

NIETZSCHE, WAGNER Y LA MÚSICA

Jesús Hernández

(Versión ampliada de la conferencia dada el 18 de septiembre de 2017)

1

La relación de Nietzsche con los objetos favoritos de su crítica era de pasión, una pasión en el fondo sin signo algebraico definido, donde positivo y negativo alternan sin cesar.
Thomas Mann

1. INTRODUCCIÓN

No hay que insistir en lo extraordinariamente amplio del asunto y la imposibilidad de cubrirlo no ya en una conferencia sino en un ciclo. Hay pues que eliminar, y mucho; aquí, para empezar, las cuestiones generales de “teoría de la música” que remiten a la estética de Hegel, Schopenhauer, Hanslick, la música *absoluta*... Tampoco se dirá nada de algunos autores contemporáneos, como Badiou o Žižek, autores de textos insondables sobre la materia.

Habitualmente la relación de Nietzsche con la música viene a reducirse a su relación con Wagner, una relación que evoluciona, y mucho, desde que se conocen (tempranamente para Nietzsche) hasta que publica sus últimos escritos sobre (contra) él en 1888, el último sólo unos días antes de perder la razón definitivamente en el famoso episodio de Turín del 3 de enero de 1889.

Una de las cosas que quiero recordar es que Nietzsche fue *además* compositor con un cierto número de obras, sobre todo para piano y *lieder* con acompañamiento de piano.

Que un filósofo sea también compositor no ha sido muy frecuente: uno conoce

los casos de Rousseau (bien malo como tal, pero importante como teórico de la música), a quien por cierto odiaba Nietzsche, y Adorno, discípulo de Alban Berg y autor de unas cuantas obras juveniles muy estimables.

Hay más filósofos que han sido autores de “letras”, desde el Descartes que escribe en 1649 en *El nacimiento de la paz* versos como

*Qui voit comme nous sommes faits
et pense que la guerre est belle,
ou qu'elle vaut mieux que la Paix,
est estropié de cervelle,*

2

hasta Rafael Argullol, escribiendo por encargo nuevos recitativos para la *Flauta Mágica* del Liceo de Barcelona hace unos años.

Así las cosas, comenzaré por presentar una versión concisa y sesgada (pero no del todo falsa) de las relaciones de Nietzsche con la música, para dar a continuación algunos elementos -no se puede aspirar a más- para difuminarla.

I.1. Una versión tendenciosa contraria.

Nietzsche consigue muy pronto, a los 26 años, nada menos que la cátedra de Filología de la Universidad de Basilea.

Ya joven también empieza a escribir algunas obras musicales de escasa calidad. Sirva como indicación la ferocidad de los comentarios que dedica a una de ellas Hans von Bülow, esposo de Cósima Liszt, que era uno de los directores (y pianistas) más importantes de la época

No he podido encontrar la menor huella de elementos apolíneos, y en cuanto a los dionisiacos, si le soy franco, me hacen pensar más en la resaca de la bacanal que en la bacanal misma. Si tiene usted realmente una necesidad apasionada de expresarse musicalmente, es urgente que asimile los elementos de ese lenguaje. Una imaginación ebria de recuerdos wagnerianos no es un buen punto de partida para una creación. En Wagner los atrevimientos más audaces, sin contar con que nacen de la textura dramática y se justifican por el texto...son siempre correctos gramaticalmente

hasta el menor detalle de la notación.

Conoce a Wagner, ante el que cae rendido (incluso piensa de abandonar la cátedra para dedicarse a su apostolado trabajando por Bayreuth), y termina escribiendo dos terribles panfletos contra él (*El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*) tan solo meses y aun días antes de caer en la locura. En sus preferencias musicales, Wagner es sustituido por una *mediterraneidad* representada ante todo por la *Carmen* de Bizet. Hay incluso algún texto tomando en consideración la zarzuela de Chueca *La Gran Vía*, lo que se podría ya tomar como signo de la locura definitiva, adelantando así unas semanas la fecha oficial.

1.2 Elementos para una versión más correcta

i) Sobre el compositor:

a) En cuanto al juicio de Bülow sobre el compositor, se puede recordar lo que le dijo en 1891 a Mahler cuando le tocó parte de su *Segunda sinfonía*, que “el *Tristán*, comparado con ella, es una sinfonía de Haydn, y que si eso es música, entonces él ya no entiende nada de música...” Y eso que el conocimiento de la orquesta de Mahler, como director y como compositor y orquestador estaba por encima de cualquier reticencia posible.

b) Otros juicios sobre el compositor Nietzsche son mucho menos ásperos. Curt Paul Janz, su gran biógrafo, músico él mismo de profesión -tocó 46 años la viola en la orquesta de Basilea- y que llevó a cabo también la edición de su obra musical (labor terminada en 1976) dice que es buen músico y que escribió trozos buenos. Liébert le critica duramente (uno cree que con razón), le trata de diletante, pero con cierto talento, y dice que sus obras “a veces tienen encanto”.

II) Sobre las relaciones con Wagner:

La matización puede hacerse interminable en la relación de todo-nada, amor-odio, con Wagner. Solo daremos algunos elementos fundamentales, porque todo

intento de ir más allá está condenado al fracaso.

En efecto, los textos considerados fundamentales de esta relación son la *Cuarta Intempestiva* y los dos panfletos finales, recogidos en el libro de B. Nueva editado por J.B. Llinares, precedidos, claro está, por *El nacimiento de la tragedia*, que le está dedicado. Los tres primeros textos ocupan unas 200 páginas. Pero hay otros muchos en otras obras, más una cantidad inmensa de fragmentos inéditos, notas, hojas perdidas... Todo (?) ello ha sido recogido en dos volúmenes que suman unas 1400 páginas. Y a esto han de añadirse las muchas alusiones que hay en su también inmensa -y bien útil a estos efectos- correspondencia.

Por tanto lo único, no ya razonable sino posible, es limitarse a unos pocos textos intentando escogerlos bien.

