosofía nietzscheana, distinguirá tres etapas diferentes, tres maneras de entenderla. En este primer apartado se tratará la primera de dichas etapas, la que corresponde a la juventud del autor, enmarcando desde sus primeras influencias musicales hasta 1876, momento en que comenzará el distanciamiento personal y teórico con el compositor Richard Wagner. Siguiendo el hilo de este trabajo podríamos entender la etapa correspondiente a los primeros años activos del autor como la figura de la primera transformación, el camello, puesto que Nietzsche desarrolla su proyecto estético-filosófico ligado a sus influencias como lo serían Wagner y Schopenhauer.

A continuación tendremos en cuenta aspectos biográficos como inseparables de la producción teórica nietzscheana, en concreto cuando nos referimos a lo musical. De este modo hemos considerado por una parte la influencia de la música en la vida personal de Nietzsche, desde sus primeras lecciones de piano, su faceta como compositor, y su relación con Wagner; como por otra el desarrollo de su proyecto teórico desde un comienzo como filólogo y su estudio de la estética musical de la antigüedad, a dos de las obras más significativas de esta época en relación a la música, como son *El nacimiento de la tragedia* y la cuarta de las consideraciones intempestivas, *Richard Wagner en Bayreuth*.

¹ Nietzsche, F., “La visión dionisiaca del mundo” en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 269-260.

2.1. Friedrich Nietzsche: una vida musical

Es en el joven Nietzsche en quién se han centrado los estudios sobre su relación con la música, no en vano puesto que ésta se presenta como la representación dionisiaca, tema central de su obra de juventud. Sin embargo, la música bañará tanto vida como obra del filósofo, como iremos desarrollando a lo largo de este trabajo. Ya desde su ingreso en la escuela de Pforta en 1859, Nietzsche se ve interesado en la música, es a la temprana edad de 15 años cuando comienza a dar sus primeros pasos como compositor, siendo intérprete de piano. Como hemos dicho, sus referencias a la música, baile, canciones, se encuentran a lo largo de su obra de principio a fin. El hecho de que uno de los temas que recorren la obra nietzscheana desde sus principios hasta poco antes de enmudecer sea la música no será, por tanto casual. Lo que aquí se pretende exponer es que la formación musical de Nietzsche deja huella a lo largo de su pensamiento. Por tanto, ese modo original de escribir del que hablaba Blanchot² no puede derivar de otro que de alguien que domine el lenguaje de la música, ya que la vida del filósofo estuvo impregnada de música en todas sus facetas, era conocedor de sus formas desde dentro, desde la condición de músico.

Partimos del contexto de la Alemania del s.XIX, contexto en el que la música adquiere gran popularidad y proliferan propuestas teóricas en las que se considera este arte como privilegiado, estableciéndose en la cima de la jerarquía en relación con las demás artes. Hablamos del Romanticismo alemán, del siglo en el que tras la estela de Beethoven se consagran músicos como Schumann, Liszt, Wagner y Brahms. Si nos detenemos en las primeras influencias directas de Nietzsche, además del compositor Richard Wagner y de su amigo Heinrich Köselitz (al que llamará Peter Gast), quien le acompañará a lo largo de toda su vida, cabe resaltar la figura de su primer maestro, Schopenhauer.

En la primera filosofía nietzscheana queda reflejada la idea schopenhaueriana de la música como el arte superior y posibilitadora de la emancipación del hombre. Sin embargo, ya desde *El nacimiento de la tragedia* se observa cierta distancia entre Nietzsche y su maestro puesto que la música ya no será considerada una forma de emancipación de la voluntad, sino la música será la vida misma “Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual -y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables”³. En relación con esto partiremos del hecho de que aquello que expresa la música no se puede de ninguna manera expresar con palabras, es un modo de comunicación totalmente diferente.

2 Blanchot, M., *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Ediciones Caldeón, Buenos Aires, 1973.

3 Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 146.

Se ha considerado en diversas ocasiones a Nietzsche como un músico frustrado, ya que sus composiciones, lejos de tener algún éxito fueron siempre golpeadas con duras críticas, una de las más famosas sería la de Hans von Bülow tildando la obra nietzscheana como lo menos musical que había escuchado en mucho tiempo. Ya en 1851, cuando Nietzsche contaba con tan solo siete años, comienza a recibir lecciones de música, y de su instrumento, el piano⁴. Desde entonces, en su faceta como compositor se le conocerán diversas obras de música de cámara, para piano, piano y violín, soprano y tenor entre las que destacaríamos el “Himno a la vida”, un poema de Lou Andreas Salomé y música de Friedrich Nietzsche, con posterior arreglo por Peter Gast para orquesta y coro “Alguna vez en el futuro se cantará ese himno en memoria mía”⁵.

2.2. La estética musical de la antigüedad

Nietzsche se ve influenciado por su profesión de filólogo clásico. Es por ello por lo que realiza un acercamiento a la música a través de los antiguos griegos. En 1870, durante sus primeras etapas Nietzsche trabaja sobre “La visión dionisiaca del mundo”. En este escrito se describen las fiestas en honor a Dioniso como reconciliadoras del hombre con la naturaleza. Dioniso como dios de la embriaguez, puesto en relación con el artista y el músico “El acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez”⁶. Dioniso sería considerado una divinidad proveniente de Asia, al igual que lo serían los instrumentos de viento característicos de las celebraciones dionisiacas. Según Nietzsche el género más antiguo sería el género ditirámico. Por contraposición la música de Apolo que es descrita como arquitectura en sonidos, según este autor, sonidos insinuados, propios de la cítara. El sonido sería a partes iguales placer y displacer, sin ninguna jerarquización entre ellas, un sonido honesto con la vida, la conjugación entre lo apolíneo y lo dionisiaco⁷.

Nietzsche describe en este escrito el nacimiento de la armonía como un momento en el que alza su vuelo el canto popular, ya no como una incorporación del canto a la música. El ritmo se desató, el sonido se dejó oír dejando de lado la medida apolínea, acompañado de instrumentos de viento. Sería así cómo surgiría la armonía tal y como ahora la conocemos. Un arte que hablaría de verdad. Este estado dionisiaco como el olvido de sí, se haría inminente un crepúsculo de los dioses, lejos de los límites y la medida.

Acercándonos a los primeros mitos musicales observamos que el mito de Dioniso, dios del vino, considerado representante de la embriaguez y el frenesí, se refiere a aquella figura que celebra la naturaleza con su *aulós*. Frente a la cítara apolínea entendemos entonces la música griega como un

4 Morey, M., *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Barcelona, 1993, p. 7.

5 Nietzsche, F., *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 94.

6 Nietzsche, F., “La visión dionisiaca del mundo” en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p.247.

7 Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza música, Madrid, 2005, pp. 48-53.

dualismo. Las representaciones de ambos seres mitológicos siempre estarían caracterizadas por sus distintos instrumentos. Dicho esto la música es concebida como algo ambivalente, una manifestación cultural que era capaz de ser racional e irracional al mismo tiempo, por partes iguales intelectual e instintiva.

Cabe señalar el mito de Apolo, estrechamente relacionado con la música que según algunas fuentes sería el padre de Orfeo. Apolo es considerado patrón de la música y la poesía y se le atribuye la función de director del coro. Esta deidad es también famosa por los concursos musicales, se cuenta que en un concurso de música Apolo tocando la cítara venció a Pan con su flauta, lo cual podría explicar la posterior jerarquización de los instrumentos, se consideraría los instrumentos de cuerda como poseedores de una superioridad moral sobre los de viento. También Apolo participó en un concurso de música contra Marsias sátiro que osó a desafiarlo con el aulós, en el momento de tocar y cantar, evidentemente Apolo quedó ganador. Pan por su parte es una deidad que guarda gran similitud con Dioniso. Un semidiós extraño, con aspecto semihumano y parte inferior de cabra, algo similar al imaginario posterior del demonio cristiano, también patrón de la sexualidad masculina, la naturaleza salvaje y la vida pastoral. Pan era un músico que tocaba la siringa, también conocida como flauta de Pan, se conoce que creó este instrumento a partir de cañas en honor a la ninfa homónima de la que estaba enamorado.

