

La estética musical formalista de «Humano, demasiado humano»¹

ÉRIC DUFOUR

El discurso de Nietzsche sobre la música en *Humano, demasiado humano* nos puede llamar la atención. En primer lugar, el autor plantea allí a contrapié tesis que ha sostenido en *El nacimiento de la tragedia*. *Humano, demasiado humano* es, en efecto, un texto en el que Nietzsche sostiene una concepción formalista de la música y niega que ésta pueda expresar sentimientos e ideas, o bien ser una reproducción simbólica de la voluntad². ¿Qué relación mantiene además esta concepción con la ‘fisiología de la música’, que Nietzsche propondrá más tarde, en la que la música se convierte en la afirmación de la fuerza o de la debilidad? En segundo lugar, Nietzsche, desde el momento en que pone los fundamentos de una estética musical que no reconoce más validez que el análisis puramente técnico de una partitura, hace hincapié en los diferentes músicos que van más allá de los límites de una estética semejante.

¹ Agradecemos el ofrecimiento de Éric Dufour a colaborar en este número de *Estudios Nietzsche*, autorizando la traducción de su trabajo publicado anteriormente en *Nietzsche-Studien*, 28, 1999, 215-233, bajo el título: «L'esthétique musicale formaliste de *Humain, trop humain*».

² Sobre la metafísica de la música en *El nacimiento de la tragedia* (a partir de ahora NT), nos remitimos a nuestros trabajos: «Metafísica de la música en *El mundo como voluntad y representación* y en *El nacimiento de la tragedia*», *Les Études philosophiques*, 1977 (4), pp. 471-492; «El año 1872 de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia* y *Meditación de Manfred*», en *Les cahiers de l'Hermès: Nietzsche*, bajo la dirección de Marc Crépon, Paris, 2000, pp. 279-291.

De este modo, nos proponemos sacar a la luz esta estética formalista, a fin de comprender mejor la relación que mantienen los diferentes discursos de Nietzsche sobre la música.

I

¿Qué es la música? «La ‘música absoluta’ es, o bien una forma (*Forma*)³ en sí, un estadio rudimentario de la música en que el placer surge de sonidos producidos diversamente acentuados y medidos, o bien el simbolismo de las formas cuyo lenguaje es comprendido incluso sin poesía, después de que una evolución en la que las dos artes se han unido y cuando, por último, la forma musical fue entretejida por hilos de ideas y de sentimientos»⁴.

En el primer caso, se siente “la música de manera puramente formal”: la música no es otra cosa que la organización de sonidos en la duración, por la determinación de su altura, duración, timbre e intensidad. En el segundo caso, que es el de los hombres ‘más avanzados’, se comprende la música ‘simbólicamente’, sigue subrayando Nietzsche en el mismo texto. La música es desde entonces un lenguaje en el sentido fuerte del término: el sonido no es más que un soporte que vehicula un sentido extramusical y expresa sentimientos e ideas.

Cuando escucha la música de Bach, el oyente puede experimentar un placer estético al comprender cómo las líneas melódicas simultáneas se despliegan, se reencuentran y se separan, cómo las tonalidades nacen y se disipan en el seno de diversas modulaciones. En la *Fuga en do menor* (BWV 545), ¿no es la invención de los medios, por los que Bach emite el motivo y establece nuevas tonalidades, lo que produce un placer estético? El goce musical es, por ejemplo, el movimiento contrario (inversión) en los coros de la cantata *Wär’ Gott nicht mit uns diese Zeit* (BWV 14) o bien la imitación a la quinta en los coros de la cantata *Schauel doch und sehet* (BWV 46)

³ Nietzsche no entiende la palabra ‘forma’ en el sentido en que nosotros damos hoy a esta palabra (se habla de ‘forma’ de sonata, por ejemplo), sino que la emplea como sinónimo de ‘estructura musical’.

⁴ HdH I, § 215, KSA 2, 175 (citamos con las siglas HdH, *Humano, demasiado humano*).

El oyente puede experimentar, sin embargo, otro tipo de placer. Si él no conoce los elementos de solfeo⁵, no podrá identificar la altura de una nota, las tonalidades y las modulaciones; a lo más que llegará será a presentir oscuramente las consonancias y las disonancias. Estará desde entonces menos atento al discurso musical mismo que a lo que expresa, a su sentido, o incluso a lo que simboliza. En lugar de prestar atención al despliegue de las líneas melódicas en el coro final de la cantata *Ich batte viel Bekümmernis* (BWV 21) y a la manera en que se organizan musicalmente (las reglas del contrapunto), verá la asunción final en la que el alma perturbada encuentra por fin a Dios. El coro que cierra la cantata equivale entonces a la bienaventuranza y a la alegría subrayadas por el texto: las notas, agrupadas según intervalos consonánticos (unidad de la multiplicidad), expresarán el entusiasmo y la unión última de las almas bajo el reino de Dios. De la misma manera, este oyente asimilará las frecuentes disonancias (multiplicidad no unificada) que preceden al coro final en el desamparo y angustia del hombre sin Dios, pero sin poder determinar estas asonancias como tales (por ejemplo la séptima disminuida, tan frecuente en el acompañamiento).

De este modo, escribe Nietzsche: «Cuando se escucha la música de Bach, no como perfectos y sutiles conocedores del contrapunto y de todas las variaciones del estilo de la fuga, privándonos consecuentemente del verdadero placer artístico, oyendo su música (para decirlo de la manera tan sublime como lo dijo Goethe) tendremos la impresión de presenciar *el momento en que Dios creó el mundo*»⁶.

Nietzsche no se contenta con distinguir dos tipos de aprehensión de la música: él los jerarquiza, y subraya que sólo uno de ellos es legítimo. El gozo propiamente estético y musical está pues ligado a las características técnicas de una pieza musical.

Desde entonces, la única estética musical que es legítima es una estética formalista. Esta tesis no es nueva. Nietzsche, antes de adherirse a ella, la conocía ya, particularmente a través de la obra de Eduard

⁵ M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911, H. Laurens, reedición en dos tomos con un Prefacio de Jaques Viret, 1981, tomo I, pp. 3-4, los caracteriza así: «lectura corriente de claves de sol y de fa; conocimiento preciso de la generación y el armazón de tonos, modalidad usual (mayor y menor)».

⁶ HdH IIB, § 149, KSA, 2, 614s.

Hanslick, *De lo bello en la música*⁷, aparecida por primera vez en 1854. La música no significa otra cosa que ella misma. Hanslick escribe: «La belleza de una obra musical es *específicamente musical*, es decir, reside en las combinaciones de sonidos, sin relación con una esfera de ideas extrañas, extramusicales»⁸. La música no es pues otra cosa que un conjunto de formas en movimiento; la belleza musical no es más que 'la idea musical', es decir, una idea melódica, armónica o rítmica. Lo que importa en la música es, por lo tanto, la arquitectura de sonidos, el diseño de las líneas y de las figuras, es, como escribe Nietzsche, «ese placer fundamental cuasi científico que inspiran las obras de arte de la armonía y de la inspiración de las voces»⁹. En suma, la música no tiene otro sentido que su sentido literal, musical. Si la música se considera como un discurso, se trataría simplemente de un discurso musical, que obedece a las leyes de una sintaxis musical, que es preciso aprender a conocer para poder hablar de ella.

