

'Música absoluta' y Wort-Ton-Drama en el pensamiento de Nietzsche

ENRICO FUBINI

Que el teatro no se convierta
en señor de las artes.
Que el comediante no se convierta
en el seductor de los seres genuinos.
Que la música no se convierta
en el arte de la mentira.

Friedrich Nietzsche

¿Se dio realmente esa completa adhesión, de la que se habla a menudo, de Nietzsche al pensamiento y a la música de Wagner, antes de la ruptura fatal entre ambos, debida al presunto giro wagneriano con el *Parsifal*, con la contraposición de la luminosidad mediterránea de la *Carmen* a la *décadence* y al Romanticismo enfermo de la última obra wagneriana? En la mayor parte de los estudios sobre el pensamiento musical de Nietzsche, se mantiene que entre el filósofo y el músico había una perfecta identidad de concepciones sobre los principales problemas inherentes a la música, a su historia y a sus perspectivas, por lo menos en la época de *El nacimiento de la tragedia*, con la dedicatoria a Richard Wagner, «insigne precursor en el campo de batalla». En realidad, un análisis atento del pensamiento de Nietzsche demuestra que las afinidades con el pensamiento de Wagner no son tan evidentes, y que la fractura que explotó en la época del *Parsifal* estaba ya presente *in nuce* desde los tiempos de *El nacimiento de la*

¹ *El caso Wagner*, 1888.

tragedia. Quizás, el parentesco de pensamiento y la profunda contienda Nietzsche-Wagner es fruto de un gran equívoco, debido incluso a los sucesos biográficos que demasiado a menudo han influido y han condicionado los estudios en cuestión. Muchas veces nos hemos dejado influir por las afirmaciones del último Nietzsche, de las que podría deducirse una repentina e incurable ruptura entre el filósofo y el músico, a consecuencia de aquella alusión sibilina, a la ‘ofensa mortal’² que habría recibido Nietzsche por parte de Wagner. Se ha fantaseado mucho sobre esta ‘ofensa mortal’, pero en realidad parece que Nietzsche no aludía sino a «un abismo que separa nuestras aspiraciones»³, en otras palabras, a un fractura insalvable de naturaleza ideológica y no personal.

Quizás, tras una lectura más atenta de los documentos puede salir a la luz que la disensión frente a Wagner no explotó a causa del *Parsifal*, sino que se daba ya desde siempre, aunque no se manifestara, en el pensamiento de Nietzsche, quien en realidad nunca estuvo en sintonía con la estética del *Wort-Ton-Drama* wagneriano.

En la estética romántica se halla muy presente desde los primeros años del siglo XIX la idea que la música sin acompañamiento de palabras, es decir, la música instrumental pura, la música que luego se llamará ‘absoluta’, debe ser antepuesta a cualquier otra expresión musical y en el fondo a cualquier otra manifestación artística. E. T. A. Hoffmann estuvo entre los primeros en escribir, refiriéndose a Beethoven, que la música instrumental es la ‘auténtica’ música y que las palabras representan en la música una especie de añadido ‘exterior’: «Cuando se habla de la música como de un arte autónomo, habría que entender por ella únicamente la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, todo añadido de otro arte, expresa con pureza la esencia propia y particular del arte que sólo en ella es cognoscible»⁴. Esta tesis, sostenida por importantes filósofos y ya anticipada por W. Wackenroder a finales del siglo XVIII⁵, ha prevalecido sin duda en la cultura romántica, pero no debe olvidarse que junto a ella se desarro-

² Cf. *Carta a Franz Overbeck*, Rapallo, enero 1883, escrita enseguida tras la muerte de Wagner.

³ Cf. *Carta a Malwida von Meysenbug*, Naumburg, enero 1888.

⁴ E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, ed. F. Schnapp, München, 1963, p. 34.