Encontramos entonces una clara oposición entre citarística y aulética como paradigma de la música mítica, en analogía a la interpretación nietzscheana de la dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La dialéctica musical se podría resumir de este modo, por una parte Apolo con la lira como instrumento representativo y por otra parte Dioniso con la flauta o aulós. Relacionaríamos así a Apolo con la citarística, el canto, la palabra, la poesía, la razón y la contención y por contraposición; Dioniso y la flauta con la aulética, la música instrumental, el sonido, la fantasía, los sonidos orgiásticos y el mundo agrícola o pastoril. Entre los instrumentos que, según esta distinción formarían parte de la vertiente dionisiaca de la música estaría también la flauta de Pan.

Platón habla de la lira y la cítara como instrumentos útiles para la ciudadanía, sin embargo para la vida campestre recomienda una especie de siringa. Casi todos los mitos musicales toman la supremacía de un instrumento sobre otro, incluso se discute sobre la mayor antigüedad de los instrumentos de cuerda o de viento, aunque en realidad esta búsqueda del origen no remite más que a la intención moralista de argumentar la mayor importancia de unos sobre otros. En la antigüedad esta disputa no tiene nada que ver con la técnica en la ejecución, sino que se trata de una distinción de carácter ético-social. Platón condena en la República tanto a fabricantes como a tañedores de flautas⁸, puesto que este no es considerado un instrumento moral. Los mitos ponían en conexión

8 Platón, La República, libro III, 399d.

desde la antigüedad a la música con el mundo moral que les rodeaba.

2.3. El nacimiento de la tragedia

Al tratar el tema de la música en la obra de nuestro autor, se hace necesario contemplar la que será considerada su primera gran obra, *El nacimiento de la tragedia*. Dicho texto se publica por primera vez a principios de 1872. En este momento se truncará la carrera de Nietzsche como filólogo, puesto que no recibirá en absoluto buenas críticas en el mundo académico del que provenía. Incluso su mentor, Willamowitz negó el rigor histórico y filológico de la obra. Obra cuyo prólogo va dirigido a Richard Wagner, en el que Nietzsche comenzará hablando del problema alemán como problema estético. En este texto, por tanto, se partirá del pretexto filológico del estudio de la tragedia para dar rienda suelta a las que serán sus primeras posiciones filosóficas en torno a la tragedia griega y un modo de entender el mundo a través de la estética.

El desarrollo del arte en Grecia comienza siendo entendido como una duplicidad, Apolo y Dioniso, como la dualidad de los sexos. Se podría entender el arte figurativo como apolíneo y el afigurativo como dionisiaco. En la tragedia ática se conjugan los valores de Apolo con los de Dioniso. No es que Apolo no tuviese nada que ver en la creación musical, sino que Nietzsche reivindica aquello dionisiaco puesto que ha sido minusvalorado y reprimido a lo largo de la historia. Podríamos entender aquello dionisiaco como lo relacionado con la embriaguez, pero no una embriaguez que adormece los sentidos (sería la del asceta) sino que se trata de una embriaguez que desata nuestras pasiones, una vuelta a la tierra. “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.”⁹ De este modo las influencias en la tragedia estarían divididas en dos, el sueño (influencia de Apolo) y la embriaguez dionisiaca.

La música dionisiaca sería aquella menospreciada, la cual incluso causaba horror en la Grecia de Platón, en la cual quedaría relegada a los ámbitos pastoriles por su cualidad de instrumental y puesto que no producía enseñanzas morales no era óptima para la ciudad. La danza quedaba entonces fuera de las élites griegas. Por tanto, lo que se conocía como música propiamente griega era la música Apolínea, la música de cítara e instrumentos cordófonos, aquellos que permitían el canto. Nietzsche describe la música apolínea como arquitectura dórica hecha sonidos. Una música basada en el canto y el acompañamiento armónico, mientras que la dionisiaca se centraba en la melodía e incitaba al baile, baile como gesto pleno que nos pone de nuevo en relación con el cuerpo “Es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve

⁹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p.46.

rítmicamente todos los miembros¹⁰.

La canción y el baile popular sería entonces un vestigio de lo dionisiaco en la cultura. “Los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música”, por tanto el autor considera la música como reflejo de una sociedad, melodía entendida como el espejo del mundo¹¹. Para Nietzsche sería la música la que genera la poesía y el lenguaje, residiendo entonces la importancia de dicha música en la melodía. No sería la música la que trata de imitar conceptos o imágenes, sino que se produce al contrario. La lírica necesitaría de la música, sin embargo la música no necesita ni de conceptos ni de imágenes para desarrollarse, por lo que los textos son un mero acompañamiento. “El lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aún con toda la elocuencia lírica.”¹²

La tragedia únicamente podría nacer del espíritu de la música, por tanto ésta perece por su desaparición, desaparece como arte cuando se deja de lado la parte dionisiaca. Se debe tener en cuenta que la música se rige por una estética totalmente diferente a la de las artes plásticas figurativas, no depende de una idea de belleza. Nietzsche utilizó la tragedia griega como pretexto para acercarse a este problema concreto. Toma de Schopenhauer la relación de la música con imagen y concepto¹³ y la adapta a su proyecto teórico: el mundo como voluntad corporalizada y música corporalizada. Tanto los conceptos como la melodía serían abstracciones de la realidad, sin embargo la música pertenecería a un núcleo más íntimo. La música sería el lenguaje inmediato de la voluntad, el compositor por tanto, debería conocer la esencia del mundo. Música como idea inmediata de la vida.

El arte dionisiaco sería entendido como placer de la existencia, no apariencia, se trataría de tener en cuenta el dolor sin espantarnos, sino afirmándolo como parte intrínseca de la vida. Observaríamos aquí una clara separación de Schopenhauer. El arte, por tanto sería para Nietzsche algo mucho más amplio que el lenguaje, no se puede compartimentar en palabras.

10 Íbid, p.52.

11 Íbid. pp.70-71.

12 Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p.74.

13 Íbid. pp. 140-142.

2.4. Richard Wagner en Bayreuth

“En Wagner todo lo visible del mundo quiere profundizarse e interiorizarse hasta lo audible, pues busca su alma perdida; del mismo modo, en Wagner todo lo audible del mundo quiere salir y ascender a la luz incluso como manifestación visual, quiere, por así decirlo, adquirir corporalidad.”¹⁴

La biografía del autor, como decíamos en la introducción, se ve estrechamente relacionada con la estética musical, puesto que bastante joven, a la edad de 22 años conoce a Richard Wagner, compositor clave del romanticismo alemán. Concretamente dicho encuentro se produce el 8 de noviembre de 1868¹⁵. Desde este momento, Nietzsche queda prendado de la música wagneriana, desarrollando una profunda amistad con el compositor; amistad que como hemos dicho se plasmará también teóricamente en la obra nietzscheana de juventud.

Sería en mayo de 1869 la primera de otras tantas visitas a Tribschen a casa de los Wagner. Estas visitas supondrán un antes y un después en la vida social de Nietzsche y serán recordadas por el autor felizmente, pese a la distancia posterior con el compositor. De esta y otras visitas que se seguirán durante varios años quedará constancia en los diarios de Cósima Wagner, entonces aún von Bülow, presentando a Nietzsche como joven filólogo¹⁶, al cual se califica de grata compañía y muy inteligente. Nietzsche consolidaría tanto su amistad como las discusiones filosóficas y musicales con Richard Wagner. El filósofo sería por tanto, bien considerado por toda la familia Wagner durante estos años.