2. NIETZSCHE COMPOSITOR

Amante de la música, Nietzsche fue poco aficionado y conocedor de las demás artes como la pintura o la escultura. Al final de su proceso de “mediterrización” le gusta Claudio de Lorena. Algún parecido hay con Lutero, el hombre de la coral.

Se ha citado mucho lo de que “Sin la música, la vida es un error”, frase que se ha entendido como que la música puede hacer olvidarse de la vida, pero también que la vida no puede entenderse sin la música, que es su culminación. Y se diría que, una vez más, Nietzsche ha oscilado entre las dos interpretaciones durante toda su vida, igual que osciló entre tradición y modernidad, la novedad anclada en una amplia memoria, el pasado asimilado y superado: por eso le gustaba tanto *Los maestros cantores*.

Como compositor puede discutirse si Nietzsche fue tan malo como da a entender von Bülow o al fin y al cabo pasable (como dice Janz), pero cabe dudar de que nadie haya calificado su música de revolucionaria en ningún sentido posible. Cuando se defiende de von Bülow no lo hace como un joven revolucionario incomprendido -quesería el caso antes citado de Mahler- sino en tono modesto e invocando su necesidad frenética de expresarse. Y en ese momento se opone a la “música del porvenir” de Berlioz y Liszt, para poco después imitar a Liszt, y de nuevo

dar marcha atrás...Es una música convencional hecha por un autodidacta -también lo era, según algunos, como filósofo- y con limitaciones técnicas serias y evidentes. Eso le lleva a renunciar a obras de cierta dimensión, que intenta de joven sin llegar a terminarlas, y a limitarse, con pocas excepciones, al piano sólo o a *lieder* acompañados por el piano. Dicho de otro modo, imita sin inventiva a Schubert y sobre todo a Schumann.

En esas obras se hace ver su afición a la improvisación, que siempre cultivó, pero lastrada por sus insuficiencias técnicas , en particular su torpeza para la forma y el desarrollo, para limitar el elemento armónico que la llevaba hacia el caos (o el barullo) sonoro, del que surgían con dificultad melodías. La gran forma, la capacidad para el desarrollo y la transición se le resisten, como según algunos también en filosofía -de ahí la abundancia de aforismos y formas cortas... Justo lo contrario de Wagner, que es además bien consciente de ello:

 Mi arte más sutil y profundo-escrive a Mathilde Wesendonck -lo llamaría el arte de la transición, toda mi obra artística está compuesta de esas transiciones...Mi obra maestra en el arte sutil de la gradación es sin duda la gran escena del segundo acto de *Tristán e Isolda*.

Antes de Nietzsche, su odiado Rousseau se quejaba de “la gran fatiga que era para él seguir partituras algo complicadas” y ataca a Rameau, a quien había incensado antes, por escribirlas. Dice Liébert que resulta atractivo acercar a Rousseau y Nietzsche porque en muchos aspectos -fusión de recitativo y aria en un *arioso* instrumentado, aproximación de la “melodía continua”, omnipresencia y riqueza de la parte orquestal- la tragedia lírica de Rameau prefigura el drama musical de Wagner. Y termina cruelmente

 Los dos compositores no tuvieron adversarios más virulentos que estos antiguos discípulos con pretensiones musicales que, el uno y el otro, convierten una deficiencia de su organismo o de su espíritu en principio estético.

O, como dice el biógrafo de Wagner, Georg Martin-Dellin

 Los hombres hacen con más gusto lo que menos saben hacer: el escritor Wagner,

el músico Nietzsche.

3. IDEAS GENERALES SOBRE LA MÚSICA

No hay una teoría general de Nietzsche sobre la música, ni siquiera estudios parciales. Hay, como para tantas otras materias, una ingente cantidad de observaciones, iluminaciones, intuiciones no desarrolladas, corazonadas. Pero sí hay un texto -el capítulo 19 del *Nacimiento*, donde expone sin saltos (y sin sobresaltos, algo poco habitual en él) la aparición de la ópera y, en cierto modo, su evolución.

Lo que llama la *cultura de la ópera* le parece una forma de cultura socrática (relacionada con la ciencia) a la luz de lo apolíneo y lo dionisiaco. Refiriéndose, sin dar nombres, pero sí hablando de las academias florentinas donde ésta surge -Peri, Cesti, luego viene Monteverdi- le resulta imposible que algo tan superficial, tan volcado hacia lo exterior, haya sido aceptado “por una época de la que acababa de alzarse la música inefablemente sublime y sagrada de Palestrina”. La explicación ha de ser ajena al arte y residir en la esencia del recitado.

Según Nietzsche el deseo del oyente de entender lo que se canta lleva al cantante a hablar más que cantar, lo que puede ser perturbado por la música, a la que por otra parte se va el cantante para mostrar su virtuosismo. Esta superposición de acciones sobre el concepto y la representación por una parte y el fondo musical del oyente por otra le resulta tan antinatural y opuesta a cualquier forma de instinto artístico, que sólo puede tener un origen ajeno a ellos. Pero para sus inventores este nuevo estilo no era sino la resurrección de la música griega antigua, con lo que quedaba dilucidado tal misterio.

Con esto se volvía a los orígenes paradisiacos de la humanidad, la nostalgia de un idilio de hombres artísticos y buenos (piénsese en el *Orfeo* de Monteverdi, se atreve uno a añadir), algo en todo caso de índole no estética como lo es la glorificación del ser humano en general.

Otro argumento aporta Nietzsche para apoyar el carácter *alejandrino* de la ópera, que sería obra del hombre teórico, del lego crítico, y no del artista, “uno de los

hechos más extraños en la historia de todas las artes”. En efecto

Si deseásemos reunir en un concepto único las dos ideas recién descritas que intervienen en la génesis de la ópera, no nos quedaría más que hablar de una *tendencia idílica de la ópera*: en lo cual habríamos de servirnos únicamente del modo de expresarse y de la explicación de Schiller. O bien, dice Schiller, la naturaleza y el ideal son objetos de duelo, cuando aquella es representada como pérdida y éste como inalcanzado. O bien ambos son objeto de alegría, en cuanto son representados como reales. Lo primero produce la alegría en sentido estricto, lo segundo, el idilio en el sentido más amplio.