La música no tiene, por consiguiente, sentido extramusical. Poco importa lo que la música pueda 'expresar', 'evocar' o, incluso, 'sugerir': esto no son más que asociaciones de ideas propiamente subjetivas, que varían según los individuos y que no están fundadas en la música misma. Cuando se dice que tal melodía o tal tonalidad es triste o alegre, lo que se hace es proyectar sobre el objeto un sentimiento que proviene de lo más íntimo de nosotros y no tiene ningún valor intersubjetivo. De este modo, Hanslick hace el análisis musical del comienzo de la obertura para *Die Geschöpfe des Prometheus* (*Las Criaturas de Prometeo*) de Beethoven, con el fin de mostrar que no se puede sacar de la organización melódica y armónica de esta pieza ningún sentimiento que estaría inscrito en la música como su sentido o bien que esta música debería necesariamente despertar en el oyente¹⁰.

⁷ E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, tr. C. Bannelier, revisada y completada por G. Pucher, precedida por *Introducción a la estética de Hanslick*, de Jean-Jaques Nattiez, C. Bourgois, París, 1986 [tr. española de Alfredo Cahn, Ricordi, Buenos Aires, 1947].

⁸ *Ibid.*, p. 57

⁹ HdH I, § 219. Hanslick, en *De lo bello en la música*, p. 90, subraya igualmente que la música es sólo una arquitectura de sonidos y compara la música con un 'arabesco' y con un 'caleidoscopio'.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77 ss.

La música no es, entonces, un medio de conocimiento que revelaría la esencia del mundo¹¹: «En sí, ninguna música es ni profunda ni significativa, ni habla de ‘voluntad’ o de ‘cosa en sí’»¹². El enemigo es aquí, *via* Schopenhauer y toda la estética romántica del siglo XIX, el mismo Richard Wagner.

Es ya conocido que en el siglo XIX la música se convierte en Alemania en el arte por excelencia. Los músicos (Schumann, Liszt, Wagner), filósofos (Schelling) y escritores (Novalis, Jean Paul, Tieck) afirman su superioridad sobre las otras artes. Su privilegio se debe a la naturaleza del sonido. El despliegue temporal del sonido se dirige directamente al sentimiento del hombre y expresa la unidad y el orden del mundo. El mundo posee una inteligibilidad que permanece inefable e indecible. Si el concepto, que fija y recorta, es impotente para decir esta continuidad y este flujo que caracterizan al mundo más allá de la fijación y la discontinuidad aparente de los seres, sólo la música puede expresar esta esencia del mundo, porque ella misma es un flujo continuo. Es, por lo tanto, el isomorfismo entre la música y el mundo lo que permite a la primera ser, más que un arte, una forma de conocimiento: el lugar de desvelamiento del mundo. La emoción estética propia de la música es por lo mismo una forma de saber e incluso el saber verdadero. El pensamiento es, en efecto, irreductible al trabajo de la razón; y si el concepto no puede decir este flujo (la vida) que caracteriza el mundo, la música adquiere la dignidad de un lenguaje —en sentido fuerte del término— capaz de expresar esta esencia oscura que disimula la realidad aparente. Cuando Schumann escuchaba, sin soltar la tecla, la repercusión de una nota golpeada sobre su piano, ¿no veía en ella la expresión inmediata de ese flujo que recorría la totalidad del mundo?¹³ El hombre posee una intuición mediante la cual experimenta o siente, del lado de acá, diferencias producidas por la razón, una comunión con la naturaleza en su totalidad. El conocimiento lógico es, en efecto, secundario en relación a la vida, que es ella misma una forma de conocimiento. Así la música es el lugar de una intuición por mi vida de la vida,

¹¹ La obra de arte no es la revelación de lo verdadero (HdH I, § 147)

¹² HdH I, § 215.

¹³ M. Beaufils, «La musique romantique allemande», en *Le romantisme allemand. Les cahiers du sud*, 1949, p. 60.

intuición por la que yo coincido con este soplo que recorre la naturaleza en su totalidad¹⁴.

Richard Wagner se adhiere a esta concepción. Para él, el músico «expresa la verdad más alta en un lenguaje que la razón no comprende»¹⁵: la música «habla un lenguaje inmediatamente comprensible para cada uno y no necesita ninguna intermediación de conceptos»¹⁶. Es cierto que Wagner no siempre ha dicho lo mismo sobre la música y que su estética musical ha sufrido una evolución¹⁷. Su descubrimiento de Schopenhauer le lleva sin embargo a afirmar que la música es un lenguaje que tiene un sentido extramusical y que expresa la esencia del mundo, concepción de la que no se separará ya hasta su muerte¹⁸. Detrás del mundo que nosotros percibimos (mundo fenoménico), existe un mundo inteligible (la esencia del mundo o cosa en sí) que no es visible y «que se manifiesta por los sonidos»¹⁹.

De acuerdo con una estética semejante, el hombre poseería un sentimiento que le permitiría acceder inmediatamente al sentido extramusical vehiculado por la música, de tal manea que podría alcanzar directamente la esencia del mundo: él dispondría de «una mirada que se sumergiría directamente en la esencia del mundo como

¹⁴ V. Jankelevitch, «Le nocturne», en *Le romantisme allemand*, p. 89. Para el romanticismo, el hombre dispone de una fuerza misteriosa que le permite intuir, por encima de la claridad y de la distinción de formas que recortan el mundo, una oscura continuidad de cosas que constituye la vida, «intuición de un cierto orden vital según el cual lo informe progresivamente sale a la luz».

¹⁵ R. Wagner, *Beethoven*, en *Oeuvres en prose*, vol. X, tr. de J. G. Prod'homme y L. Van Vassenhove, Var, Éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁷ Así por ejemplo, Richard Wagner afirma en *Opera y drama*, que «la música no puede pensar, pero puede provocar pensamiento» (*Opéra et drame*, en *Oeuvres en prose*, vol. 5, p. 212). En este texto, la música sólo puede tener un sentido extramusical, si es fecundada por el drama. Sobre la evolución de la estética musical de Wagner y el problema de su unidad, ver J.-J. Nattiez, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, C. Bourgois, Paris, 1990, p. 126s.

¹⁸ Ver la explicación que da Nietzsche en *La genealogía de la moral* (III, § 5, KSA 5, 345): «fue *sobre todo* a causa de ésta [la concepción de la música de Schopenhauer] por lo que Richard Wagner se pasó [...], y esto hasta el punto de que surgió una completa contradicción teórica entre su anterior y su posterior fe estética —la primera expresada, por ejemplo, en *Opera y drama*, y la última, en los escritos que publicó a partir de 1870».