Unos meses más adelante, en mayo de 1872, Nietzsche asiste a la colocación de la primera piedra del teatro wagneriano de Bayreuth. A este tema estará dedicada su cuarta intempestiva, *Richard Wagner en Bayreuth*. En esta obra, dedicada con cariño al compositor ya podemos apreciar un claro distanciamiento de Schopenhauer “No se podría ser más injusto con nosotros si se supusiera que lo único que nos importa es el arte: como si se lo hubiera de tener por un remedio y un narcótico con el cual se pudiera uno librar de todos los demás estados miserables”¹⁷; Cósima en sus diarios relatará con asombro esta distancia teórica¹⁸. Podemos observar por tanto en esta obra una evolución en su estética, sin embargo ésta está todavía lejos del rumbo que tomará en un futuro. La música aquí será ya considerada como una necesidad, un retorno a la naturaleza, algo así como

14 Nietzsche, F., “Richard Wagner en Bayreuth” en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 129.

15 Las fechas biográficas proceden del Cuadro cronológico que se encuentra en Nietzsche, F., *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp.151-169.

16 Wagner, C. *Cartas a Friedrich Nietzsche, diarios y otros testimonios*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 257.

17 Nietzsche, F., “Richard Wagner en Bayreuth” en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 109.

18 Wagner, C. *Cartas a Friedrich Nietzsche, diarios y otros testimonios*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 291.

el reducto de la cultura donde podemos en cierto modo huir de las convenciones opresoras.¹⁹ La música entonces como un paso más allá en el que superar la barbarie de la cultura *decadent* “Quien en sí mismo sienta ahora vida verdadera y fecunda, y eso en el presente significa una única cosa: música”²⁰. Este será el último escrito en el que Wagner tome el protagonismo de manera positiva y se asocie su música con el ideal estético nietzscheano.

Damos un salto de 10 años para adentrarnos en el Ensayo de autocrítica que realiza Nietzsche en torno a *El nacimiento de la tragedia*, unos años antes de dedicarle parte de su *Ecce Homo*. Como hemos dicho ésta fue una obra totalmente incomprendida en el momento de su publicación, incluso para el propio Nietzsche. El mismo autor no tardaría en retractarse de las opiniones plasmadas en dicha obra, puesto que todo lo que a ella concierne se situaba de manera inseparable junto con las teorías schopenhauerianas y wagnerianas. Como explicaremos a continuación, se produce en los años siguientes, a partir de 1876 la total ruptura con dichas amistades. Sin embargo, es en 1886 cuando él mismo realiza una dura autocrítica en la que posteriormente explicará cuales fueron sus intenciones al escribir dicho texto, marcadas por un pensamiento de juventud. Una obra marcada fuertemente por su relación con Richard Wagner y su maestro Schopenhauer.

Importante concepción estética del mundo, el propio Nietzsche denomina el arte como la actividad propiamente metafísica del hombre. La existencia estaría entonces justificada únicamente como fenómeno estético. Existe una dura crítica a la moral cristiana desde la concepción de un dios como artista, como creador supremo. La cristiandad como odio al mundo, un modo de odio a la belleza, negación de la vida. En la época de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche conceptualizó como dionisiaco todo lo relacionado con valores opuestos a la cristiandad. En esta autocrítica también lamenta haber puesto esperanzas en la nueva música alemana, es toda romanticismo y poco griega. El propio Nietzsche explica su cambio de perspectiva “Pues toda vida se basa en apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error.”²¹

Siguiendo esto, se va a producir un cambio irreconciliable respecto a la crítica nietzscheana, puesto que desplazará su atención sobre lo apolíneo y la filosofía Platónica y dirigirá sus críticas a la moral cristiana. Este cambio de intenciones, vendrá dado por nuevas influencias e incluso un nuevo modo de escribir. En cuanto al tema musical, no sólo estaremos hablando de una nueva manera de ver la estética, sino de una ruptura tanto personal como profesional con la figura de Richard Wagner.

19 Nietzsche, F., “Richard Wagner en Bayreuth” en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp.114-115.

20 *Ibid.* p. 118.

21 Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 33.

3. Segunda etapa: ruptura con los valores anteriores

“Muchas personas cultas creen aún ahora que la victoria del cristianismo sobre la filosofía griega es una prueba de la mayor verdad del primero, aunque en ese caso no haya vencido sino lo más grosero y violento sobre lo más espiritual y lo delicado. Lo que hay de mayor verdad ha de deducirse del hecho de que las ciencias que van despertando han incorporado punto por punto la filosofía de Epicuro y refutado punto por punto el cristianismo.”²²

Hemos hablado de una primera época en la filosofía nietzscheana en la que han quedado claras sus primeras influencias. Sin embargo, siguiendo el curso de este trabajo y la hipótesis de la existencia de tres maneras distintas de entender la estética musical en la obra de nuestro autor, debemos dar el paso a la siguiente etapa, una etapa de transición. Esta fase del pensamiento nietzscheano la podríamos entender en analogía a la segunda de las figuras de las tres transformaciones, el león. Figura de transición que representa la destrucción de los valores anteriores sin llegar a conseguir crear algo totalmente novedoso.

En este momento estamos hablando de unos años extraños en la vida y obra de Friedrich Nietzsche, puesto que aquellos que estamos más acostumbrados a otro tipo de escritura quizás encontremos irreconocible este nuevo modo de pensar. Será el propio Nietzsche quien en *Ecce Homo* se refiere a este momento de su vida, y más concretamente a la obra *Humano, demasiado humano* como a un momento de crisis. Desarrollaremos esta etapa en torno a dicha obra apoyándonos en los datos biográficos pertinentes y, por su puesto, a la ruptura entre el filósofo y Richard Wagner.

3.1. Crisis

Los años que preceden a la publicación de *Humano, demasiado humano*, obra de 1878, constituirán uno de los momentos más bajos de salud de Nietzsche. Momento en el que los malestares no darán tregua al autor, incluso necesitará de su amigo al que llamará Peter Gast, en realidad Heinrich Köselitz, para realizar la labor de amanuense. Considero necesario señalar que el estilo de escritura del autor se vio aquí modificado debido a su estado de salud, lo cual supuso el punto de inflexión hacia el estilo de escritura aforístico que más tarde le caracterizaría. Entre otros episodios poco afortunados en la vida del autor se encuentra que poco antes de esto, en 1876 Nietzsche ofrece matrimonio a una prácticamente desconocida, la pianista Mathilde Trampedach,

²² Nietzsche, F, *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996, p. 79.

una de las varias peticiones de dicha índole que le serán rechazadas²³. Será entonces entre este clima y la decepción que suponen los primeros festivales de Bayreuth para el autor, donde se fragüe la obra que aquí trataremos.

Nietzsche se ve en esta etapa de su vida claramente influenciado por sus lecturas, más concretamente se produce un acercamiento del autor a las enseñanzas del positivismo inglés, acercamiento quizás marcado por su amistad con Paul Reé. Su interés por las ciencias es tal que incluso se plantea seriamente estudiar ciencias en una buena universidad. Influencia positivista que por supuesto también se pondrá de manifiesto en su nueva concepción de la música, que comparado con aquello a lo que tenía acostumbrados se tornará ciertamente impersonal. Todo ello le distancia de manera irreconciliable con el Romanticismo, lo cual significará un alejamiento de dos figuras cruciales en su vida tanto personal como intelectual que serán Wagner y Schopenhauer. De este modo en estos pocos años se habrá producido un cambio radical en cuanto a la concepción de la música se refiere, ya nada quedará de la estética que impregna *El nacimiento de la tragedia*.