7

Y sigue poco después

En los rasgos de la ópera no hay, pues, en modo alguno aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna, sino, más bien, la jovialidad del eterno recontar, el cómodo placer por un mundo idílico real...

Para él las verdades eternas de lo apolíneo y lo dionisiaco quedan borradas en la mezcla de estilos de esta ópera florentina, donde la música es sierva y la palabra dueña, donde la música es comparada con el cuerpo y la letra con el alma, donde la meta es una música descriptiva análoga al ditirambo ático nuevo, y donde la música ha perdido la dignidad de ser “espejo dionisiaco del mundo”.

En este contexto interviene Nietzsche proféticamente en una discusión de nuestro tiempo, la del uso de los llamados “instrumentos históricos” en la ejecución de las obras de cierto periodo. Cuando se discute si hay que dar alas obras “su propio espíritu, su alma” se opone

Sólo dándoles la nuestra podemos hacer que puedan vivir aún, sólo *nuestra* sangre puede hacer que nos hablen. La interpretación verdaderamente “histórica” sería un fantasma hablando a fantasmas (GL 17, HdH)

Y a partir de aquí da un salto sin límites, lo dicho le vale para toda la música moderna. Con un poco más de detalle

Para una consideración rigurosa, esta funesta influencia de la ópera sobre la música coincide exactamente con el entero desarrollo de la música moderna; el optimismo latente en la génesis de la ópera y en la esencia de la cultura representada por ella ha conseguido despojar a la música, con una rapidez angustiosa, de su destino universal dionisiaco e inculcarle un carácter de diversión, de juego con las formas: con ese cambio sólo sería lícito comparar acaso la metamorfosis del hombre esquileo en el hombre jovial alejandrino.

Pero hete aquí que de repente

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

No hay resistencia posible, esta música alemana es

...el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas; todo lo que nosotros llamamos ahora cultura, formación, civilización, tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso.

Kant y Schopenhauer proporcionaron con una "*filosofía alemana*, brotada de idénticas fuentes" la posibilidad de terminar con el pensamiento científico, en el sentido de mostrar sus límites. A dónde va ahora esta sabiduría dionisiaca alemana, reviviendo analógicamente en orden inverso las grandes épocas helénicas, se pregunta Nietzsche. Ha regresado a la fuente primordial de su ser, se presenta ante todos los pueblos; y "sin los andadores de una civilización latina", tiene buen cuidado en subrayar.

Parte del enorme hueco dejado antes es llenado unos años después, en la *Cuarta Intempestiva*. La música anterior a Beethoven se refería a estados permanentes del ser humano, a lo que los griegos llamaban *ethos*, y hasta Beethoven no encuentra el lenguaje del *pathos*, del drama y la pasión en su interior.

Estos estados se organizan en cuadros homogéneos, sucesivos y contrastantes, en los que hay que huir de la pasión por un lado y de la reiteración aburrida por otro (introduciendo por ejemplo un tema masculino y un tema femenino en el mismo movimiento). Beethoven es el primero en usar el lenguaje de la pasión, pero con medios del *ethos*,

Ahora bien, esta concepción no es suficiente para sus obras más grandes y tardías.

Wagner habría dedicado sus esfuerzos a obtener una claridad que no era visible en el Beethoven evolucionado y a buscar una manera inequívoca de dar en sonidos los sentimientos y las pasiones:

Wagner capta cada grado y cada color del sentimiento con la mayor firmeza y determinación, toma en sus manos la más delicada, la más remota y la más salvaje de las emociones sin miedo a perderla y la sostiene como algo que ya se ha hecho duro y firme, aunque todo el mundo deba ver en ella una mariposa inaprensible.

Su música nunca es indefinida, sino individualizada:

La música de Wagner, tomada en su conjunto, es una reproducción del mundo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso, como una armonía que la discordia genera desde su propio seno, como la unidad de justicia y enemistad.

Nietzsche analiza, uno diría que muy bien, el discurrir de las partituras wagnerianas en términos de torrentes (individuales) que confluyen sabiamente guiados

Wagner nunca es más Wagner que cuando las dificultades se multiplican por diez y puede actuar a verdadera gran escala con los planes del legislador...En todo esto su inventiva en lo grande y lo pequeño, la omnipresencia de su espíritu y de su laborioso cuidado, son de tal índole que ante una partitura wagneriana podría creerse que antes que él no hubiera habido en absoluto ni verdadero trabajo ni auténticos esfuerzos.

El último brochazo sobre la pared de la historia de la música lo da ya muy cerca del final, en *Nietzsche contra Wagner*.

De todas las artes que saben crecer en el suelo de una determinada cultura, la música es la última de las plantas en aparecer, quizá porque es la más íntima de todas ellas y, en consecuencia, la que más tarda en desarrollarse-en el otoño y en el declive respectivos de la cultura de la que forma parte. [...]

Sólo en la música de Haendel tuvo sonido lo mejor del alma de Lutero y de sus allegados, el componente judeo-heroico que le dio a la Reforma un rasgo de grandeza -el *Antiguo Testamento*, no el *Nuevo*, convertido en música. Solo Mozart logró plasmar en oro *cantante y sonante* la época de Luis XIV y el arte de Racine y de Claude Lorrain; sólo en la música de Beethoven y de Rossini acabó de cantarse el siglo el siglo XVIII, el siglo de la entonación, de los ideales rotos y de la *fugaz* felicidad. Toda música veraz, toda música original es un canto de cisne.

Hemos de tratar con cuidado lo dicho por Nietzsche sobre los comienzos de la ópera en Italia, porque las obras de Monteverdi y sus contemporáneos no empiezan a ser conocidas y editadas -con alguna excepción como el *Orfeo* hasta los alrededores de 1900. Sin embargo, se sabe que Nietzsche escuchó con curiosidad algunos fragmentos de Rameau en 1886.