¹⁹ R. Wagner, *Beethoven*, p. 40.

por una abertura del manto de la apariencia»²⁰. De este modo, el verdadero conocimiento no pasaría por la discursividad del concepto. Nietzsche critica esta concepción mediante argumentos que se aproximan a lo que dice Kant a propósito de la *Schwärmerei*: la creencia en una inspiración o en una fuerza sobrenatural que nos permitiría sumergirnos directamente en la esencia del mundo no es más que una ilusión engendrada por nuestro intelecto, que se vuelve contra él mismo y opera su propia negación. Es necesario perder «toda creencia en la inspiración, en la comunicación milagrosa de las verdades»²¹.

Nietzsche acentúa el hecho de que la música tiene una historia. Afirma que con el nacimiento de la ópera es cuando se produce un cambio. Con la ópera, un producto del hombre teórico, lo que importa al oyente es comprender las palabras, «exigencia de *amateurs* que no son propiamente músicos»²². Las figuras musicales (*Tonfigur*) se encuentran asociadas a un elemento extramusical. Este proceso convencional es sistematizado por los músicos: la costumbre nos lleva entonces a vincular espontáneamente tal figura melódica, armónica o rítmica a tal elemento extramusical, de una manera análoga a un reflejo condicionado. Al fin de cuentas, la música no tiene necesidad de encontrarse vinculada a este elemento: la sola audición de tal o cual figura suscita inmediatamente en nosotros el elemento al que nosotros hemos aprendido a asociarla²³. Es así como la música se convierte en un lenguaje simbólico, en una «retórica convencional» o en una «música mnemónica»²⁴: la comprensión simbólica es aquella que liga los sonidos, de hecho de una asociación frecuente, a una idea o a un sentimiento²⁵.

De este modo se constituye progresivamente una retórica musical y la música se convierte en un lenguaje, en el sentido fuerte del término²⁶. La música pierde su carácter musical para convertirse en

²⁰ HdH I, § 164.

²¹ HdH I, § 3.

²² NT 19, KSA I, p. 127.

²³ Ver KSA 7, 7[127].

²⁴ KSA 7, 7[127].

²⁵ KSA 8, 23[52].

²⁶ «Mientras que la música [...] es al principio un rumor vacío, el oído, en virtud de una larga costumbre con esta asociación de música y movimiento, aprendió a interpretar inmediatamente las figuras musicales y termina por elevarse a un grado de comprensión que no tiene necesidad de movimiento visible» HdH I, § 216, KSA 2, 176.

una «retórica racional de la pasión»²⁷. Es así como nace la comprensión simbólica de la música. En el *stile rappresentativo*, el texto domina el contrapunto y las palabras son «mucho más nobles que el sistema armónico que las acompaña». Así el oyente está ya menos atento a la organización armónica y rítmica que a lo que simboliza la música. La música llega a ser entonces expresión: lo que importa es su sentido extramusical. Así pues, es por la intermediación de la razón y de los razonamientos como se forman esos *Stimmungsbilder*²⁸, que deben, por costumbre, producir en el oyente tal estado de ánimo (*Stimmung*)²⁹. Para volver a retomar los ejemplos más simples de esta retórica musical, sabemos que el oyente del siglo XVIII asociaba espontáneamente una melodía ascendente con la idea de elevación, progresiones melódicas uniformes, estrictas y continuas con la fuerza interior, la destrucción de esta progresión por notas alteradas e intervalos cromáticos con distorsión³⁰. Esta retórica no habla, por lo tanto, directamente al sentimiento o al afecto: el afecto producido por la música es mediado por el intelecto, que ha asimilado el léxico de este lenguaje musical³¹.

En el texto que hemos citado más arriba, Nietzsche opone el goce propiamente formal a la comprensión simbólica, afirma que el sentido simbólico de la música ha sido introducido progresivamente en el curso de la historia por el intelecto³². Él añade que nuestros sentidos se han intelectualizado en el transcurso de este proceso, que nos ha llevado a olvidar el placer propiamente musical de la música: «Nuestros oídos [...] se han intelectualizado cada vez más.[...] Cuanto más se presentan el ojo y el oído al pensamiento, más se acercan al límite donde cesa su sensibilidad»³³.

²⁷ NT 19, KSA 1, 123.

²⁸ KSA 8, 11[15].

²⁹ Es por eso por lo que E. Hanslick llama a la estética que confiere a la música un sentido extramusical, «estética del sentimiento», cf. *De lo bello en la música*, p. 68s.

³⁰ A. Pirro, *L'esthétique de Jean Sebastian Bach*, Minkoff, Genève, 1973, p. 21, 42, 54. En el siglo XVI es cuando se produce la sistematización de esta retórica musical que consiste en traducir ciertas ideas y palabras por motivos melódicos, armónicos y rítmicos, formando un vocabulario utilizado por todos los músicos.

³¹ Nietzsche pone sobre el mismo plano de esta retórica musical los innumerables ensayos de «música imitativa» (*Tonmalerei*), cf. HdH I, § 215.

³² HdH I, § 215.

³³ HdH I, § 217, KSA, 2, 177.

La intelectualización de la música consiste en que cuando escuchamos sonidos, nuestra pregunta no es «¿qué es esto?», por consiguiente, la identificación de la altura de un sonido o de una tonalidad, sino «¿qué significa esto?»³⁴, por tanto la identificación del sentimiento o de la idea que el sonido expresa. De este modo, el sentimiento de lo bello correspondería a aquello que gusta inmediatamente a los sentidos, sin pasar por la discursividad del concepto. ¿Acaso no asimila Nietzsche, en efecto, en muchas ocasiones lo bello y lo agradable?³⁵

Nietzsche se opone, sin embargo, a una inmediatez semejante del sentimiento³⁶. Si el placer estético verdadero nace de la aprehensión y, por tanto, de la identificación de una estructura musical precisa, es que él pasa necesariamente por el conocimiento. Mejor aún: sólo aquel que conoce las reglas de la técnica musical, la sintaxis de la música, puede experimentar un auténtico placer estético. Como prueba de que los sentidos se han embotado e intelectualizado a lo largo de la historia, y que los hombres han perdido el placer formal, musical y sensual de la música, Nietzsche concede el reino absoluto a los que con el oído no pueden distinguir más un do sostenido de un re bemol³⁷. Así pues, el reconocimiento de una distinción semejante libera del saber, no del sentimiento.

La aprehensión del sentido propiamente musical de una obra no es el hecho de un sentimiento inmediato, sino que ella está vinculada sobre el plano colectivo a la historia y sobre el plano individual a la educación. La música no solamente ha sido el objeto de una constitución progresiva, de suerte que la música tal y como la conoce el hombre europeo del siglo XIX no ha existido siempre³⁸, pero se aprende a escuchar música como se aprende a leer en una partitura³⁹. Como escribe Nietzsche: «[...] el placer estético depende de ciertos conoci-

³⁴ HdH I, § 217.

³⁵ Ver HdH IIa, § 101 o KSA 8, 30[89].

³⁶ La inmediatez del sentimiento estético la sostiene E. Hanslick, op. cit., p. 56.

³⁷ HdH I, § 217.

³⁸ HdH IIa, § 171.