⁵ Cf. W. H. Wackenroder, *Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*.

lLa otra perspectiva que tiene su origen en el pensamiento de Rousseau, acerca del origen común a música y poesía, según la cual la asociación de la expresión musical con la verbal crearía el arte más completo, dotado de mayores capacidades expresivas. El poema sinfónico, la sinfonía con programa y todo el *Lied* alemán es sin duda el heredero de esta ideología, según la cual la unión de un mayor número de artes potencia la fuerza expresiva generando un arte más intenso y completo. Wagner es sin duda el heredero de esta perspectiva estética y su *Wort-Ton-Drama* representa la realización más significativa de un ideal de arte total, mientras la 'música absoluta'⁶, separada de la motivación y la justificación que pueden derivar de la palabra, la acción escénica y el drama, representa una forma de arte inferior y deficitaria. Schopenhauer apoyó en su filosofía la tesis de la supremacía de la música instrumental pura, puesto que nos da la esencia de las cosas, la esencia íntima del mundo, «los *universalia ante rem*» como afirma con una expresión que deriva de la filosofía escolástica, mientras la palabra, el verbo, permanece siempre en la superficie, en el mero fenómeno. De aquí deriva toda una continua y sutil polémica contra la música vocal y sobre todo contra la ópera, que ya tuvo sus inicios en la famosa recensión de Hoffmann a la quinta sinfonía de Beethoven en 1810. Así decía Hoffmann: «La música de Beethoven mueve los resortes de la zozobra, el miedo, el pavor, el dolor y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del romanticismo. Beethoven es un compositor estrictamente romántico (y justo por ello auténticamente musical) y quizá sea ésta la razón por la que no le sale tan bien la música vocal, la cual no consiente un anhelo infinito sino que sólo representa los afectos indicados por las palabras, aunque transportados al reino del infinito, y quizá sea también esa la razón por la que la música instrumental no es apreciada por la masa»⁷. Aquí el escritor Hoffmann está perfectamente en línea con el filósofo Schopenhauer, quien, expresando conceptos análogos, afirmaba: «La música no expresa nunca el fenómeno, sino sólo la íntima esencia del mundo, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma [...] De ello deriva que nuestra fantasía sea tan fácil de excitar por la música, y busca entonces dar forma a ese

6 La expresión fue acuñada por Wagner y retomada luego por Hanslick.

7 E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36.

mundo de espíritus que nos habla directamente del todo, que es invisible y sin embargo tan vivo y animado, intenta revestirlo de carne y hueso, es decir, concretarlo en un ejemplo análogo. Es este el origen del canto con palabras y en fin de la ópera, cuyo texto no debería nunca abandonar su condición subordinada, para asumir el primer puesto y hacer de la música el simple medio de su expresión, lo cual es un gran error y una fea torcedura»⁸.

Todo ello contrasta netamente con lo que Wagner teorizaba, especialmente en *Oper und Drama*, su obra teórica fundamental para entender su pensamiento. Según ésta, la música debe ser concebida exclusivamente en función del drama y nunca como algo autónomo y autosuficiente. Es conocida su expresión lapidaria formulada precisamente en *Oper und Drama*: «el error del género artístico de la ópera consistía en hacer de un medio de expresión (la música) el fin, y del fin de la expresión (el drama) un medio»⁹. Por tanto, podemos afirmar sin duda que Wagner se coloca netamente en la línea contraria a la que podríamos llamar Hoffmann-Schopenhauer, que sin duda es la línea maestra y predominante en el Romanticismo.

Era necesario esta breve y esquemática mirada histórica retrospectiva para entender y esclarecer el pensamiento de Nietzsche. A menudo se ha enfatizado la influencia que Wagner tuvo sobre el joven Nietzsche y sobre su función de maestro, si bien, en realidad, mirándolo bien, el filósofo, a pesar de sus afirmaciones de amistad y de aprecio hacia el maestro, no se alineó nunca con sus posiciones, sino todo lo contrario se alineó en el frente opuesto. Nietzsche siempre fue contrario al teatro musical por motivos ideológicos y filosóficos y veremos de qué manera aceptaba el *Tristán* wagneriano. En el libelo *Nietzsche contra Wagner*, el filósofo decía: «Está claro que yo soy por constitución esencialmente antiteatral: hacia el teatro, este arte de masa *par excellence*, alimento en el fondo de mi alma ese profundo desprecio que hoy es propio de todo artista»¹⁰. Podría pensarse que esta afirmación hay que conectarla a la ruptura con Wagner acontecida en los años de la madurez, después del *Parsifal*, pero en realidad

⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1, § 52.