3.2. Nuevos valores estético-musicales:

Como hemos dicho, el carácter de inspiración positivista marcará en este momento el amplio espectro de los temas tratados por Nietzsche, lo cual no podría ser menos en el caso de la música. La gran influencia que debemos resaltar en cuanto a la estética musical positivista es Eduard Hanslick, algo así como la antítesis estética del romanticismo wagneriano: el formalismo musical. En este contexto la belleza de la música no vendrá determinada por suscitar algún tipo de sentimientos, sino que vendrá dada por su naturaleza intrínseca²⁴. Con esto no estamos diciendo que la música no sea capaz de suscitar sentimientos, sino que esto será algo secundario. Es decir, una obra será bella o no dependiendo de su forma, y con forma no nos referimos a aquello que llamamos “forma sonata” o “forma suite” sino a la estructura interna de la obra en cuestión. Por tanto, la técnica primaría sobre la expresión personal del compositor. Es así que la música, tal y como la entiende el positivismo no expresaría nada fuera de ella misma. A diferencia del Romanticismo alemán del s.XIX, donde la música comienza a tener gran importancia por encima de las demás artes, aquí no se establece jerarquía en las distintas artes puesto que cada disciplina poseerá características totalmente diferentes.

Como hemos dicho, estos valores estéticos supondrán una ruptura total con la estética anterior. Entre otras cosas, uno de las diferencias claves será que Nietzsche rechaza en este momento la creencia ciega de algo como una inspiración “Toda la humanidad será elevada a esta virilidad

23 Morey, M., *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Barcelona, 1993, p. 26.

24 Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza música, Madrid, 2005, pp. 343-352.

cuando finalmente se habitúe a la estimación superior de los conocimientos sólidos, duraderos, y haya perdido toda fe en la inspiración y en la comunicación de verdades como por milagro”²⁵, existe entonces la esperanza de algo nuevo por venir y un arte activo, por contraposición a las artes de inspiración divina. De este modo el autor toma distancia de la tónica que regiría la estética musical de la época, puesto que los grandes músicos, aquellos que son considerados la personificación del genio romántico alegan regirse mediante una suerte de inspiración divina²⁶. Algunos de los compositores clave coetáneos como podría ser Johannes Brahms²⁷ concebían la inspiración como algo dictado directamente por la mano de Dios, al igual que anteriormente lo afirmaría Beethoven. Para Nietzsche, Brahms será también asociado con el estereotipo alemán del que pretende huir y, por ende relacionará la música de Brahms con el idealismo.

Cabe resaltar que, para Hanslick, al igual que para Schopenhauer la verdadera música sería la instrumental, ya que sería capaz de producir placer estético sin necesidad de ir acompañada del lenguaje. E.T.A. Hoffman²⁸ sería uno de los primeros en escribir sobre la importancia de la música instrumental inspirado en la obra de Beethoven.

Esto se hará presente tanto en la contemplación estética como en el proceso creativo. Nietzsche en este momento será crítico con la concepción del genio romántico; aludiendo así una vez más a la imposibilidad de una inspiración venida de la nada. Esto lo desarrollará Nietzsche en el epígrafe 155 donde postula que los artistas deben su éxito al duro trabajo, pues la obra de arte, y en este caso la música no sólo sale de la invención, sino también de la elección, el orden y horas de perfeccionamiento. Por tanto, si nada es fruto de la inspiración inmediata, nada es natural, sino fruto de una cultura. En Nietzsche aquí es necesario señalar por tanto que la música, al igual que las demás artes es producto de una época, y por tanto susceptible al cambio, de este modo existe algo como la historia de la música al igual que una música diferente por venir. La música es entendida como un producto del devenir. Por tanto ésta no sería capaz de escapar de lo que supone una cultura, ni existiría algo así como música absoluta o atemporal. Nietzsche considera un total descuido el que se haya pretendido la búsqueda de algo como el conocimiento absoluto, dejando de lado la temporalidad: “El pecado original de todos los filósofos es la falta de sentido histórico”²⁹.

Podríamos decir que en el contexto de la estética formalista la música sería un propio lenguaje, un tipo de retórica al que nos vamos acostumbrando y así ser capaces de darle cierta interpretación.

25 Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996, p. 45.

26 Dufour, É., “La estética musical formalista de Humano, demasiado humano” en *Estudios Nietzsche* nº2, año 2002, pp. 9-32.

27 <<http://serialismo.blogspot.com.es/2013/08/conversando-con-brahms-proposito-de-los.html>> (20/XI/2015)

28 Hoffman, E.T.A., “Beethoven’s Instrumental-Musik,” in E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke, vol. 1, ed. C. G. von Maassen (Munich and Leipzig: G. Müller, 1908), translated by Bryan R. Simms.

29 Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996, p. 44.

Los compositores trabajarían con estas analogías entre el lenguaje natural y el lenguaje musical utilizando sus propios códigos: “El oído es entrenado en la interpretación consecutiva de las figuras sonoras y llega finalmente a una altura de comprensión rápida en que ya no necesita del movimiento visible y *entiende* sin éste al compositor.”³⁰ Por tanto sería el intelecto quien habiendo asimilado lo simbólico del lenguaje musical se encargará de asociarlo con sentimientos o expresiones, como por ejemplo asociamos una tonalidad mayor con la alegría y una menor con la tristeza. Esta interiorización o intelectualización de la música es lo que haría que cuando escuchamos un fragmento no estemos pendientes de qué nota o qué escala estamos escuchando, sino que directamente nos suscita una sensación que hemos asociado simbólicamente a aquello que estamos escuchando físicamente. Todo ello, por el contrario a su pensamiento anterior, capaz de ser comunicado además sin la necesidad de la palabra.

Lo que Nietzsche estará rechazando en esta etapa de su vida será a la relación directa de la música con el sentimiento, al igual que habrá rechazado con anterioridad la relación directa del mundo con el lenguaje. Ya en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* se afirma que hemos olvidado que el lenguaje se constituye de anteriores metáforas que debido al uso han sido fosilizadas en conceptos: “Esta producción artística de metáforas con la que comienza en nosotros toda percepción, haya podido construirse sobre las metáforas mismas el edificio de los conceptos. Este edificio es, efectivamente, una imitación, sobre la base de las metáforas, de las relaciones de espacio, tiempo y número.”³¹ Para comunicarnos tanto con el lenguaje como con la música hemos interiorizado una serie de códigos, lo cual no significa que sea la verdad la que estamos manejando, sino una convención. Una vez más, estamos ligados al devenir, nuestra capacidad de comprensión de estos lenguajes dependerá de nuestro contexto cultural.

Según lo anterior, la capacidad de sentir placer estético depende en gran medida del conocimiento, puesto que viene dado por la aprehensión del lenguaje de la música. Por tanto, aquellos que entrenen su conocimiento de la forma musical serán los capacitados para sentir placer estético en mayor medida. Entonces observamos que la manera de apreciar la música dependerá de la educación al igual que de la historia, por lo que en el epígrafe 217³² observamos que la historia de la música y la aparición de nuevas formas haya dado nuevas maneras de escucharla. Aquí la música aparecería una vez más como un arte superior. Se ha producido una intelectualización de los sonidos al igual que en la pintura, puesto que somos capaces de disfrutar estéticas totalmente novedosas quizás dejando de lado los detalles ínfimos de la técnica. En este momento se toleran músicas que podríamos considerar más ruidosas siendo ésto algo similar a lo que ocurrió con la pintura en este

30 *Ibid.* pp. 142-143.

31 Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Diálogo, Valencia, 2000.

32 Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996, pp. 143-144.

momento histórico.

Para Nietzsche una partitura debe ser interpretada por el espectador del mismo modo que un texto en la medida en que ambos serían susceptibles de diversas interpretaciones y variaciones. En cuanto a esto, estará de acuerdo también con Hanslick en el hecho de dar más importancia a la partitura en sí por encima de sus interpretaciones posteriores, porque en ella se ve la intención concreta del compositor mientras que en las interpretaciones juega gran papel las variaciones del director y los músicos que la lleven a cabo. Aquello aparentemente incompleto sería más satisfactorio que la obra cerrada³³.