³⁹ «Es preciso, en efecto, estar preparado y ejercitado para recibir incluso la más mínima 'revelación' del arte, a pesar de las cuentas azules de los filósofos en esta materia» HdH IIb, § 168; KSA 2, p. 622. «El dedo del pianista no tiene el 'instinto' de golpear las buenas teclas, no tiene más que hábito» KSA 8, 23[9].

mientos. No existe efecto inmediato sobre el oyente»⁴⁰. Así pues, el placer estético está mediado por un saber que es indisociable del sentimiento. No hay que olvidar que para el Nietzsche de 1878 sentimiento y pensamiento no podían ya estar separados.

Nietzsche no niega, por tanto, que haya en el juicio estético algo de irreductible al juicio lógico, es decir, una dimensión que es del orden del sentimiento, del afecto y del placer. Afirma, sin embargo, que este sentimiento está ligado a un conocimiento, que él es por consiguiente mediato y construido: el sentimiento estético, como la facultad de conocer, es el resultado de un devenir⁴¹. La música produce en mí un sentimiento por la intermediación de un conjunto de anticipaciones que me permiten aprehenderla de tal o cual manera: mi percepción y mi goce estético son mantenidos por una retícula de sentido que los condiciona. El sentimiento no puede ser cortado y separado del «grupo complejo de pensamientos» a los que él está ligado y de «elementos intelectuales» que se mezclan ahí⁴².

Mejor aún: el sentimiento no es una unidad, pero no es más que el efecto de pensamientos que nosotros hemos adquirido y cuyos resultados sedimentados se entremezclan en nosotros⁴³. La pieza de música hace resonar, cuando la escuchamos, una multiplicidad de pensamientos que se interponen entre nosotros mismos y lo que nosotros comprendemos con una tal espontaneidad sin que nos demos cuenta de ello. Esto son esos pensamientos, resultados solidificados de nuestra experiencia, que producen y constituyen este sentimiento estético del que nosotros creemos que forma una unidad y puede ser disociado del pensamiento. De este modo, se plantea la alternativa: ¿pensamiento o sentimientos? No tiene ningún sentido. Presupone que el hombre estaría constituido de facultades que uno podría distinguir y separar, y procede de un desconocimiento del hombre de sí mismo.

Aquello que es verdad de la contemplación estética lo es igualmente de la creación. Nietzsche critica el concepto de 'genio' y afirma

⁴⁰ KSA 8, 23[58].

⁴¹ HdH I, § 2.

⁴² HdH I, § 15. Ver también: «Yo comprendo que nosotros no podamos pensar más el placer, el dolor, el deseo, separados del intelecto» KSA 8, 23[80].

⁴³ HdH I, § 14.

que la creencia en una inspiración inmediata, que procedería sin reglas, no es más que una ilusión que mantienen los artistas. En la creación artística, la imaginación creadora y sometida por el juicio —así se ve en los cuadernos de notas de Beethoven, cómo es el «juicio, extremadamente agudo y ejercitado, [quien] desecha, elige, combina»⁴⁴.

Si para Nietzsche no hay sentimiento inmediato, es porque no hay nada de naturaleza y de natural. Todo sentimiento, toda idea tienen una historia, una genealogía, de tal manera que ellos están unidos a un proceso cultural de adquisiciones. De este modo, todo sentimiento parece inmediato y espontáneo, cuando en realidad es el resultado de un devenir. De la misma manera, lo que es racional parece antihistórico, cuando la racionalidad ha sido adquirida progresivamente y emerge de un fondo irracional⁴⁵. No hace falta entonces creer que nosotros nos podemos emancipar de lo que constituye nuestra cultura para volver a encontrar una pretendida naturaleza originaria⁴⁶, de la misma manera que no es necesario creer que haya algo que sea universal e intemporal⁴⁷. Para comprender qué es aquello sobre lo que nos interrogamos, es preciso describir la génesis⁴⁸. La «filosofía histórica» ponderada por Nietzsche en *Humano, demasiado humano* tiene como primera misión hacer aparecer el lazo íntimo que une lo que parece distinto y contrario: lo lógico / lo ilógico, razón / sinrazón, pensamiento / sentimiento⁴⁹.

Así pues, la música no tiene ningún fundamento natural —tesis ampliamente sostenida hoy, pero innovadora en la época de Nietzsche. La tonalidad no está por lo tanto fundada naturalmente, sino que es una institución humana: esto no es más que una posibilidad entre otras⁵⁰.

⁴⁴ HdH I, § 155. Esto explica por qué los grandes artistas son 'grandes trabajadores': «el capital no ha hecho más que acumularse, no cae del cielo de repente».

⁴⁵ HdH I, § 1.

⁴⁶ KSA 8, 23[7].

⁴⁷ Ver HdH I, §§ 2, 222, 247.

⁴⁸ Ver HdH I, §§ 1, 2, 16, 17, 26,

⁴⁹ Ver HdH I, §§ 1, 2.

⁵⁰ Es verdad que las relaciones y la jerarquización de sonidos que operan en la música tonal son sugeridos por el fenómeno natural de la resonancia. Pero esta música tonal es el objeto de una institución propiamente humana, como escribe Nietzsche: «en la naturaleza no hay sonidos» KSA 8, 23[150]. Otros sistemas son posibles, como la música oriental o bien los modos del canto llano que poseen una organización diferente en la sucesión de tonos y de semitonos. Hay sin embargo en Nietzsche, como lo veremos, un privilegio del sistema tonal.

II

En sus consideraciones estéticas, Nietzsche no plantea nunca la cuestión de saber en qué consiste una obra musical: ¿se encuentra la obra en la partitura o bien en las interpretaciones a las que ella da origen? El filósofo está, sin embargo, atento a la diferencia que existe entre estas dos dimensiones, y acentúa las dificultades que están unidas a la insuficiencia de la notación en la música *prewagneriana*. La interpretación está allí unida a códigos transmitidos, pero también modificados por la tradición. Puesto que los códigos y las prácticas musicales cambian, una interpretación histórica (auténtica) es imposible, en la medida en que no podríamos jamás conocer la manera en que los contemporáneos de Beethoven tocaban sus obras⁵¹. Cuando se oye a Wagner tocar a Beethoven, no es a Beethoven a quien se escucha, sino a Wagner: «el *tempo*, las intensidades, la interpretación de frases aisladas, el carácter dramático impuesto al conjunto, serán wagnerianos y no beethovenianos»⁵². Cuando se escucha a un intérprete menor, se oír algo de Beethoven, pero éste diría: «Este soy yo y no soy yo»⁵³.

De este modo, la partitura se presenta para Nietzsche como un horizonte abierto para un número infinito de interpretaciones posibles. Esta partitura debe ser comprendida como un texto que, sin importar de qué texto se trate, se da a leer y a interpretar⁵⁴. Aunque prohíba ciertas vías interpretativas —hay interpretaciones de Mozart que contradicen el espíritu de su música⁵⁵—, permite sin embargo una infinidad: y cada una de estas últimas realiza y particulariza la partitura en el momento en que la realiza, restringiendo el campo de posibilidades. Por tanto, parece que hay para Nietzsche un primado de la partitura, pues es en ella en donde aparece el pensamiento musical del compositor. La música es ante todo oír los sonidos, cuando se

⁵¹ KSA 8, 23[138].