Al final de 1887 Gast escribe a Nietzsche que las concepciones dramáticas de Monteverdi están cerca de las de Gluck y Wagner. Pero Nietzsche no pudo escuchar el *Orfeo* o *La coronación de Poppea*, que no se descubrieron en París hasta 15 años más tarde, gracias a Vincent d' Indy. En 1905 Paul Dukas pone en relación las innovaciones de Monteverdi con las de Lully, Rameau, Glucky Wagner. En una novela de d' Annunzio, *Fuego* (1900), el protagonista dice que Monteverdi

...con los medios más simples había alcanzado la cumbre de la belleza a la que Wagner sólo había llegado muy raramente en su confusa aspiración a volver al mundo de Sófocles.

Algo semejante hay que decir sobre Mozart, compositor menos apreciado y ejecutado durante buena parte del siglo XIX. El renacimiento de su música a finales

del XIX, que hay que agradecer entre otros a Levi Strauss y Mahler, tuvo lugar cuando Nietzsche ya no podía verlo.

4. LA MÚSICA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música -ese fue el primer título- se mudó después en *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo*. ¿Quiere esto decir que en ese tiempo disminuyó para Nietzsche la importancia del papel de la música? El libro está dedicado a Wagner, que colaboró a su gestación y que mucho lo agradeció y defendió a su autor de los ataques recibidos tras la publicación. Y se ha dicho que los últimos capítulos (del 20 al 25) fueron añadidos a última hora con prisas en honor de Wagner.

Es la obra de un joven y triunfante filólogo que apunta ya, y fuerte, hacia la filosofía. De ahí las duras críticas que recibió de casi todos sus colegas el libro. Para Miguel Morey, que hace una sucinta pero excelente exposición del asunto, sus puntos fundamentales son

i) la identificación de lo dionisiaco (la embriaguez y la música) que Nietzsche interpreta desde el concepto schopenhaueriano de Voluntad como instinto artístico de la naturaleza;

ii) la afirmación del origen musical, y por tanto dionisiaco, de la tragedia;

iii) la reivindicación de la época trágica como la cumbre de la cultura griega y la consiguiente culpabilización de Sócrates como primer signo de su decadencia, por el modo como su racionalismo optimista quiebra la preeminencia de los instintos y valores estéticos, para a continuación dividir un libro que según su propio autor "apesta a hegelianismo (*Ecce homo*)" en tres bloques

a) Nacimiento de la tragedia (tesis), Cap. 1-10;

b) Muerte de la tragedia (antítesis), Cap. 11-15;

c) Reivindicación del renacimiento contemporáneo de la tragedia (síntesis), Cap. 16-25.

El arte procede de los dos principios, apolíneo y dionisiaco, como pulsiones artísticas de la naturaleza, y ambos acaban dando "juntos" la tragedia ática. Lo

apolíneo da la épica y Homero, lo dionisiaco la lírica y la canción popular, que se unen para llevar hasta su cenit el espíritu griego.

. ¿Qué tuvo que ver con ello la música? Nos lo dice:

...y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo [el de Homero] la *música* dionisiaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte *apolíneo*, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía (49)

El segundo bloque muestra la muerte de la tragedia con Eurípides como principal culpable, secundado por Sócrates: la tragedia muere cuando lo hace el espíritu de la música. Con Sócrates, que hace de representante de la “Ilustración” en el *frente filosófico*, desaparecen las ilusiones múltiples para reducirse a la única del progreso.

El tercer bloque comienza, tras recordar una vez más que la tragedia sólo puede nacer del espíritu de la música y muere con su desaparición, diciendo que va a ocuparse de fenómenos análogos del presente. Es el momento de invocar elogiosamente el *Beethoven* (de 1870) de Wagner (N2), donde establece que la música ha de ser medida con criterios estéticos del todo distintos de los de las artes figurativas, y con vistas a un renacimiento de la tragedia griega arcaica en el espíritu alemán,

...en la lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo, y sólo depende de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites.

Finalmente, los capítulos a partir del 21 se dedican al mito trágico y su relación con el drama. Aparece Wagner en la pregunta dirigida a los “músicos genuinos” de si “pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* son ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un

enorme movimiento sinfónico y que no expire...”.

Hasta llegar a que

Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.

En el *Ensayo de autocrítica* de 1886 no hay muchas referencias a Wagner y a la música. Sí que sale a relucir el *pesimismo*, lo que justificaría el cambio de título (o de subtítulo) del libro, pero lo hace mucho más en forma de pre-guitas no contestadas que de análisis desarrollados. Tan sólo cerca ya del final y a partir de “esa *música alemana* de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de este arte...” se plantea otra pregunta

¿Cómo tendría que estar hecha una música que no tuviera ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana-sino un origen *dionisiaco*?...

También hay quien ha querido fijarse en lo de “ver la ciencia con la óptica del artista y el arte, con la de la vida...”, pero eso nos desviaría demasiado de nuestro camino.

5. NIETZSCHE CON WAGNER.

La relación, larga, complicada, cambiante, retorcida, entre Nietzsche y Wagner puede contemplarse sobre el telón de fondo de algunas preocupaciones fundamentales compartidas:

- i) La tragedia griega antigua, sobre todo Esquilo. Nietzsche detestaba a Eurípides, a quien acusa de rebajar la tragedia al nivel “humano” de la calle;
- ii) la filosofía de Schopenhauer, sobre todo la estética, y el papel central de la música en ella;

iii) los problemas de la cultura alemana en el siglo XIX, cuyo renacimiento preocupa mucho a ambos.