⁹ R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, Berlin und Leipzig, vol. III, p. 231.

¹⁰ F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ed. K. Schlechta, Darmstadt 1966, vol. II, p. 1041

representa la posición nietzscheana desde los inicios de *El nacimiento de la tragedia*.

De la lectura de los fragmentos inéditos, de aquellos años precisamente en los que Nietzsche escribía *El nacimiento de la tragedia*, es decir del 1871, salen a la luz perspectivas de enorme interés que clarifican elementos completamente nuevos acerca de su concepción de la música e indirectamente sobre sus relaciones con Wagner. Así escribía Nietzsche en un amplio e importante fragmento de 1871: «Imaginémonos ahora [...] qué tarea tan imposible y *contro natura* es componer música para una poesía, querer ilustrar una poesía mediante la música, quizá con la explícita intención de simbolizar con la música las representaciones conceptuales de la poesía, y de proporcionar así a la música un lenguaje conceptual: tarea que me parece muy parecida a la de un hijo que quisiera engendrar a su propio padre. La música puede proyectar fuera de sí imágenes: que sin embargo siguen siendo reproducciones, ejemplificaciones de su verdadero contenido; la imagen y la representación no podrán nunca generar por sí mismas la música, y mucho menos podrán tener esta capacidad el concepto o —como también se ha dicho— la idea poética»¹¹.

Este tema de la inadecuación de la poesía hacia la música se encuentra expresado de distintas maneras en los escritos de Nietzsche de este periodo, y a menudo va asociado a su polémica contra la ópera y la tradición operista italiana, polémica que en ciertos aspectos puede parecer que se asemeja al *Oper und Drama* de Wagner. Pero todavía en el mismo fragmento citado se hallan expresiones netamente divergentes respecto a la estética wagneriana; Nietzsche parte de una polémica contra el presunto poder descriptivo de la música, con la mente evidentemente dirigida hacia las sinfonías de Beethoven: «[...] incluso cuando el músico habla de una composición mediante imágenes, por ejemplo cuando designa una sinfonía como pastoral y un movimiento como “Escena a orillas de un arroyo” o “Alegre reunión de campesinos”, éstas son sólo representaciones simbólicas, nacidas de la música, que en modo alguno nos pueden dar a conocer el contenido dionisiaco de la música, más aún, que no tienen ningún valor exclusivo respecto a otras imágenes. No obstante, el poner la música al servi-

¹¹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 7, aprile 1871, en *Opera*, ed. G. Colli y M. Montinari, Adelphi, Milano, 1989, vol. III, tomo III, parte I, p. 189.

cio de una serie de imágenes y de conceptos, el emplearla como medio para un fin, para que esas imágenes y esos conceptos sea reforzados y clarificados —esta extraña pretensión se encuentra en el concepto de ‘ópera’—, me recuerda ese hombre ridículo que intenta sostenerse en el aire con sus propios brazos... La música no *puede* nunca convertirse en medio aunque la sacudamos, la atormentemos o la torturemos: en sus estadios más rudos y simples, cuando era un simple sonido, un redoble de tambor, ella ya supera a la poesía degradándola a mero reflejo... La peor música, en comparación a la mejor poesía, puede siempre indicar el sustrato dionisiaco del mundo: y la peor poesía, cuando la música es óptima, puede ser siempre un espejo, una imagen y un reflejo de aquel sustrato; es igualmente cierto que cada sonido, frente a la imagen, es ya dionisiaco, y que cada imagen, junto al concepto y a la palabra, es frente a la música ya apolíneo... El *recitativo* es la expresión más clara de la desnaturalización»¹².