⁵² KSA 8, 23[190]. Ver también HdH IIb, § 165 (contra la interpretación dramática de las obras).

⁵³ KSA 8, 23[190].

⁵⁴ Ver HdH I, § 178, 199, 207 (sobre el valor de la exposición incompleta de un pensamiento).

⁵⁵ HdH IIa, § 165.

lee la partitura: solamente así es como se puede juzgar sobre el valor de una interpretación⁵⁶.

La estética musical que propone Nietzsche en *Humano, demasiado humano* tiene dos aspectos: por una parte, un aspecto descriptivo, en la medida en que se trata de definir lo que es la música; por otra parte, un aspecto normativo: Nietzsche pretende determinar qué es la belleza musical y establecer una jerarquización entre los diferentes músicos. ¿Cuál es el criterio de esta jerarquización? Es la conformidad con las reglas que rigen la música llamada clásica. El arte implica el equilibrio, la medida y el límite⁵⁷, la simetría y el rigor⁵⁸, las bellas proporciones⁵⁹.

Supongamos la obra de Wagner. Es sabido cómo Wagner disuelve toda estabilidad tonal, sobre todo gracias al cromatismo y a las modulaciones incesantes que instauran una indeterminación tonal sistemática. Se conoce la manera en que modifica los ritmos y los *tempi* a fin de disolver la organización matemática que corta la dureza. Nietzsche critica este perfeccionamiento, esta finura de la técnica musical que, lejos de ser una evolución, conduce a la música a su muerte: «al lado de un exceso de madurez del sentimiento rítmico, acechaba siempre la vuelta a la barbarie, la decadencia del ritmo»⁶⁰.

Con la ‘melodía infinita’ que modula sin cesar, el oyente ya no hace pié en un mar oscuro sin saber en dónde está, y sin poder anticipar a dónde va. La ‘melodía infinita’ instaura el reino de lo informe⁶¹. Así pues, la música de Wagner es ‘la negación continua de todas las leyes superiores del estilo de la música antigua’⁶². Toda figura melódica, armónica y rítmica se disipa desde que ella aparece en un devenir sin fin. A partir de *Humano, demasiado humano*, la crítica de la

⁵⁶ E. Hanslick, op. cit., p. 119, afirma igualmente el primado de la partitura.

⁵⁷ Ver HdH I, § 221.

⁵⁸ Ver KSA 8, 23[138]. En HdH IIa, § 134, Nietzsche habla de ‘simetría matemática’.

⁵⁹ Ver KSA 8, 27[50].

⁶⁰ HdH IIa, § 134, KSA 2, p. 435.

⁶¹ HdH I, § 113. Encontramos la misma observación en E. Hanslick, op. cit., p. 58. Nietzsche afirma: «Su famoso procedimiento [...], su ‘melodía infinita’, se esfuerza en romper a veces incluso toda simetría matemática de tiempos y fuerza, y este músico es de una inventiva desbordante en la invención de efectos que suenan a los oídos como paradojas y blasfemias rítmicas» HdH IIa, § 134.

⁶² KSA 8, 30[111].

música wagneriana se funda sobre los refinamientos, las ‘paradojas’ y las ‘blasfemias’, con los que Wagner perjudica, desde el interior, a las leyes de la ‘música antigua’.

Wagner es incapaz de desarrollar sus ideas musicales. Nietzsche escribe que este músico «[...] teme la petrificación, la cristalización de la música, su tránsito a formas arquitectónicas, —y es así como él opone al ritmo binario un ritmo a tres tiempos, y no es infrecuente que introduzca compases de cinco y seis tiempos, que repita inmediatamente después la misma frase, pero alargándola de tal manera que alcance una duración doble o triple»⁶³.

Wagner es incapaz de desarrollar una melodía y la interrumpe constantemente: «*Pobreza* de la melodía y en la melodía en Wagner. La melodía es un todo con numerosas proporciones bellas. Un reflejo de alma ordenada. Él pretende eso: si *tiene* una melodía, él la aplasta casi entre sus brazos»⁶⁴.

O aún más: «La pausa de grandes periodos rítmicos, el hecho de que no queden más que unidades melódicas de la longitud de una medida, produce efectivamente la impresión de lo infinito, de la mar; pero eso es un artificio, no la ley normal, como Wagner hubiera querido hacernos creer»⁶⁵.

En resumen, la idea musical nunca está desarrollada cuando aparece —esto es porque Wagner ignora toda «dialéctica»⁶⁶—, sino que se repite simplemente, se amplifica, o se abandona. Si la música es un discurso, en el sentido en que hemos dado a esta palabra más arriba, Wagner no sabe ‘narrar’ ni ‘demostrar’⁶⁷. Nietzsche escribe: «Después de un tema, Wagner se ve siempre incómodo para *continuar*. De ahí la larga preparación —la tensión»⁶⁸.

La música de Wagner ignora, por lo tanto, toda dialéctica y no es más que un «arte de la simplificación»⁶⁹, escribe Nietzsche, quien eleva la música de Chopin a antítesis musical absoluta del discurso

⁶³ HdH IIa, § 134; KSA 2, p. 435.

⁶⁴ KSA 8, 27[50]. E. Hanslick hace el mismo reproche a Wagner, cf. J.-J. Nattiez, *Introduction à l'esthétique de Hanslick*, p. 15.

⁶⁵ KSA 7, 32[42].

⁶⁶ KSA 8, 27[24].

⁶⁷ KSA 8, 27[29].

⁶⁸ KSA, 8, 27[31].

⁶⁹ KSA 8, 27[24].

musical wagneriano. «El sentido supremo de formas, que consiste en desarrollar lógicamente las más complicadas a partir de la forma inicial más simple —yo la encuentro en Chopin»⁷⁰.

Es verdad que Chopin ha sabido, insuflando a la música sonoridades propias, buscando armonías sofisticadas e impulsando más lejos la escritura para piano, permanecer fiel a las leyes de la música tonal: sus piezas son en efecto más diatónicas que cromáticas. Las piezas de Chopin testimonian la búsqueda de técnicas de una gran complejidad (superposiciones de ritmos, complejidad de la melodía, etc.), pero nunca este músico perturba los contornos que permanecen siempre claros. Sobre todo: Chopin desarrolla las ideas musicales que enuncia, y especialmente sus melodías, las cuales son siempre fuertemente tonales y llenas de ornamentos.

La música no es, por tanto, para Nietzsche otra cosa que el desarrollo de temas que pasan por diferentes transformaciones melódicas, armónicas y rítmicas, según las leyes 'lógicas' que son enunciadas en los tratados de armonía clásica. Si se necesita innovar o inventar, hay que hacerlo siempre desde dentro de esas reglas. Así pues, el músico no se propone inventar nuevas reglas, porque la muerte del sistema tonal es también el de la música; debe inventar posibilidades infinitas dentro de ese sistema. Se trata de desarrollar más las perspectivas infinitas que abre la conciencia tonal. Nietzsche afirma que el criterio de apreciación de una obra de arte es la originalidad⁷¹, pero él condena la originalidad a toda costa⁷²: el gran artista no es aquel que rechaza las reglas y las transgrede sistemáticamente⁷³. Para retomar el título del aforismo 140 de *El caminante y su sombra*, lo que importa es saber «danzar encadenado»⁷⁴. En resumen, la originalidad se somete, por lo tanto, a lo bello que se asimila respetando las leyes de la 'música antigua', por consiguiente, de la armonía clásica: todo lo que suena como una 'paradoja' o una 'blasfemia' para el patrón de estas leyes, se rechaza entonces sistemáticamente. Sólo el sistema tonal puede, para

⁷⁰ KSA 8, 28[47].