Siguiendo esto, el autor no se limita en esta obra a la descripción de lo que es la música sino que además pretende una jerarquización de aquella que produciría o no belleza musical. Tanto Hanslick como Nietzsche le reprocharán a Wagner su incapacidad de desarrollar una melodía sin que ésta sea interrumpida constantemente. Por tanto, si estamos considerando la música como un discurso o lenguaje, Wagner no sería capaz de desarrollarlo de manera comunicativa. Es así que la música debería ser escrita siguiendo infinidad de variaciones dentro de las normas, puesto que de este modo sería capaz de comunicar, como lo haría ese “danzar encadenado”³⁴.

Entonces será el sistema tonal el que nos permita comunicar dentro de nuestra propia cultura, el que será capaz de instaurar algún tipo de normas dentro de la infinidad de sonidos desordenados. Siguiendo esto la música de Wagner quedará fuera de estos criterios puesto que en sus obras el lenguaje musical quedará en un segundo plano actuando como un mero apoyo del drama. Esto no quiere decir que el autor no vea ciertos fragmentos de belleza musical en la obra de Wagner, sino que éstos se podrían obtener de manera parcelada, no en la obra completa. Por tanto esta importancia que da Nietzsche a la melodía se podría tomar como una preferencia por la música popular frente a la música culta o sabia, siendo aún la música popular aquella que salga de la flauta de Dioniso. De este modo la estética de la música wagneriana residiría en aquello extramusical, en lugar de utilizar el lenguaje musical como medio de comunicación per se. La música de Wagner entonces tendrá como intención el transmitir un efecto o enseñanza concreta a través del drama, lo cual se aleja del Nietzsche de este momento y las obras siguientes.

33 Idea desarrollada en Nietzsche, F, *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996, pp. 137-137, 139.

34 Así se explica la sucesión de corrientes artísticas en el epígrafe 140 de *El caminante y su sombra*, edición citada.

3.3. Ruptura con los Wagner

“Con todo su poder y magia el feroz Enemigo
amenazó al Reino puro de la Fe,
ante él, durante la noche sagrada y seria,
los mensajeros del Salvador se inclinaron.
Le entregaron, para que lo guardara,
ese Cáliz, copa sagrada y noble,
de la cual Él bebió durante la Última Cena,
y en la cual cayó su preciosa sangre
desde la Cruz,
y con el cáliz, la Lanza que le hirió,
ambos testimonios de los más sublimes milagros.”³⁵

Hemos de tener en cuenta que cuando hablamos de Nietzsche sus acontecimientos biográficos resultan en ocasiones inseparables de lo que fuera su producción teórica, lo cual no es menos cuando se trata de su relación personal con la familia Wagner. Es también en 1878 cuando Nietzsche rompe relaciones con dicha familia. Sería en enero de este año el momento en el que Richard Wagner envió al filósofo el libreto de su última ópera, *Parsifal*. Como podemos observar en los versos aquí citados pertenecientes al acto primero de ésta, la obra contiene un profundo carácter cristiano.

En *Parsifal*, Wagner toma como inspiración las leyendas artúricas y la búsqueda del santo grial, en concreto un poema épico medieval de Wolfram von Eschenbach. Con estas influencias compone el que sería el último de sus grandes dramas, en esta ocasión de marcado carácter sacro. Huelga decir que el profundo mensaje cristiano desagrada al filósofo, tanto como para desvincularse definitivamente del proyecto estético de dicho compositor, compositor que llega a firmar sus cartas como consejero eclesiástico. Un Wagner que para Nietzsche ya era en estos momentos el representante de ese “espíritu alemán” del que pretendía alejarse, puesto que se dedicaba a un arte para los refinados.³⁶ Se produce por tanto una analogía entre aquello que simbolizaba el espíritu alemán Wagneriano, con lo que suponía la cátedra de Basilea, el tótem hegemónico del cual había que deshacerse. El nacionalismo, el antisemitismo y el acercamiento a los valores de la moral cristiana del compositor serán puntos clave de los que Nietzsche se desvinculará.

Por otra parte, aunque la figura de Cósima siguiera presente en el imaginario de Nietzsche hasta el final de sus días y su llegada a la locura, la correspondencia entre ambos habría cesado a finales del año anterior, a mediados de octubre de 1877. Cósima Wagner consideró en dicho momento que

35 <<http://www.wagnermania.com/dramas/parsifal/espanol.asp>> (21/XI/2015)

36 Nietzsche, F., *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 80.

el cambio ideológico del filósofo suponía una suerte de traición hacia los valores morales que tanto ella como su marido sostenían. El último contacto personal de Nietzsche con el compositor sería, por tanto, en primavera de este año al enviarle un ejemplar de *Humano, demasiado humano*. En los diarios de Cósima Wagner, esta obra aparece como extraña, triste y perversa, incluso manifiesta su decisión de no leerlo, por el propio bien del autor.³⁷ Pese a esta separación, Nietzsche mantendría a Cósima en alta estima como si de la personificación de Ariadna se tratase.

Al contrario de lo que pueda parecer leyendo estas líneas, la ruptura de dicha amistad no fue en un momento concreto, sino que se trató de un alejamiento gradual, con sus correspondientes intentos de acercamiento, pero que acabó con los dos autores tomando rumbos vitales totalmente distintos. Ya desde las dos últimas de sus *Consideraciones intempestivas*, Nietzsche toma distancia de sus influencias de juventud entre las que se encontraría Richard Wagner. Simplemente me he decidido a resaltar estos puntos claves mediante los que poder observar de manera más o menos objetiva dicha distancia o ruptura. Realmente entre ellos no hubo ningún mal gesto o malas palabras que podamos documentar, sin embargo las tensiones se comenzaron a plasmar ya desde Bayreuth. Lejos quedarán esas veintitrés visitas a Tribtschen que Nietzsche recordará con nostalgia durante toda su vida posterior ya que quedaría de alguna manera petrificado en *El nacimiento de la tragedia*. La tensión habría nacido desde que Wagner se mudó a Bayreuth y se convirtió en el Wagner del Reich, el Wagner alemán.

Será 10 años más tarde cuando el filósofo escriba *El caso Wagner: un problema para músicos*, y *Nietzsche contra Wagner: Documentos de un psicólogo*. En ellos se presenta a la música wagneriana como algo música de *décadence*, una música que se alejó del mensaje dionisiaco para convertirse en el mensaje hegemónico del Reich. Aquello que representa el espíritu alemán sería, por tanto, completamente idealista, con lo cual es lejano a aquello que Nietzsche pretende. En *El caso Wagner*, Nietzsche contrapone la obra de Wagner a la de Bizet, la música del norte frente a la música del sur, describiendo la primera como enferma, mientras que la segunda supondrá la afirmación a la vida, cercano a la estética musical posterior que podemos encontrar en el filósofo. Así la música quedaría integrada en sus otros conceptos claves como serían la muerte de Dios, la voluntad de poder, el superhombre y el eterno retorno.

37 Wagner, C., *Cartas a Friedrich Nietzsche, diarios y otros testimonios*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, pp. 292-293.

4. Tercera etapa: crear sin ataduras, la música está por venir

“No, si los convalecientes necesitamos un arte, es un arte diferente- un arte burlón, frívolo, liviano, divinamente desenfrenado, divinamente artificioso que cual llama pura se proyecte en un cielo diáfano (...) Ahora sabemos mejor qué hace falta para esto, ¡la alegría, cualquier alegría amigos míos!”³⁸

Este es el momento de delimitar una tercera etapa en la filosofía nietzscheana. Lo que aquí se pretende desarrollar es la importancia que tuvo la música en lo que corresponde a los últimos años activos del autor. Años que fueron los más prolíficos en cuanto a cantidad de escritura y que tal vez correspondan a las obras que más han trascendido en el tiempo. En esta época se desarrollan los postulados más importantes de Nietzsche: la muerte de Dios, la voluntad de poder, el superhombre y el eterno retorno. Aquí la obra nietzscheana podría ser considerada como la realización del superhombre, la personificación del Zarathustra: la figura del niño, aquel que crea desde cero.