Al principio hemos ofrecido un resumen esquemático de sus relaciones, pero en realidad fueron mucho más enrevesadas-buenos eran los protagonistas como para que no fuese así-y se ha señalado en muchos lugares que ya casi desde el principio hubo diferencias de importancia, que Nietzsche dijo muchas veces en sus notas o en sus cartas mucho más de lo publicado y que incluso muy cerca del final no dejó de mostrar reconocimiento, gratitud y admiración por Wagner.

Hay muchos, muchos, testimonios de reconocimiento y admiración por Wagner, ya desde los primeros momentos. Un resumen bastante definitivo se encuentra en *Ecce homo*

Ahora que estoy hablando de las recreaciones de mi vida necesito decir una palabra para expresar mi gratitud por aquello que, con mucho, más profunda y cordialmente me ha recreado. Esto ha sido sin duda el trato íntimo con Richard Wagner.

Pero hay también textos un tanto ambivalentes y que se han prestado a interpretaciones ambiguas, como todos los relativos al carácter de *diletante* de Wagner ligados a lo que llama “fase pre-dramática” de su vida, la mezcla de prácticas de diversas artes, ligadas a sus herencias familiares. Como Goethe, Wagner llega a la ingenuidad-en el sentido de Schiller, de poesía ingenua y poesía sentimental-cuando es ya adulto y no en su juventud. En un cierto momento posterior

De ser un novato en fase de pruebas Wagner pasó a convertirse en todos los aspectos en un maestro de la música y de la escena y en un inventor y un experto usuario en cada uno de sus requisitos técnicos.

Estas consideraciones fueron ampliamente desarrolladas en la Cuarta Intempestiva, contribuyendo así a extender involuntariamente una leyenda alimentada por el propio Wagner, que siempre procuró disimular sus comienzos y sus primeras óperas hasta el *Holandés*.

De este diletantismo habló Thomas Mann en su famosa conferencia de Munich

sobre Wagner que le costaría el exilio, suscitando grandes protestas. Adorno llega incluso a decir que la idea misma de una fusión de las artes tiene algo de diletantesco, y que sólo su genio expresivo le impidió naufragar en ese escollo.

Casi desde el principio fue *Tristán* uno de sus más fuertes deslumbramientos, al que se diría permaneció fiel desde el descubrimiento a través de la reducción de piano de von Bülow hasta que en *Ecce homo* afirma

Pero aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el *Tristán*.

Le arranca varias de las más exaltadas exclamaciones. Dos ejemplos

Tristán e Isolda, el auténtico *Opus Metaphysicum* de todo arte, una obra en la que se halla la desfalleciente mirada de un moribundo con una insaciable y dulcísima nostalgia de los secretos de la noche y la muerte...

...las vibraciones afectivas de su música, las olas más secretas de esa mar schopenhaueriana de sonidos provocan un choque que siento resonar en mí de manera que mi escucha de la música wagneriana es una jubilosa intuición, un descubrimiento de mí mismo.

Por cierto que Liébert examina con mirada crítica tales efusiones

De *Tristán* sólo se queda con los enervamientos nocturnos, el cromatismo exacerbado de las olas armónicas donde toda forma parece disolverse, sin percibir siempre, bajo el diluvio que la rodea, la arquitectura rigurosa de la obra ni sobretodo llegar a captar el arte sutil con que Wagner maneja y manipula como virtuoso los marcos, reglas y técnicas de la sintaxis clásica

Y para George Steiner, Nietzsche no se dio cuenta de que *Tristán* se acercó más a la tragedia total que cualquier otra obra desde Goethe hasta Ibsen.

Nietzsche no solamente se ocupa de Wagner como compositor, sino también del escritor, al que ha leído mucho y con admiración. Interpreta esos escritos como

intentos de captar el instinto que lo llevó hacia sus obras y, una vez transformado ese instinto en conocimiento intentar inducir en sus lectores el proceso inverso. Hace afirmaciones pasmosas, como que “no conozco escritos de estética que aporten tanta luz como los de Wagner, de ellos se aprende vitalmente todo aquello de lo que en absoluto cabe tener experiencias sobre el nacimiento de la obra de arte”, o como que hay “páginas enteras que pertenecen a lo más hermoso que tiene la prosa alemana” y ello pese a que cree que “todos esos escritos han sido redactados en estilo oral, no en estilo escrito”.

6. NIETZSCHE CONTRA WAGNER.

El mismo Nietzsche presenta su alejamiento definitivo, digamos, de Wagner como un cruce, casi simultáneo, de envíos de libros, del libreto de *Parsifal* y de *Humano, demasiado humano*, comparado a un cruce de espadas, pero en realidad hubo un intervalo de cuatro meses. Esto sucedía a principios de 1878. Pero hay una debida a su hermana según la cual durante el último encuentro que tuvieron, en Sorrento en 1876, Wagner había hecho notar, a la vista de lo sucedido en Bayreuth poco antes, que los alemanes no estaban muy interesados por historias de las mitologías *paganas* y que querían algo *cristiano*. De ahí *Parsifal*,

El caso Wagner comienza con la *fatalidad* que fue para él la ruptura con Wagner, la necesidad de “tomar partido contra todo lo que había de enfermo en mí, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el “humanitarismo” moderno.”

Poco más abajo dirá algo que repetirá muchas veces de muchas maneras, que Wagner era una enfermedad, que todo lo que toca se pone enfermo, que ha hecho que la *música se ponga enferma*.

La enfermedad misma puede ser un estimulante de vida, ¡sólo se tiene que estar suficientemente sano para ese estimulante! Wagner aumenta el agotamiento, por eso atrae a los débiles y agotados.

A todo esto, no deja de señalar lo indispensable que resulta para el filósofo, “que

ha de ser la mala conciencia de su época y qué mejor manera de ahondar en la modernidad que habla por medio de Wagner, ese gran conocedor de almas, su más íntimo lenguaje”. Wagner es el *décadent* que pretende imponer un gusto superior y corrompido.

Fue un histrión, “el más asombroso gusto teatral que han tenido los alemanes”, *no* fue un músico por instinto, dice, al abandonar todo estilo en la música para convertirla en una retórica teatral, ha ampliado la capacidad lingüística de la música hasta lo indecible, es el Víctor Hugo de la música en tanto que lenguaje.