⁷¹ Ver KSA 8, 23[84].

⁷² Ver HdH IIa, § 179.

⁷³ De este modo la música de Wagner da testimonio de una libertad que no encadena nada, cf. KSA 7, 32[15].

⁷⁴ Así la música de Chopin manifiesta esta 'libertad encadenada', HdH IIb, § 159.

Nietzsche, instaurar un orden en el caos de sonidos. Este clasicismo de Nietzsche se encuentra confirmado tanto más por su crítica al segundo acto del *Crepúsculo de los dioses*⁷⁵, del que compositores contemporáneos como Pierre Boulez no han dejado de afirmar la extraña modernidad⁷⁶, que por su última composición musical, *Gebet an das Leben*, cuya organización tonal muy estable está construida a partir de la tonalidad de re mayor⁷⁷.

Wagner no es un músico, puesto que él es incapaz de desarrollar ideas musicales en los marcos fijados por la música clásica. Por eso, no es más que un comediante, un histrión, o incluso un ilusionista. Suponiendo esto, Wagner hace pasar sus debilidades por fuerzas que pretenden subordinar la música al drama, dando así por intencional lo que no es más que una impotencia. De ahí el naturalismo wagneriano: afirmar que el despliegue del flujo musical debe ser subordinado a las inflexiones del drama, es justificar las torsiones que uno hace sufrir a la simetría matemática del ritmo y a las leyes de la armonía. «Sin embargo, forzar la música al servicio de un *pathos* naturalista, es disolverla, sembrar en ella la confusión y hacerla inepta para resolver más tarde la meta común»⁷⁸

Así pues, la justificación última del músico Wagner está en afirmar que en la estética musical la música posee un sentido extramusical. La música no debe obedecer ya a una sintaxis propiamente musical: todo está ya permitido por la estética que subordina la música al drama. La coartada naturalista permite introducir lo excesivo, lo desmesurado, lo deforme, lo monstruoso, en una palabra, la fealdad. Si «el lado feo del mundo, en el origen enemigo del sentido [...] ha sido conquistado por la música»⁷⁹, es porque los músicos han subordinado la música a un pretendido sentido extramusical, al «simbolismo de formas», se han así arrogado el derecho de transgredir las reglas de la música tonal. Más aun: la música es ante todo una melodía que

⁷⁵ KSA 8, 30[111].

⁷⁶ P. Boulez, *A partir du présent, le passé. Histoire d'un 'Ring'*, R. Laffont, Paris, 1980.

⁷⁷ Ver sobre este punto mi análisis: «Les *Lieder* de Friedrich Nietzsche», *Nietzsche-Studien*, 28, 1999.

⁷⁸ KSA 7, 32[27]. Ver también: «Su retorno a la naturaleza [Wagner] es sospechoso porque el afecto es aquello que se atribuye mejor al efecto» KSA 7, 32[26].

⁷⁹ HdH I, § 218.

debe poder ser canturreada, afirma Nietzsche, quien sostiene la superioridad de la música popular sobre la música sabia⁸⁰. De este modo, la armonía debe permanecer simple y subordinada a la simplicidad de la dimensión horizontal⁸¹.

En este punto, Nietzsche retoma la interpretación de Hanslick. La música de Wagner no tiene ni unidad ni coherencia musical, porque transgrede las leyes de la música tonal. Las rupturas musicales encuentran su origen en una subordinación de la música a un elemento extramusical⁸². Nietzsche añade que esta trasgresión no es intencional: no encuentra su origen en la voluntad que tendría Wagner de no repetir la música de sus predecesores e inventar nuevas formas y estructuras musicales, sino en su incapacidad a reapropiarse de leyes que uno no sabría infringir. Así Wagner disimula esta impotencia tras una pretendida subordinación de la música al drama.

Si Wagner no es un músico, es porque él considera la música como un medio de expresión⁸³. Su música busca el efecto. Un efecto es un procedimiento retórico, una figura melódica, armónica o rítmica que surge de repente sin justificación musical alguna⁸⁴. Este procedimiento tiene, sin embargo, una razón extramusical, puesto que está justificado por el drama. Su discontinuidad por relación al discurso musical—su carácter imprevisible—hace que sorprenda o afecte, de tal manera que no es más que un medio que tiene por objeto producir un efecto sobre el auditorio. Nietzsche escribe: «Dirigiéndose a personas sin gusto artístico, se trata de *producir un efecto* por todos los medios, el objeto muy generalmente pretendido no es un efecto del arte, sino un efecto sobre los nervios»⁸⁵.

⁸⁰ «A pesar del gusto que uno podría tener por la música seria y rica, a ciertas horas uno puede ser subyugado, embotado y casi fundido en éxtasis por su contraria, quiero decir por esos *melismas* de las óperas italianas aunque sean las más simples y que a pesar de su uniformidad rítmica y de su pueril armonía, parecen a veces cantar a nuestros oídos como el alma misma de la música» HdH IIB, § 168.

⁸¹ KSA 8, 27{6}.

⁸² E. Hanslick, *De lo bello en la música*, p. 113.

⁸³ R. Wagner, *Ópera et drame*, p. 60 : «yo proclamo que el error en el género artístico de la ópera consiste en que se ha hecho de un medio de expresión (la música) el fin, y recíprocamente, del fin de expresión (el drama), el medio».

⁸⁴ Ver KSA 8, 30{109}, 30{183}.

⁸⁵ KSA 8, 27{30}.

Es necesario subrayar dos cosas: por una parte, es el mismo Wagner el que inventa el concepto de ‘efecto’ (*Effekt*), en *Opera y Drama*, a fin de criticar la música de Meyerbeer⁸⁶; por otra parte, es E. Hanslick el primero que hace que el concepto se vuelva contra el propio Wagner. Para Hanslick, lo que hace Wagner no es música, sino ruido: así pues, los sonidos wagnerianos no se dirigen al espíritu, al intelecto, sino al sistema nervioso sobre el que producen un efecto psicológico⁸⁷. Esto es exactamente lo que dice Nietzsche. La música de Wagner no tiene ninguna justificación musical: encuentra su justificación en el drama y su razón en consideraciones extramusicales. Por consiguiente, no se puede tener sobre ella un discurso estético en el verdadero sentido del término. Lo único que se puede hacer es una ‘fisiología’ de este arte: no es posible hablar de ello más que en términos medicinales⁸⁸.

Nietzsche afirma a veces que es posible encontrar una belleza propiamente musical en la obra de Wagner. Partiendo de que la música wagneriana no posee en sí misma ninguna unidad formal y estructural, de que las óperas son por consiguiente parceladas⁸⁹ y de que el arte de Wagner es un arte de la miniatura⁹⁰, uno no puede retener a veces más que algunas medidas, algunas ideas musicales puntuales que es preciso aislar del resto.