Resulta complejo dividir este momento de manera tajante, pero si tuviera que señalar una obra que pudiéramos entender como una declaración de intenciones acerca de lo que vendrá a continuación, ésta sería *La Gaya ciencia*. Nos adentramos en una época del pensamiento nietzscheano en la que se pretende diluir los límites entre arte y vida, donde “de los artistas debemos desaprender que su poder se limita donde acaba su arte y empieza la vida”³⁹. El autor, ya despojado de sus influencias anteriores, se refiere al acto creativo como parte necesaria de la vida, es en esta época de su vida donde desarrollará su teoría sobre el Superhombre como constante creador. El mismo Nietzsche se consagrará como escritor prolífico.

En el desarrollo esta etapa de la vida y obra del autor, no sólo nos centraremos en qué supone la música en las diferentes obras que se escribieron durante estos años sino que también se resaltarán cómo considerar el modo de escribir característico de esta época como una escritura susceptible de ser comparada con la escritura musical. Además, siguiendo el hilo de este trabajo tendré en cuenta la relación tanto teórica como personal que se produce en este momento con la familia Wagner así como la relación intelectual y personal con Lou Andreas Salomé y Paul Rée.

38 Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2011, p. 35.

39 *Ibid*, p. 220.

4.1. La apertura a un nuevo rumbo

En 1881 Nietzsche se marcha al que se convertirá en su refugio de verano en diversas ocasiones, Sils-María, lugar en el cual su salud mejora notablemente. Esta mejora corporal se corresponde con una proliferación creativa, lo cual se ve reflejado en obras como *Aurora* y su segunda parte, *La Gaya Ciencia*. Estas obras contienen un marcado carácter optimista y de apertura hacia el futuro. Es en abril de 1882 cuando conoce a Lou Salomé, escritora rusa cuya capacidad intelectual asombra a nuestro autor. Éste será el año en que los dos, junto a Reé formen una especie de tríada en la cual se hablará de la posibilidad de formación de una comunidad de pensamiento. Pese al optimismo que desprenderán estos años en los que nuestro autor dará fin a una etapa de soledad, la amistad acabará rompiéndose suponiendo un duro golpe para Nietzsche.

Partíamos de la ópera como género heredero de la tragedia griega, género como hemos dicho con anterioridad, en pleno auge de popularidad durante la segunda mitad del s.XIX sin embargo, en ésta, que podríamos considerar última y más conocida etapa del pensamiento nietzscheano, nos encontramos con un fiel acercamiento a la música instrumental, música como tal sin necesidad de aditivos lingüísticos “Si a la música se le quita la música dramática: sigue quedando todavía bastante música buena”⁴⁰. Nietzsche entiende la música como un arte que no necesita de ningún otro para atravesar y modificar a aquel que la va a recibir “Merced a la música gozan de sí mismas las pasiones”⁴¹. Aunque los estudios sobre el pensamiento nietzscheano en los diez últimos años de su vida activa no se centren en la música, ésta sigue presente en mayor o menor medida en todas las obras escritas en ese margen temporal.

Encontramos como hemos dicho una llamada al arte como parte de la vida, la poesía e incluso la música como vida. En esta misma obra habla Nietzsche también de su errático modo de entender el Romanticismo alemán en el pasado, donde se arrepiente de haber considerado la música alemana como dionisiaca, siendo que lo verdaderamente dionisiaco está aún por venir⁴², retractándose así una vez más de sus relaciones con la estética musical wagneriana. El mismo Nietzsche califica esta obra de “una fiesta tras la larga privación e impotencia, la exultación del vigor que renace”⁴³, por tanto podemos considerar *La Gaya Ciencia* como el comienzo de algo totalmente nuevo. Es en estos años cuando, como detallaré más adelante, Nietzsche comienza a escribir libre de ataduras, construyendo de nuevo sobre las ruinas de todo lo anterior, como lo haría el Superhombre, el niño, la tercera transformación. Hay que crear, con nuevas herramientas, lejos de todo lo anterior. Encontramos entonces un autor ya lejano de las influencias positivistas de los años anteriores, y por

40 Nietzsche, F., *Fragmentos póstumos*, IV, Tecnos, Madrid, p. 398.

41 Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 107.

42 Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2011, pp. 296-299.

43 *Ibid*, p. 30.

supuesto ya nada afín a los que fueron sus mayores influencias en su etapa de juventud, Wagner y Schopenhauer.

En este momento, se sitúa la música instrumental en el puesto más alto de la jerarquía artística, es en ésta donde se puede prescindir del ideal trágico y del wagneriano para alcanzar la música deseada. Lo primordial es la música, no el texto, que quedaría relegado a un segundo plano. “Si Rossini hubiese sido un poquito más insolente, habría hecho cantar nada más que la-la-la-la -¡Y la cosa hubiese tenido sentido!”⁴⁴ el mismo Nietzsche reitera, en este caso en torno a la música de Rossini, que la buena música instrumental no necesita de un texto, éste es secundario. Esto dista claramente del ideal musical wagneriano, queda plasmada una estética musical muy lejana de la del que fue su amigo. Poco más adelante Nietzsche insinuará que en la obra wagneriana tanto la música como la letra pierden sentido al unirse⁴⁵.

4.2. Los Wagner, aún presentes

“Éramos amigos, pero nos hemos convertido en extraños. Está bien, no obstante, que así sea, y no queremos ocultarlo ni oscurecerlo, como si tuviéramos que avergonzarnos de ello. Somos dos barcos y cada uno tiene su meta y su camino; ciertamente, pueden nuestros caminos cruzarse y celebrar juntos una fiesta, como ya lo hemos hecho – entonces, los buenos barcos permanecían tranquilamente en el puerto bajo un único sol, de tal manera que parecía como si hubieran llegado ya a su meta, como si hubieran tenido siempre una meta”⁴⁶

En el terreno de lo personal, pese al distanciamiento ocurrido con los Wagner, Nietzsche no dudó en escribir a Cósima Wagner al ser conocedor de la muerte de su marido. A pesar de las diferencias con el compositor, como comentábamos anteriormente, nunca hubo hostilidad explícita entre el compositor y el filósofo, por lo que podríamos estar hablando en cierto modo de un enfrentamiento cordial. Lo que es innegable es que teóricamente no hubo ningún acercamiento tras la ruptura estética que supuso *Humano, demasiado humano*. “El músico supremo sería para mí el que sólo conoce la tristeza de la más profunda felicidad y ninguna otra tristeza más: hasta ahora no ha habido alguien semejante”⁴⁷. Fragmento dirigido hacia la música de Wagner en el que queda clara la distancia con el ideal estético wagneriano, un ideal musical que no ha conseguido alcanzar el ideal nietzscheano.

44 Ibid., p. 120.

45 Ibid., p. 120.

46 Ibid., p. 205.

47 Ibid., p. 183.

En dicha carta a modo de pésame, de la cual se conserva el borrador, observamos el tono de aprecio con el que el autor se dirige a Cósima, figura indiscutiblemente central en la vida del autor, mujer que además seguirá presente en sus pensamientos hasta el final de sus días cuerdos. Palabras como “usted ha vivido ahora lo más grave, no sé expresar mi sentimiento de otra manera que dirigiéndolo a usted y solo a usted (...) como la mujer más venerada de mi corazón”⁴⁸ expresan el tipo opinión que Cósima seguía sugiriendo en nuestro autor. Cabe decir que el aprecio que dicha mujer suscitaba a Nietzsche no era de ningún modo recíproco, puesto que Cósima plasma en sus diarios el disgusto que le supone el mero pensamiento sobre Nietzsche.