Este ataque a la música vocal, que también incluye evidentemente a la ópera, es profundizado después ulteriormente en las páginas que siguen, y la fractura que separa a Nietzsche de Wagner parece abrirse mucho más. Cuando habla de la música que no puede convertirse nunca en ‘medio’, no puede ser que Nietzsche no se refiera polémicamente a Wagner y a sus declaraciones diametralmente opuestas, cuando éste escribía precisamente que el fin es el drama y que la música es un medio para la consecución del fin. Nietzsche es absolutamente explícito en la condena de la ópera y sólo se salva en alguna medida cuando la música anula el libreto, se mueve por encima liberando, a costa de las palabras, toda su fuerza dionisiaca: «Y tal como la música no puede desde luego convertirse nunca en un instrumento al servicio del texto sino que siempre supera al texto; así ella se convierte con seguridad en mala música, si el compositor infringe toda fuerza dionisiaca que emerge en él, al echar una mirada ansiosa sobre las palabras y los gestos de sus marionetas. Si el libretista no le ha proporcionado otra cosa más que las usuales figuras esquematizadas, con su regularidad egipcia, entonces el valor de la ópera será tanto más alto cuanto más libre, incondicionado y más dionisiaco sea el desplegarse de su música, y cuanto más desprecie todas las llamadas

¹² Ibid. pp. 190-191.

exigencias dramáticas... ¿Pero qué puede significar la obra como música 'dramática', en su remotísima distancia respecto a la música pura, activa en sí misma, la única dionisiaca?»¹³.

Nietzsche no podría ser más explícito: la ópera es de todos modos un género híbrido, lejos del ideal romántico de la 'música absoluta', es decir, de la pura música instrumental, la única en la que puede expresarse lo dionisiaco, según sus palabras, el en sí del fenómeno. Nietzsche escribía estas ideal en el mismo momento en que hablaba con inmenso entusiasmo del *Tristán* del amigo-maestro; pero la aparente contradicción se esclarece cuando se refiere al *Tristán* como a una 'sinfonía', que debe ser escuchada como tal, es decir como música pura a pesar de las palabras que lo acompañan.

Al problema de la ópera Nietzsche vuelve una y otra vez en los fragmentos inéditos, trazando un esbozo de su historia a partir de sus inicios, cuando la ópera fue inaugurada con la absurda pretensión de que el oyente *entendiera las palabras*. «En la autocomplaciente literatura de estos inicios de la ópera no se hace otra cosa más que repetir que el *canto debe imitar el discurso*». Pero, se pregunta el filósofo, «¿es verosímil que esta música de ópera totalmente exteriorizada e incapaz de devoción haya podido ser acogida y promovida con entusiasmado fervor, casi como el renacimiento de toda verdadera música, en una época en la cual acababa de alzarse la música inefablemente sagrada, y en el fondo la única música clásica, de Josquin y Palestrina?»¹⁴. La ópera, por tanto, en la visión nietzscheana de la música, se convierte en algo así como la expresión del hombre moderno en su sed de exterioridad, del hombre que «no capta la profundidad dionisiaca de la música, que rebaja el goce musical a deleite en el arte del canto y a retórica intelectualista de la pasión... En este sentido la ópera es la única forma completa del hombre moderno: ¡no hay que asombrarse que él haya descargado sobre ella todas las virtudes y debilidades propias! Es la única forma que lo aprehende de verdad»¹⁵. No se salva ni siquiera Wagner y Nietzsche lo incluye explícitamente bajo esta perspectiva de modernidad decadente, y en efecto también para Wagner «la ópera se convierte en la auténtica encarnación del mundo artístico

¹³ Ibid. pp. 191-192.

¹⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 9, 1871, pp. 277-8.

¹⁵ Ibid. p. 280.

frente al real, no artístico»¹⁶. Pero «Wagner debe ser valorado —sigue diciendo Nietzsche— sobre todo como músico: sus textos son una ‘exaltación musical’»¹⁷.

El problema de la ópera tiene un precedente al que recurren tanto Wagner como Nietzsche: Beethoven y su *Novena* sinfonía. El famoso coro final sobre el texto del *Himno a la alegría* de Schiller había sido considerado por Wagner como el síntoma de una primera profética apertura hacia la idea de la *Gesamtkunstwerk*. Beethoven habría intuido que la música por sí sola no consigue expresar los contenidos más profundos y por tanto había asociado a la música la poesía de Schiller, primer paso de una grandeza inigualable que preludia la ópera entendida por él como acabamiento expresivo. Pero Nietzsche proporciona otra interpretación del último movimiento de la *Novena* sinfonía, que ya había hecho correr mucha tinta entre los románticos: «Podemos ver cómo el poeta intenta transponer en imágenes su impulso dionisiaco, de una profundidad germánica; pero como hombre moderno sólo consigue balbucear torpemente. Pero cuando Beethoven nos representa el verdadero fundamento schilleriano, entonces nos encontramos ante una infinita grandeza y perfección»¹⁸. Por tanto, no es el texto que actúa sobre la música, sino la música que expresa aquello que el texto no es capaz de expresar y revelar. Beethoven no habría sido por tanto aquél que entendió los límites de la ‘música absoluta’, sino todo lo contrario, aquel que ha captado su esencia más alta. «Qué deberíamos pensar entonces —dice Nietzsche— de aquella monstruosa superstición estética, según la cual Beethoven, con el cuarto movimiento de la *Novena*, habría reconocido los límites, más aún, habría abierto las puertas de un nuevo arte, en el que la música habría llegado a ser capaz de representar hasta la imagen y el concepto y se habría hecho así accesible al ‘espíritu consciente’»¹⁹.