Más arriba recogimos los elogios en la *Cuarta Intempestiva* y notas previas sobre la capacidad de Wagner para la unificación, la unidad en la diversidad, y el control de todo ello. Pues bien, años después, en *El caso Wagner*, es todo al revés:

Si se quiere admirar a Wagner hay que verle trabajar, separa, divide en pequeñas unidades, las anima...Pero su fuerza se agota ahí. El resto no vale nada. Hay que ver lo “aficionado”, lo miserable que es cuando “desarrolla”, cuando intenta encajar unos en otros estos elementos distintos...

Repitámoslo, Wagner sólo es admirable en los hallazgos ínfimos, en la invención de detalle...

En la misma línea escribe párrafos estupendos, que empiezan laudatorios

Ninguno lo iguala en los colores del otoño tardío, en la felicidad indescriptiblemente conmovedora del último, del ultimísimo, del más rotundamente breve de todos los goces, él conoce un sonido para esas medianoches secretas y siniestras del alma en las que causa y efecto parece que hubieran perdido su coordinación y a cada momento pudiera surgir algo “de la nada”...

para volver a echarle en cara su ineptitud para las grandes formas. Para Adorno, cuando Nietzsche cree a Wagner informe lo está escuchando con *oídos Biedermeier*.

Hay críticas que parecen sin vuelta atrás, pero después de casi todo (pero no todo) lo terrible que ha dicho de *Parsifal*, todavía se muestra dispuesto a asistir al estreno en Bayreuth...siempre que Wagner le envíe la invitación. Lo que no sucede.

Por cierto que en esos días, y aparte de lo auténtico o fingido de su acercamiento al cristianismo, Wagner vuelve a hablar, con alarma de Cósima, de revolución y

socialismo y en *Arte y religión*, evoca

...una unión sincera e íntima entre el socialismo moderno, las sociedades llamadas vegetarianas, las sociedades protectoras de animales y las sociedades de temperancia

y denuncia la política de armamentos de los estados europeos, que puede hacer que todo salte cualquier día. ¿Les suena de algo?

En esta misma línea de la política cotidiana, la *décadence* le sirve para hacer agudas observaciones sobre los problemas de la gran ciudad moderna, que dice son los que Wagner asigna a sus personajes (cita de *El caso Wagner*). Suena el eco de Beaudelaire y uno se atreve a pensar en Bernard Shaw y hasta en Chéreau a propósito de su *Anillo*.

Puede tener igualmente un sentido crítico la versión que da Nietzsche de Wagner “traduciendo” el *Anillo* en términos de fracaso schopenhaueriano una vez que ha descubierto su obra. Brunhilda ya no se despide con una oda al amor libre y el mundo no es consolado con una utopía socialista.

El alejamiento de Wagner y de cierta (casi toda) música alemana cristaliza no ya en un autor sino en una obra, la *Carmen* de Bizet, que escucha una y otra vez-hasta al menos veinte- tras su tardío descubrimiento, que se produce hacia 1881.

Esta música de Bizet me parece perfecta. Llega con ligereza, con suavidad, con cuidado. Es amable, no transpira....No tiene el engaño del gran estilo...y es en eso la antítesis de Wagner.

Ha conservado de Merimée la lógica en la pasión, la línea concisa, la necesidad inflexible. Tiene ante todo la cualidad propia de los países cálidos: la sequedad del aire, su *limpidezza*...Su alegría es africana, con la fatalidad cerniéndose sobre ella, la felicidad es fugaz, repentina, sin remisión...

Nada de sentimentalismo a lo Senta. Sino el amor como *fatum*, como fatalidad, única, inocente, cruel, he ahí justamente la *naturaleza*. El amor, con la guerra como medio, con el *odio mortal* de los sexos debajo. No conozco ningún caso en el que el espíritu trágico, que es la esencia del amor, se exprese con tal aspereza, tome una

forma tan terrible...

Bizet representa una sensibilidad “nueva y a la vez muy antigua”, que no había tenido acogida hasta entonces en la música de la época cultivada. (Sí que la tendría más tarde, y hasta puede decirse que Nietzsche la anticipa en cierto modo).

Pero Bizet no es el único músico francés que interesa a Nietzsche, hay otro que le va a ofrecer además una vuelta al mundo clásico, es el Offenbach de *La belle Hélène* y *Orfeo en los infiernos*, tan asociado además al París que siempre atrajo a Nietzsche. Casi dan ganas de repetir, con los cambios necesarios, aquello de la primera vez como tragedia-la tragedia griega clásica-y la segunda como farsa.

Offenbach, música francesa, con un espíritu volteriano, libre, petulante, un punto sardónico, pero clara, espiritual hasta la banalidad, y sin la blandenguería de una sensibilidad mórbida o blandamente vienesa.

Y va mucho más lejos, pone de ejemplo del genio judío en el arte a Heine y a Offenbach, “que representa una liberación con respecto a la sensiblería de los músicos en el fondo *degenerados* del romanticismo alemán”.

No es sólo Offenbach, le gusta también un tal Aubran y la opereta francesa en general, mientras que odia la vienesa. Y para acabarla de fastidiar, perdonen la vulgaridad, escucha en Turín tres semanas antes del final la *Gran Vía* de Chueca, y le gusta un montón.

El narrador de la *Recherche*, que acaba de poner en su piano la partitura de *Tristán* en lugar de la sonata de Vinteuil, observa que

A la hora de admirar al maestro de Bayreuth no tenía ninguno de los escrúpulos de aquellos a los que, como Nietzsche, el deber ordena huir en el arte como en la vida de la belleza que les tienta, que abominan de *Tristán* como reniegan de *Parsifal* y que, por ascetismo espiritual, de mortificación en mortificación, llegan siguiendo el más largo de los *via crucis* hasta el conocimiento puro y la adoración perfecta del *Postillon de Longjumeau*.