La muerte de Wagner se produjo el 13 de febrero de 1883, momento que acontece en la obra de Nietzsche justo tras la redacción de la primera parte del *Zaratustra*, que se editaría más tarde ese mismo año, y antes de que comenzara a trabajar en la segunda parte. Por tanto, el Nietzsche más creativo y liberado, seguirá teniendo en mente a la familia Wagner. Por otra parte, unos años más adelante, la figura del compositor será central en dos de las últimas obras de Nietzsche. En el verano de 1888 escribe *El caso Wagner. Un problema para amantes de la música*. Y en diciembre de ese mismo año, un mes antes de su colapso en Turín, escribe *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*. En el primero, se presenta una crítica a la música wagneriana, contrapuesta en cierta manera a la música de Bizet, como hemos explicado anteriormente. Mientras que en *Nietzsche contra Wagner* se expone una cierta síntesis sobre la opinión que merece el compositor para nuestro autor, qué es aquello que admira de él, y cuáles son los puntos a criticar.

En *El caso Wagner*, el compositor es considerado como una enfermedad que se hallaba dentro de Nietzsche, de la cual ya se ha despojado⁴⁹. El mismo autor, de este modo, habla de curación en cuanto a la necesidad que tuvo de despojarse, de las cargas y/o enfermedades estéticas a las que estaba ligado, el nacimiento de algo nuevo, libre de todo lo anterior. Por tanto, la música debe tomar como inspiración algo nuevo, un aire fresco “*Il faut méditerraniser la musique*”⁵⁰. Así se toma lo mediterráneo como símbolo de la vida, de la tierra, de la salud. Se compara la música de Wagner con la de Palestrina por su falta de melodía, irónicamente Nietzsche tilda la melodía de inmoral, como si de huir de la belleza melódica supusiese una mayor virtud cristiana.

En cuanto a *Nietzsche contra Wagner*, encontramos un breve halago de la capacidad del compositor de extraer música del dolor y las experiencias negativas, sin embargo, esto no será más que un pretexto para seguir con duras críticas. Nietzsche sostiene que en su necesidad de encontrar sosiego en la música, Wagner no haría más que empeorarlo, ponerle enfermo⁵¹. Esto se debe en

48 Wagner, C. *Cartas a Friedrich Nietzsche, diarios y otros testimonios*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 237.

49 Nietzsche, F., “El caso Wagner. Un problema para músicos” en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 187, 201.

50 *Ibid.*, p. 193.

51 Nietzsche, F., “Nietzsche contra Wagner” en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 250.

parte a la cualidad de dramática de la obra de Wagner, puesto que el teatro sería un arte para las masas, pero deshonesto con la música. La música debería ser un fin en sí misma, y en la obra de Wagner no lo es. La música de Wagner habría acabado con el movimiento musical de la danza, transformándolo en una música en segundo plano, música que pasaría desapercibida convirtiéndose en mero apoyo a la escena. En resumen, esta sería una obra que cerraría la relación con el compositor, alejándose por completo de lo que su estética supone “Tanto Wagner como Schopenhauer ofrecen una respuesta a la doble necesidad de estos últimos- niegan la vida, la calumnian, por eso son mis antípodas”⁵².

4.3. La música del último Nietzsche

Nietzsche pone en práctica los valores estéticos que buscará en la música por medio de aquello que le caracterizaría, su modo de escribir. La escritura de Nietzsche a partir de estas obras en cierto modo, y especialmente en *Así habló Zaratustra* se podría comparar a la escritura musical. Esta comparación se haría en el sentido en que podríamos encontrar en obras como ésta, una melodía o narración que captamos al primer golpe de oído o de lectura en este caso que capta nuestra atención principal mientras que conforme nos vamos acercando con detenimiento podríamos desglosar y analizar diferentes capas de profundidad teórica a través de metáforas, al igual que podríamos desglosar una partitura mediante distintas capas armónicas. El texto *Así habló Zaratustra* consta de cuatro partes o cuatro libros, precedidas por un prólogo que podría ser entendido a modo de preludio musical que cumple en cierto modo la función de introducir al lector en la tonalidad en la que se va a situar la obra que le sigue a continuación.⁵³

También me parece interesante tener en cuenta el hecho de que en estas obras podemos encontrar a modo de variaciones ciertos temas o motivos que se van desarrollando y repitiendo a lo largo de la obra. Esta obra, además viene salpicada de diversos apartados a los que Nietzsche también llamará canciones, lo cual no debería pasar desapercibido puesto que en *Así habló Zaratustra*, aquello que podríamos considerar accidental u ornamental, es dotado de una intención del autor. En dichas canciones la danza aparece como concepto clave de afirmación de la vida, en la estela de su pensamiento dionisiaco, personificación de esa alegría vitalista anhelada. Podríamos también considerar dicho estilo de escritura, como una manera de escribir que danza con el lenguaje, juega con él de un modo musical⁵⁴, el estilo nietzscheano, como hemos dicho, no es por tanto meramente decorativo, sino que está en coherencia con su teoría. El vocabulario utilizado

52 Íbid. p. 259

53 Morey, M., Friedrich Nietzsche, una biografía, Archipiélago, Barcelona, 1993, p. 40.

54 Picó Sentelles, D., *La filosofía de la escucha*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 163.

nunca será accidental, será utilizado dando importancia tanto a forma como a contenido. En relación al modo de escribir que perdurará a partir de este momento a lo largo de la obra del autor considero también pertinente señalar que en *La gaya ciencia* también se le da importancia a las canciones. En este caso, se encuentra a modo de apéndice añadido a posteriori, un compendio de poemas, destinados a ser cantados con el nombre de *Canciones del Príncipe Vogelfrei*.

4.4. Las tres transformaciones

Para la comprensión de la propuesta filosófica brindada por Nietzsche uno de los puntos a tener en cuenta de cara entender lo que supone el Superhombre, es el estudio de las tres transformaciones en *Así habló Zaratustra*. De esta manera somos capaces de entender cuál es el camino que traza el autor como propuesta práctica y concretamente, cuáles son los pasos pertinentes a seguir para llegar al Superhombre o, más cercano al tema de este trabajo, al artista como creador. Las metáforas sobre las tres transformaciones, es decir, el camello, el león y el niño recorren esta obra de manera transversal con la intención de transmitir una enseñanza que en cierto modo debiera seguir el lector para llegar a aquello que está por encima de la humanidad. Teniendo esto en cuenta me gustaría llevar mi lectura de las tres transformaciones un poco más allá.

Si nos detenemos a investigar sobre la biografía del autor, y en este caso, los diversos modos de entender la música a lo largo de su obra de la manera en que he desarrollado a lo largo de este trabajo, podremos incluso encontrar tres etapas de manera análoga a las tres transformaciones del espíritu. Según esta hipótesis, dividiendo la estética musical nietzscheana en tres etapas diferentes: la primera, una estética ligada a Grecia y el Romanticismo alemán; la segunda, una ruptura radical con todo lo anterior; y la tercera como algo totalmente nuevo y creativo; podemos observar cierta similitud con el movimiento de las tres transformaciones.

Entendamos entonces la figura del camello, la primera transformación, como aquél que lleva fielmente una carga, como si realmente de dicha carga dependiese su vida, sin embargo aquello que llevaría a costas es impuesto por él mismo, no mira por sus propios intereses y lo que es peor, no se plantea el hacerlo. “¡Pero sólo el hombre es para sí mismo una carga pesada! Y esto porque lleva cargadas sobre sus hombros demasiadas cosas ajenas. Semejante al camello, se arrodilla y se deja cargar bien.”⁵⁵ Dicho esto, consideremos el Nietzsche de juventud como un hombre condicionado por sus influencias, un escritor marcado por la filología, las presiones de la universidad y sobre todo, por Wagner y Schopenhauer.