III

La concepción que aparece en *Humano, demasiado humano* se opone a la que se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*. Si, en lo sucesivo, la música no es más que un conjunto de sonidos ordenados siguiendo una sintaxis propiamente musical, si Nietzsche escribe en 1878: «en sí, ninguna música es profunda ni significativa, ni habla de ‘voluntad’»⁹¹, él escribía en 1872: la música es una «reproducción

⁸⁶ R. Wagner, *Opéra et drame*, p. 169.

⁸⁷ E. Hanslick, op. cit., p. 132.

⁸⁸ Ver HdH I, § 159, donde Nietzsche emplea un vocabulario medicinal a propósito de la ‘música moderna’.

⁸⁹ Ver KSA 8, 30[111].

⁹⁰ Ver KSA 8, 30[118].

⁹¹ HdH I, § 215.

inmediata de la voluntad»⁹², «se relaciona simbólicamente con la contradicción y con el dolor que pertenecen a lo más íntimo del uno primordial»⁹³, «reproduce»⁹⁴ el mundo, o «debe expresar simbólicamente la esencia de la naturaleza»⁹⁵. Por tanto, parece como si Nietzsche haya renunciado a una estética musical próxima a la de Schopenhauer y Wagner para acercarse a la de Hanslick —posición que condenaba durante su periodo wagneriano⁹⁶. Hay por consiguiente un abismo infranqueable entre las posiciones del *El nacimiento de la tragedia* y la de *Humano, demasiado humano*, es decir, un cambio radical sin ninguna continuidad que permite explicar el tránsito de una concepción a otra. En este sentido, la metafísica de la música de 1872 testimonia una adhesión a un irracionalismo romántico del que Nietzsche se desembaraza rápidamente. En lenguaje nietzscheano: una enfermedad que necesariamente había que superar.

La estética musical propuesta por *Humano, demasiado humano* es, por consiguiente, una estética formalista. El único discurso legítimo sobre la música es un discurso sobre su estructura, es decir, sobre la organización melódica, armónica y rítmica, sobre las intensidades y los timbres. Nietzsche quiere luchar por una concepción semejante contra todos los discursos sobre la música que, bajo la cubierta de hablar de música, no son más que exhibiciones de estados del alma que no tienen nada que ver con la cosa misma. El hombre confunde, en efecto, a menudo la música con los sentimientos, las imágenes y las ideas que ella despierta en él. Una cosa es cierta: es necesario distinguir el objeto estético de lo que el sujeto pone en él. Sentimientos e ideas son relativos y contingentes: no están contenidos en la música y ya no son más despertados de una forma necesaria, en el espíritu del oyente, por esta música —como ya lo decía Hanslick⁹⁷. Hablar de la música describiendo su estructura en el seno de un análisis técnico es evitar hablar de sí y de su aprehensión propiamente subjetiva de la música.

⁹² KSA 1, 104.

⁹³ KSA 1, 51.

⁹⁴ KSA 1, 44

⁹⁵ KSA 1, 33

⁹⁶ Ver KSA 7, 9[8].

⁹⁷ E. Hanslick, op. cit., pp. 65-66.

La estética musical propuesta por Nietzsche tiene dos características principales. La primera característica consiste en la evicción del sujeto⁹⁸. Lo verdaderamente importante para Nietzsche no es el sujeto que contempla la obra de arte, ni que ella produzca un placer estético. No se trata de analizar la estructuración de una subjetividad estética sobre la que la obra de arte produce un cierto efecto, sino que es la estructuración del objeto mismo, por ejemplo, en la música la estructura de tal pieza⁹⁹. La segunda característica es la siguiente: no tiene sentido hablar de la obra de arte en general o de la belleza en sí. Es necesario hacer notar que cuando Nietzsche habla de arte habla siempre de música y más exactamente de músicos y de obras particulares. El discurso estético es un discurso sobre las obras mismas, de ahí que los análisis o las observaciones precisas a propósito de obras singulares, el preludio de *Lobengrin*, los primeros acordes del segundo acto de *El crepúsculo de los dioses*, sean un testimonio de ello.

Hay que hacer notar, sin embargo, una dificultad. La estética musical no puede tener en cuenta los sentimientos e ideas que la música despierta, en la medida en que son arbitrarios y subjetivos. ¿Esto quiere decir que la estética musical no es nada más que un discurso técnico sobre la música? ¿Debe limitarse el esteta a un análisis de partituras, en el que consignaría las particularidades rítmicas y armónicas de tal pieza, y renunciar a toda interpretación? ¿Se puede en este caso hablar todavía de una estética? Es cierto que Nietzsche tiene razón en querer fundamentar la estética musical, contra la abundancia de discursos que pretenden hablar de la música sin tener una idea musical, sobre un análisis de partituras. Sin embargo es dudoso que se pueda reducir la estética a consideraciones técnicas de donde sería excluida toda subjetividad, toda interpretación concerniente al sentido o el efecto de procedimientos musicales que uno saca a la luz. Como hemos visto ya, el discurso de Nietzsche sobre la música no es solamente descriptivo, sino que contiene igualmente un juicio de valor.

A fin de captar la diferencia entre lo que pone de relieve de discurso técnico y de la interpretación de orden estético, comparemos lo

⁹⁸ La estética formalista que propone Hanslick tiene la misma función, como lo hace notar J.-J. Nattiez, op. cit., p. 23: «No se captará la belleza musical pura más que desembarazándose de todas las escorias de la subjetividad y del sentimiento».

⁹⁹ E. Hanslick, op. cit., p. 60.

que Nietzsche dice de Wagner en *El nacimiento de la tragedia* y en *Humano, demasiado humano*. En los dos textos, Nietzsche insiste sobre las mismas características técnicas. Subraya la originalidad de la música wagneriana y la atribuye esencialmente a la indeterminación armónica y rítmica. En el texto de 1872, Nietzsche lo interpreta como una renovación del lenguaje musical, que trasciende las estructuras fijas y discontinuas de la música tonal, y afirma que estos procesos musicales, que instauran una continuidad y una unidad propiamente musicales, permiten a la música de Wagner expresar la unidad originaria (o esencia del mundo)¹⁰⁰. En este primer texto se trata de una metafísica de la música. Lo que Nietzsche interpretaba como la fuerza de la música de Wagner, lo que fundamentaba su superioridad en *El nacimiento de la tragedia*, es lo que en 1878 llega a ser el signo de su debilidad y de su impotencia. Supuesto esto, no es necesario poner los dos discursos en el mismo plano. Si en *El nacimiento de la tragedia* la música de Wagner tiene un sentido extramusical, Nietzsche afirma en *Humano, demasiado humano* que no es un lenguaje signifiante¹⁰¹. De este modo, la crítica se efectúa en el último texto desde un punto de vista propiamente estético. Y es desde este punto de vista como posee hoy en día todavía una pertinencia y legitimidad¹⁰². El discurso estético no excluye, por consiguiente, todo juicio de valor; pero no tiene por legítimo más que el juicio axiológico fundamentado sobre razones propiamente musicales.