7. OTROS MÚSICOS: ALEMANES Y NO ALEMANES.

Puede ser útil a ciertos efectos, sobre todo para medir su postura ante la música y la cultura alemanas, separar sus juicios y opiniones sobre música y músicos, y considerar por separado los dos grupos. Hay sin embargo que tener cuidado con, por ejemplo, Schubert y Mozart, que algo tienen que ver con la música alemana.

20

7.1 ALEMANES

Respetar siempre, faltaría más, a Bach y también a Haendel-“el modelo más bello que tengamos de un *hombre* en el dominio del arte”-, pero con más alcance

Haendel, Leibniz, Goethe, Bismarck característicos de la *especie alemán fuerte*. Viviendo sin escrúpulos entre contradicciones, llenos de esa potencia tranquila que se aleja de convicciones y doctrinas sirviéndose de unas contra otras y reservando para sí mismos la libertad.

Igual o mayor respeto para Beethoven, al que dedica mucha más atención que ya hemos mencionado más arriba. Antes, y siempre, respetar a Mozart, pero insiste mucho en que no es alemán. No menciona a Haydn. Imita un poco a Schubert, pero apenas habla de él. Schumann, por el contrario, sí le ocupa mucho más: es su principal fuente de inspiración para sus *lieder* y se recoge ante su tumba de 1864, pero dos años antes le atacaba por el gusto mezquino de su *Manfred*, su “lirismo íntimo y la borrachera sentimental”; no es europeo como Mozart y Beethoven, sino un ejemplo de arte regional.

Mendelsohn -a quien Wagner llamaba Haendelsohn- es otra historia, para empezar por judío. A una admiración de juventud, que reconoce su cultura, su buen gusto frente al genio, sucede un cambio auspiciado por Wagner, que pone su música para las tragedias de Sófocles como ejemplo de la incompreensión de las capas cultas alemanas para con la antigüedad griega. Y luego en el detestable *El judaísmo en la música*, es junto con Meyerbeer, el arquetipo de “judío cultivado” que hace carrera gracias a su “cultura pagada”. Más tarde volverán los elogios.

Pero es Brahms el caso más llamativo y conocido. En 1874 le envía una pieza de piano acompañando a *La genealogía de la moral* y recibe una respuesta cortés. Ese mismo año, *El canto del triunfo*, una obra bien nacionalista y que a algunos nos parece de las menos logradas de Brahms, da lugar a un choque con Wagner en Bayreuth, cuando defiende la obra de los ataques feroces del maestro. Maestro que detestaba a Brahms, quien entre otras cosas había firmado un manifiesto contra “música del porvenir” de Liszt y suya. Nietzsche se marcha y ya no vuelve a Bayreuth hasta el inicio del festival en 1876, con una estancia poco afortunada y cuando ya empiezan las críticas más duras a Wagner

Y al final, en un *post scriptum* al *Caso Wagner* escribe algo ampliamente citado

...Brahms tiene la melancolía de la impotencia, no crea en la abundancia. Si suprimimos las imitaciones, las formas de estilo que toma de viejos maestros o del exotismo moderno...lo que queda como suyo es la *nostalgia*...Es lo que presienten los nostálgicos, los insatisfechos de todo género...En particular es el músico de cierta especie de mujeres insatisfechas.

La reacción contra la evolución, después de Beethoven, de la música instrumental hacia el drama ha sido incapaz de mantener con vida las formas clásicas sin “desfigurarlas”, mostrando-decía Wagner-su impotencia creadora, en clara alusión a Brahms.

Para Liébert la impotencia que le reprocha a Brahms es también la suya en tanto que compositor formado en una escuela clásica que es incapaz de renovar pero de la que no sabe desligarse. Mientras aparece alguna novedad hay que imitar a los viejos maestros y Nietzsche propone cultivar el *pastiche* y hacerlo “con la sonrisa del hombre exquisito, del refinado a la antigua, que al mismo tiempo no deja de criticar con alegría los viejos tiempos y aquella música tan buena, tan vieja, tan a la antigua, pero con una sonrisa llena de amor, hasta de emoción...”

Para esta empresa propone como candidato a su amigo Peter Gast, que se empeña en considerar un nuevo Mozart y del que llega a conseguir que se estrene una ópera.

“Qué pena -dice Liébert- que Nietzsche no llegara a escuchar *Ariadna en Naxos*, *Pulcinella*, *Apolo y las musas*, y *Capriccio*.”

7.2 NO ALEMANES.

Con los no alemanes sucede algo semejante, el aprecio es permanente en algunos casos y todo lo contrario en otros. Lo es con Chopin, “sigo siendo lo suficientemente polaco como para dar todo el resto de la música a cambio de Chopin”. Le inspira alguna de las danzas polacas que compone y es uno de sus asideros después del alejamiento de Wagner, que “libera a la música de influencias alemanas, de la propensión a la fealdad, a la pesadez, al influjo pequeño-burgués y a la pedantería”. A su lado Beethoven le parece casi un bárbaro. Se vuelve loco por la *Barcarola*, que oyó tocar a von Bülow y que le hace tocar repetidamente a Peter Gast.

Pero en otros casos sí que es posible encontrar juicios antagónicos, incluso con poco tiempo de distancia. De joven muestra en algún lugar un “odio inextinguible” por la pretendida “música del porvenir” de Berlioz y Liszt, que llama “impía y degenerada” y que supone “un oído corrompido”. En *Más allá del bien y del mal* Berlioz es presentado, al igual que Delacroix, como un representante del romanticismo francés tardío “con un fondo de enfermedad, de incurabilidad en su ser, puro fanático de la expresión”. Y en un tercero Liszt y Paganini son, como el propio Wagner, “maravillosos y peligrosos”. Señalemos que muchos años después Tolstoi dirá algo muy parecido hablando de la “nerviosidad enfermiza” de esa música. Y el Liszt del que abominaba más arriba, y al que luego imitaba, resulta que “con sus aristocráticos acentos orquestales va por delante de todos los músicos”. Y mantiene correspondencia respetuosa con él a propósito del *Nacimiento de la tragedia*, y resulta ser ejemplo de lo dionisiaco.