La segunda transformación, el león, es aquella que supone una ruptura, un cambio. Esos

55 Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1997, p. 274.

camellos deben llegar a convertirse en león, un animal que no tiene miedo de ser veraz⁵⁶, de vivir sin ídolos. Es el destructor de las viejas tablas. Este sería el primer paso decisivo hacia el superhombre, el paso destructivo, aquel que no tiene miedo a cortar el cordón umbilical que le tiene unido a ese pacto gregario que llamamos cultura. El león está emancipado, está preparado para el siguiente paso pero todavía no está preparado para crear. El Nietzsche de *Humano demasiado humano* sería un Nietzsche de crisis, pero como hemos explicado antes, hablamos de un momento de cambio radical, en el que el autor rompe con sus influencias anteriores, se desliga de la estética wagneriana, de Schopenhauer, de lo alemán y se dispone a empezar algo nuevo un tanto confuso, puesto que no será hasta años más tarde cuando se convierta en el Nietzsche original de las grandes teorías como la Muerte de Dios, el Superhombre, la Voluntad de poder y el Eterno Retorno. La metamorfosis del camello al león se produce por el mero desgaste de la carga anterior; lo cual podríamos interpretar de modo que se produce un desgaste debido a la estrecha relación de nuestro autor con los Wagner. Tanto estética como personalmente, este momento de inflexión supondría el anhelo de la ruptura con lo anterior, Nietzsche como león.

Por último, cuando hablamos de la figura del niño, estamos hablando de la última transformación a alcanzar, el Superhombre. Hemos de ser aquel que es capaz de la transvaloración de los valores, de crear una nueva jerarquía, un nuevo orden propio. El niño sólo se alimenta de aquello cocinado por él mismo⁵⁷. Para que llegar a este punto sea posible es necesario pasar antes por el estado de león, estado que nos proporcionará la dureza necesaria para poder ser creadores, para empezar desde cero. Así estaríamos considerando necesario tanto el punto de inflexión que supone *Humano, Demasiado humano*, como la relación con las influencias anteriores para el florecimiento del Nietzsche que vendría a continuación. “Para estas nuevas canciones se necesitan lirras nuevas”⁵⁸, la música en la última etapa de la filosofía nietzscheana necesita de nuevos valores y nuevas maneras de crear, lejos de las convenciones y ataduras anteriores:

“No, si los convalecientes necesitamos un arte, es un arte *diferente*- un arte burlón, frívolo, liviano, divinamente desenfrenado, divinamente artificioso que cual llama pura se proyecte en un cielo diáfano (...) Ahora sabemos mejor qué hace falta para *esto*, ¡la alegría, *cualquier* alegría amigos míos!”⁵⁹

56 Veraz: adjetivo utilizado por Nietzsche en referencia a “quien se marcha a desiertos sin dioses y ha hecho pedazos su corazón venerador” Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1997, p. 160.

57 Podemos encontrar esta misma metáfora sobre la comida en palabras de Nietzsche en Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 246, 388.

58 *Ibid*, p. 308.

59 Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2011, p. 35.

5. Conclusión

El desarrollo de este trabajo nos ha llevado a un final de la producción nietzscheana abierto al futuro y a la música que ha de venir. Para llegar hasta aquí nos ha sido necesario el análisis del concepto de música a lo largo la vida y obra del autor. Este trabajo nos ha llevado a diferenciar dicha obra en tres etapas o momentos distintos en los que la estética musical del autor sufriría tres transformaciones análogas a las descritas en *Así habló Zaratustra*. Llegados a este punto nos situamos en el tiempo en la tercera de las transformaciones: el niño. El niño corresponde al superhombre, aquél que tras la transvaloración de los valores es capaz de crear desde cero, está ligado al tiempo, al devenir. Es por ello que resulta interesante, quizás para una futura investigación, tener en cuenta aquella música que siguió la estela del autor. Al igual que la música ejerció una gran influencia en la obra de Nietzsche, también la obra nietzscheana dejó una indudable huella en el mundo de la música que acaeció tras su filosofía.

Es muy diversa la literatura musical directamente influenciada por la obra del autor. Un ejemplo muy claro sería la aparición literal de “La canción de la media noche”, incluida en el cuarto libro de *Así habló Zaratustra* en el capítulo llamado “La canción del noctámbulo” en el cuarto movimiento de la Sinfonía nº3 en re menor de Gustav Mahler⁶⁰. No podríamos dejar de mencionar, otra de las obras más conocidas a este respecto sería el poema sinfónico *Así habló Zaratustra* escrito por Richard Strauss inspirado libremente en algunos pasajes la obra homónima de Nietzsche. La influencia de Nietzsche en el mundo de la música no es anecdótica, sino que un gran número de compositores, se han inspirado en ella. Como por ejemplo Delius para su *A Mass of life*, o diversas óperas de R. Strauss como *Daphne*, donde se contraponen lo apolíneo a lo dionisiaco⁶¹.

Sería además de gran interés considerar que un estudio sobre la música posterior a Nietzsche no sólo debería referirse a la música de culto y la influencia directa que Nietzsche ejerció sobre ésta. El legado estético musical del último Nietzsche podría ser considerado intempestivo por lo cual resulta oportuno situarnos en la actualidad para echar la vista hacia la música del último siglo y analizar qué habría de nietzscheano en ella. Es así que resultaría oportuno especular sobre las opiniones que la música de consumo hubiese suscitado en Nietzsche, teniendo en cuenta el auge de la música jovial, o música de ocio. Con esto me refiero a partir de los años 20 del siglo pasado a la ola del jazz y más tarde el rock/pop, tipos de música que se podrían encontrar quizá mucho más cercanos a aquello que el autor pretendía en su última etapa. Una etapa en que predomina la reivindicación de la alegría, la vida y el disfrute del baile.

60 Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, Madrid, 1997, pp. 436-437.

61 López López, J.L., “Música de hoy para un pensar por venir. Nietzsche y la música del último siglo: una aproximación.” en *Estudios Nietzsche* nº2, año 2002.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía primaria:

- NIETZSCHE, F., *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
 - La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 1988.
 - Aurora*, Volumen extra, Madrid, 1994.
 - Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996.
 - Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
 - Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Diálogo, Valencia, 2000.
 - Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
 - Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
 - El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
 - El crepúsculo de los ídolos*, Ediciones Brontes, Barcelona, 2011.

6.2. Bibliografía secundaria:

- ANDREAS-SALOMÉ, L., *Mirada retrospectiva, Compendio de algunos recuerdos de mi vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- BLANCHOT, M., *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1973.
- BURGOS, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1993.
- DELEUZE, G., *Nietzsche*, Arena libros, Madrid. 2000.
- DUFOUR, Éric, “La estética musical formalista de Humano, demasiado humano” en Estudios Nietzsche nº2, año 2002.
- FINK, E., *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1981.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza música, Madrid, 2005.
- HOFFMAN, E.T.A., “Beethoven’s Instrumental-Musik,” in E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke, vol. 1, ed. C. G. von Maassen (Munich and Leipzig: G. Müller, 1908), translated by Bryan R. Simms.
- KLOSSOWSKY, P., *Nietzsche y el círculo vicioso*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 1995.
- LÓPEZ LÓPEZ, J.L., “Música de hoy para un pensar por venir. Nietzsche y la música del último siglo: una aproximación.” en Estudios Nietzsche nº2, año 2002.
- MOREY, M., *Friedrich Nietzsche, una biografía*, Archipiélago, Barcelona, 1993.

- PÉREZ MASEDA, E., *El Wagner de las ideologías, Nietzsche-Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- PICÓ SENTELLES, D., *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Crítica, Barcelona, 2005.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1983.
- WAGNER, C., *Cartas a Friedrich Nietzsche, diarios y otros testimonios*. Editorial Trotta, Madrid, 2013.
- <<http://www.wagnermania.com/dramas/parsifal/espanol.asp>> (21/XI/2015)
- <<http://serialismo.blogspot.com.es/2013/08/conversando-con-brahms-proposito-de-los.html>> (20/XI/2015)