Lo mismo ocurre, según Nietzsche, en la música de Wagner y en particular en el *Tristán*, la ópera del amigo-maestro a la que recurre a menudo con inmenso entusiasmo. Puede parecer un contrasentido, pero Nietzsche resuelve la aparente contradicción porque considera al

¹⁶ Ibid.

¹⁷ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 9, 1871, p. 326.

¹⁸ Ibid., p. 281.

¹⁹ J. Knaus (ed), *Über Musik und Wort, in Sprache, Dichtung und Musik*, 1973, p. 26

Tristán como una 'sinfonía', que como tal hay que escucharla, es decir, como música pura, *a pesar de* las palabras que la acompañan. Según Nietzsche, el cantante por sí mismo ofrece un espectáculo 'repugnante': «¡el cantante debe desaparecer! El mejor medio es justamente el coro» y el cantante debe ser de algún modo asimilado a la orquesta, debe ser anulado en la orquesta. Es evidente en estos y otros pasajes la explícita polémica de Nietzsche contra la interpretación de Beethoven que Wagner da tanto en *Das Kunstwerk der Zukunft*, como en *Oper und Drama*. En efecto, en el mismo fragmento citado más arriba, siempre a propósito de la *Novena*, así se expresa Nietzsche: «Que no nos critiquen si consideramos el último movimiento de la *Novena* de Beethoven inaudito, indisoluble en su encanto. ¿Quién podría quitarme este sentimiento completamente cierto: que la poesía de Schiller es completamente extraña al júbilo ditirámico?... ¿Qué nos dice Beethoven en el recitativo que introduce al himno de Schiller? Nos dice esto "Amigos, dejad que entonemos, no estos sonidos, sino sonidos aún más agradables y gozosos!" ¡Más agradables y gozosos! El sublime maestro no recurrió a la palabra sino al sonido 'más agradable', no buscó el concepto sino la voz más íntima y más rica de alegría, en el intenso deseo de conseguir una sonoridad plena y totalmente expresiva de su orquesta»²⁰.

Es evidente que la interpretación de Nietzsche diverge radicalmente de la de Wagner, lo que se ve confirmado por el juicio sobre los últimos cuartetos de Beethoven, obras que en el tardío romanticismo se habían convertido en el paradigma más ajustado a la idea de música absoluta. Si el lenguaje es un símbolo, lo que Nietzsche rechaza categóricamente es que la música sea reducida ella misma a símbolo, más aún si a símbolo de las pasiones y los afectos. Sólo una música degenerada se rebaja a expresar situaciones emotivas y afectivas; no por nada, los últimos cuartetos de Beethoven, en su enigmaticidad expresiva, permanecen en la concepción de Nietzsche un ejemplo insuperable de 'música absoluta'. Nietzsche rechaza por tanto, no sólo la vieja teoría de los afectos, sino también cualquier conmistura de música y palabra. En su pensamiento parece darse una adhesión a Hanslick y a su teoría de la música pura. También para Hanslick en el

²⁰ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 12, 1871, p. 379-380.