Le gusta mucho Rossini. Wagner no compartía su estética, cuyo error era “haber entendido la ópera sólo desde el ángulo de la melodía absoluta”, pero le consideraba un gran artista y apreciaba sus obras de acuerdo con la distinción hegeliana según la cual se puede admirar “subjetivamente” lo que se condena “objetivamente” desde el punto de vista de la filosofía de la historia.

Cuando en 1854 Wagner envía a Schopenhauer el libreto del *Anillo*, este le dice a través de una conocida: “Dad las gracias a Wagner por sus Nibelungos, pero decidle que se guarde su música, tiene más genio como poeta. Yo, Schopenhauer, sigo

siendo fiel a Rossini y Mozart.”

Rossini fue para Nietzsche un descubrimiento tardío, de hacia 1881-82 y gracias a su fiel Peter Gast. Ama su “animalidad desbordante” y, como a Schopenhauer, su desprecio de la letra, pero no le hacen mucha gracia ni la *Cenerentola* ni siquiera el *Barbero*: “para que me guste una música ha de ser muy apasionada o muy sensual, esta no es ni lo uno ni lo otro, el virtuosismo llevado al extremo me fastidia tanto como las acrobacias de un clown.”

De joven Wagner, antes de ser Wagner, estuvo influido por el *bel canto*, y en especial por Bellini, y llega a hablar de “la conciencia penosa y atormentada con la que nosotros los alemanes no pasamos de conseguir una apariencia de vida atormentada”, pero luego, según Nietzsche, ha traicionado su modelo: la melodía infinita es justo lo contrario de la melodía que los italianos han inventado y llevado a la perfección, la melodía pura, *absoluta*, que Wagner condena en *Opera y drama*. Ambas se oponen como el devenir al ser, por el que Nietzsche, ahora bajo el encanto luminoso de Apolo, siente una nostalgia apremiante: “Imponer al devenir el carácter del ser, he ahí la suprema Voluntad de Poder”. Y el compositor en el que, como ya hemos dicho, la melodía surge tan difícilmente de la armonía, exige ahora una música “puramente melódica”.

Ahora la música moderna no es sino la degeneración progresiva del sentido melódico, arte sublime que nuestros anarquistas denuncian como esclavitud indecente.

CODA

¿Cómo se puede resumir, sintetizar, entender todo lo anterior? ¿Cómo se puede dar una visión coherente de las relaciones de Nietzsche con Wagner y de sus concepciones de la música y su evolución? ¿Qué sentido tiene el recorrido de Wagner a Bizet y la *Carmen*, y aún a Offenbach y la *Gran Vía*?

Quizá se pueda esbozar una respuesta a lo largo de las líneas que siguen. Una preocupación común de Nietzsche y Wagner desde el principio de su relación, mucho antes de Bayreuth, fue la redención de la cultura alemana mediante una

forma *superior* de cultura, que la “redención del arte...continúe siendo un acontecimiento para unas pocas almas solitarias”, con dos intempestivos-Schopenhauer y Wagner-despreciando todo lo que sea “Reich”, “cristianismo”, “Bismarck”, “éxito”. De ahí la decepción con el festival de Bayreuth en 1876 cuando Wagner, “que habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto”, aparece “enguinaldado” con “virtudes” alemanas.

En su *Diccionario del arte*, Félix de Azúa evoca *El nacimiento de la tragedia*, “uno de los más bellos poemas de la inteligencia” que “devuelve al sujeto su protagonismo artístico, pero esta vez a *todos los sujetos*, y no sólo al “genio””.

Lo magnífico del pensamiento de Nietzsche es que no *jerarquiza*. Cualquier fenómeno de exaltación vital...es ya grandioso.

Esto hace verosímil el viaje del Wagner de los comienzos al Bizet y demás del final. Y sin embargo, en el Epílogo de *Nietzsche contra Wagner*, es decir, al final del final, pide “¡un arte para artistas, *sólo para artistas!*”

¿No es ese “sólo” excluyente?

NOTAS:

(N1) A lo largo de todos estos textos uno va hallando frutos colaterales de interés. No sólo el conocido “No hay hechos sino interpretaciones”, sino también sus anticipaciones de Freud diciendo que el arte es fruto de una sexualidad sublimada -él dice “idealizada”. Y a veces en una versión maximalista: “Es una y la misma fuerza la que se gasta en el acto sexual y en la creación artística, su instinto dominante exige del artista que sea casto”.

(N2) La editorial Fórcola ha tenido la excelente idea de publicar recientemente, en edición de Blas Matamoro, *Beethoven seguido de La dirección de orquesta*. Madrid, 2016.

TEXTOS UTILIZADOS

- T. W. Adorno. *Essai sur Wagner*. Paris, Gallimard, 1966.
- F. de Azúa. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Planeta, 1995.
- R. Barce. Cuestiones musicales a cien años de distancia. En VVAA, *En favor de Nietzsche*. Madrid, Taurus, 1972, 113-132.
- C. García Gual. Introducción a F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*. Madrid, Espasa, 9-25.
- G. Liébert. *Nietzsche et la musique*. Quadrige/Presses Universitaires de France, 1995.
- T. Mann. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Traducción y nota preliminar de A. Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000.
- M. Morey. *Friedrich Nietzsche, una biografía*. Editorial Archipiélago, 1993.
- F. Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1973.
- F. Nietzsche. *Escritos sobre Wagner*. Edición de Joan B. Llinares. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- F. Nietzsche. *Ecce homo*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1971.
- L.E. de Santiago Guervós. "Nietzsche y la "música absoluta". Scherzo 332, septiembre, 2017, 88-90.
- G. Steiner. *The Death of Tragedy*. Londres, Faber and Faber, 1961.