Sin embargo, es verdad que Nietzsche no se atiene a un discurso similar, tal y como dan testimonio de ello los aforismos de *El caminante y su sombra*. El filósofo pasa allí revista a los grandes músicos, pero excluye toda consideración técnica. Así, por ejemplo, escribe lo siguiente sobre Bach: «En Bach, todavía hay cristianismo, germanismo, escolástica, todo esto en estado bruto; él se encuentra en el umbral de la música europea (moderna), pero desde ahí vuelve la mirada hacia la

¹⁰⁰ Hemos desarrollado este punto en nuestros dos artículos sobre *El nacimiento de la tragedia*.

¹⁰¹ En el sentido que Pierre Boulez (*Points de repère*, C. Bourgois, Paris, 1981, p. 18) da a esta palabra.

¹⁰² Se encuentra una crítica parecida de las características técnicas de la música de Wagner en A. Boucourechliev, *Le langage musical*, Fayard, Paris, 1993, pp. 41s.

edad media»¹⁰³. Parece como si Nietzsche estuviese aquí muy lejos del discurso estético que él defiende. Con esto, esta afirmación no se inscribe en el campo de una estética musical. Nietzsche se opone aquí a aquellos que afirman que la música es un lenguaje universal e intemporal, y sostiene, al contrario, que la música está ligada a la cultura en la que ella emerge¹⁰⁴. Aquí no se trata de estética musical, sino de historia de la música, como ha subrayado Hanslick, que acentúa a este propósito la dificultad de establecer relaciones de causalidad entre la música y el contexto histórico¹⁰⁵.

Es igualmente sorprendente que las intenciones ulteriores de Nietzsche sobre la música se asienten en otra cosa que la música. Así, *El caso Wagner*, que lleva como subtítulo «Un problema para músicos», no contiene ninguna consideración musical. Nietzsche desarrolla allí dos cosas: por una parte los efectos que produce la música sobre los nervios, por otra parte el contenido de libretos de ópera (oponiendo las de Wagner a las de Halevy y Meilhac). Mientras que Nietzsche opone la música de Wagner a la de Bizet en *Carmen*, y afirma que la primera es expresión de la debilidad y de la enfermedad, y la segunda es la de la afirmación y de la fuerza, hay que hacer notar que la argumentación reposa sobre la oposición de caracteres o personajes, erigiendo Carmen en antítesis de Brünnhilde.

¿Habría entonces pensado Nietzsche en construir una nueva estética después de *Humano, demasiado humano*? No parece que sea así, tal y como se desprende del siguiente texto de *El caso Wagner*: «Él [Wagner] ha repetido efectivamente durante toda su vida una frase: ¡que la música no significa solamente la música! ¡Aun más! ¡Infinitamente más!... “No solamente música” —así no habla ningún músico»¹⁰⁶.

Por lo tanto, es evidente que para Nietzsche la música no consiste sólo, en 1888, en una cierta organización de sonidos en la duración. Nietzsche no reconoce en absoluto la estética formalista que desarrolla en *Humano, demasiado humano*. Sin embargo, no profundizará en ella, ni aplicará esta estética formalista de la que él no es el fundador

¹⁰³ KSA 2, 614 § 149.

¹⁰⁴ HdH IIa, § 171.

¹⁰⁵ E. Hanslick, op. cit., p. 108.

¹⁰⁶ KSA 6, 35.

y que simplemente toma prestada, dejando sin duda esta meta a otros (musicólogos). *El caso Wagner* no destaca, como otras reflexiones ulteriores de Nietzsche sobre la música, una estética musical. Nietzsche desarrolla y profundiza allí esta fisiología de la música que aparecía en *Humano, demasiado humano* y de la que él es el iniciador, fisiología de la música que va afinar en adelante gracias a la filosofía de la vida.

La música, por lo tanto, no es el objeto de un único discurso. Esta idea aparecía ya en los textos póstumos de 1876. Nietzsche distingue allí la estética que parte de causas y la que parte de efectos¹⁰⁷. La segunda no parte (ni habla) de la cosa misma, es decir, de la obra de arte, sino del efecto que produce. Esta estética «sufre [...] el encanto mágico del arte y es ella misma una especie de poesía y de embriaguez»¹⁰⁸. No es, en todo caso, un discurso legítimo, desde el punto de vista de la estética, sobre la obra de arte. La primera parte de la causa, por consiguiente de la obra de arte de la que ella analiza la estructura. Esta estética no se sitúa desde el punto de vista del espectador, sino del creador¹⁰⁹. El espectador que tiene una actitud estética legítima es aquel que se coloca del lado del creador. No quiere ser suprimido, afectado, sorprendido, y dejarse seducir por el encanto mágico de la obra de arte, pero su atención se concentra sobre los medios que se ponen en obra. Como por ejemplo el actor trágico que asiste a la representación de obras distintas a las suyas, que «encuentra su placer en las intenciones técnicas y los procesos ingeniosos, en el tratamiento y la distribución de la materia, en el giro nuevo dado a viejos motivos, a viejas ideas. Él tiene frente a la obra de arte una posición estética, la del creador»¹¹⁰. Sólo este discurso tiene una legitimidad estética. Si el discurso sobre los efectos y el espectador tiene una legitimidad, no es bajo el título de una estética, sino bajo el de una fisiología de la música.

Tampoco hay que confundir los planos e imaginar que después de *Humano, demasiado humano* Nietzsche habría tratado de fundar una nueva estética —incluso si él continúa haciendo aquí y allá algunas

¹⁰⁷ KSA 8, 20[1].

¹⁰⁸ KSA 8, 20[1].

¹⁰⁹ HdH I, 166.

¹¹⁰ HdH I, § 166, KSA 2, 156. Ver también HdH I, § 221.

observaciones de orden estético¹¹¹. Él mismo ha distinguido explícitamente la fisiología de la música de la estética formalista a la que se ha adherido. Si en esta fisiología no se trata de una estética, es porque el discurso sobre la música está allí subordinado a una cierta filosofía de la vida: la música es interpretada bajo el patrón de la vida y de la voluntad de poder, y llega a ser la expresión de la fuerza y del poder del cuerpo. De este modo, Nietzsche va a oponer la música enferma a aquella que no lo está, la renuncia y la abnegación de la música wagneriana a la afirmación presente en la de Bizet, la música del norte a la música del sur (distinción de origen schumanniano), y opondrá la música culpable a la música inocente.

traducción: Luis E. de Santiago Guervós

¹¹¹ Ver también: «Yo no me encuentro lo suficientemente sano para toda esta música romántica (incluyendo a Beethoven). Necesito una música [...] sobre la que quizá, una cuestión cínica, ¿se digiera bien? [...] Pero estos son juicios fisiológicos, no estéticos: en una palabra: yo ya no tengo una estética» KSA 12, 7[7]. «Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿a que viene travestirlas con formulas estéticas?» *La gaya ciencia*, § 368. En la gran obra que él tenía intención de escribir, Nietzsche quería hacer un capítulo sobre fisiología del arte.