concepto de ‘música absoluta’ «se esconde una implicación metafísica que podía ser actualizada: precisamente en cuanto música pura instrumental, se libra de funciones, textos y programas, la música llega a ser capaz de representar *lo absoluto*»²¹. Wagner había expresado su aversión hacia la ‘música absoluta’, expresión acuñada por él en sentido despectivo, muchos años antes, en un famoso programa de concierto de 1846, con ocasión de la ejecución de la *IX Sinfonía* de Beethoven: «Con este comienzo del último movimiento, la música de Beethoven adquiere un carácter decididamente más hablador: abandona el carácter —mantenido en los primeros tres movimientos— de la pura música instrumental, lo que se anuncia en la expresión infinita e indecisa... Admiramos la manera con la que el maestro prepara la entrada de la palabra y de la voz humana, como una necesidad que ha esperado demasiado, con ese desconcertante recitativo de los violonchelos y los contrabajos, que ya casi abandonando los límites de la música absoluta, se enfrenta, como con un discurso fuerte y sentido, a los demás instrumentos, para empujarlos a una decisión...»²².

Nietzsche debía tener presente de seguro este juicio de Wagner y casi parece responderle pertinentemente en uno de sus fragmentos de 1871: «Espero que nadie se lo tomará a mal si partiendo de este punto de vista, tomaremos en consideración, hablando con total franqueza, el último movimiento, inaudito e inanalizable, *de la novena sinfonía de Beethoven*. Que con el gozo ditirámico de esta música, gozo por la redención del mundo, es completamente incongruente la poesía schilleriana *A la alegría*, que por el contrario ésta es sumergida, como una luz moribunda, por aquel mar de llamas, es para mí el más seguro de los sentimientos, que nadie podrá quitarme nunca. En general, además, ¿quién querrá discutirme que aquel sentimiento, cuando se escucha esa música, no llega a expresarse clamorosamente sólo porque, convertidos por la música en del todo incapaces de imágenes y palabras, ya no escuchamos nada más en la poesía de Schiller?... ¿Qué deberíamos pensar entonces de aquella monstruosa superstición estética, según la cual Beethoven, con el cuarto movimiento de la *Novena*,

²¹ Cf. C. Dalhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 1978.

²² R. Wagner, «Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 nebst Programm dazu», en *Schriften und Dichtungen*, Insel Verlag, Frankfurt, 1983, pp. 23-24.

habría reconocido los límites, más aún, habría abierto así las puertas de un nuevo arte, en el que la música habría llegado a ser capaz de representar hasta la imagen y el concepto y se habría hecho así accesible al 'espíritu consciente'»²³. La polémica con Wagner no podría ser más clara y explícita y parece que Nietzsche quisiera comentar paso a paso la presentación de la *Novena* de muchos años antes, contraponiéndole una visión estética diametralmente opuesta.

Nietzsche rechaza cualquier conmistura de la música con los afectos y las emociones, traídos subrepticamente por las palabras, porque lo dionisiaco, que es la esencia de toda música auténtica, conduce a un reino que no tiene nada que ver con la representación simbólica de lo real. En *El nacimiento de la tragedia*, cuando parecía defender a Wagner, en realidad ya daba de él una interpretación personal, completamente antiwagneriana. Nietzsche en efecto en un pasaje famoso²⁴ se dirige «a aquellos que se satisfacen con las imágenes de la acción escénica, con las palabras y los afectos de los personajes, para ponerse en disposición, con esta ayuda, de acercarse al sentimiento musical», pero, añade, «éstos no sienten la música como la propia lengua materna y por tanto, a pesar de esa ayuda, no van más allá del vestíbulo de la percepción musical, sin poder tocar en lo más mínimo los íntimos santuarios». Objeto del discurso sigue siendo el *Tristán e Isolda*, que curiosamente es tomado como paradigma de aquella 'música absoluta', expresión que en la acepción de Wagner tenía un significado negativo y que aquí en cambio viene a encarnar a la música en el sentido más alto y congruente del término. Contrariamente a los que necesitan de imágenes y palabras para acercarse a la música, Nietzsche se dirige esta vez, en su lenguaje exaltado, a quien posee la música como en el propio 'regazo materno': «A estas estrictas naturalezas musicales les pregunto si saben imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el *Tristán e Isolda*, sin los subsidios de la palabra y de la imagen, puramente como una prodigiosa creación sinfónica, sin exhalar el espíritu en una reacción convulsa de todas las alas del alma. ¿Un hombre así, como ocurre aquí, que ha acercado el oído, por así decirlo, al latir del corazón de la voluntad universal, que se siente reverter desde aquí en todas las venas del mundo, como río tronante, o como delica-

²³ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 12, 1871, pp. 379-80.

²⁴ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, § 21.

dísimo arroyo pulverizado, la furibunda ansia de existencia, no se despedazaría quizá súbitamente? ¿Soportaría percibir, en el miserable involucro vítreo de la individualidad humana, el eco de innumerables gritos de gozo y dolor, provenientes del ‘casto espacio de la noche de los mundos’, sin refugiarse irrefrenablemente en esta danza pastoral de la metafísica, en el seno de su patria originaria?»²⁵.

¡Una manera curiosa de salvar el *Tristán*. Negar y borrar todo lo que hay en torno a la música y transformarlo en *sinfonía*. Por otra parte, dice Nietzsche, Wagner «debe ser valorado sobre todo como músico: sus textos son ‘una exaltación musical’», y dice además en otro pasaje de los fragmentos inéditos: «Wagner busca inconscientemente una forma de arte en la que sea superado el mal originario de la ópera, es decir, busca la *más grande de todas las sinfonías...*»²⁶. El recitativo y el aria, propias de la ópera tradicional, son tomados por Nietzsche como emblemas de todo lo que hay de más antimusical en la ópera misma. Desvían la atención de la «profundidad dionisiaca de la música», rebajan «el goce musical a deleite de las artes del canto y a retórica intelectualista de la pasión»²⁷. Nietzsche se da enteramente cuenta que en la música existe también un aspecto propiamente ‘subjetivo’, que es difícil de eliminar, subjetividad ‘patológica’ que se contrapone a la pura forma, aquella invocada por Hanslick, autor citado a menudo. La ópera es por excelencia el tipo de composición ‘subjetiva’ y ‘patológica’, y en cambio hay músicas que se alejan de esta perspectiva; no por casualidad cita a Mendelssohn como prototipo de artista ‘clásico’. Por otra parte, Nietzsche se ve forzado a veces a reconocer a la poesía lírica una especie de función propedéutica para la música, por lo menos para el oyente profano: «Cuando la música se desarrolla con la ayuda de la poesía lírica, significa que: el músico subyuga y acostumbra al profano en música a una comprensión gradual de ella, mediante una interpretación de la poesía lírica, que lo acerca a aquella»²⁸. Sin embargo, acerca de este punto, Nietzsche oscila en sus escritos y su pensamiento en realidad es muy complejo. A veces parece aceptar la palabra y la imagen en la música, en tanto que la música

²⁵ Ibid.

²⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 9, 1871, p. 328.

²⁷ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 9, 1871, p. 280.

²⁸ Ibid. p. 321.

sola, la música absoluta, parece que no es soportable en su esencia metafísica. Por una parte, palabra e imagen pueden acercarnos a la música, pueden servir cual 'propedéutica', pero otras veces Nietzsche abre una perspectiva más compleja que podría llevar incluso a aceptar en mayor profundidad el *Lied* y la ópera en general: «*Dolor primordial*. En este sentido palabra e imagen son un remedio contra la música: en un primer momento palabra e imagen nos acercan a la música, y en un segundo nos protegen de ella»²⁹. Pero esto no quita que la música permanezca siempre a un nivel cualitativamente alejadísimo respecto a la escena de la ópera. Tan lejos que el hombre sin las defensas adecuadas no puede soportar la violencia dionisiaca de este arte que se pone aparte de todas las demás artes. Nietzsche mismo se asombra de cómo uno puede acercarse impunemente a lo puramente dionisiaco; y la música de Wagner es por ello lo puramente dionisiaco, a pesar de las palabras que la acompañan. «Es desconcertante de qué modo el texto y la acción pueden conducirnos de manera tan potente hacia el disfrute del gozo musical: piénsese en el tercer acto del *Tristán*. Aquí se abre el infierno, cuya visión sólo podemos soportar porque Virgilio nos da la mano. En este caso, la imagen y el pensamiento cuentan aún más: ellos *despedazan* el influjo acongojante y devorador de la música, lo *mitigan*»³⁰. Aunque la escena y la acción pueden ayudarnos a soportar lo dionisiaco en la música, permanece el hecho que la música es algo distinto, separado de la escena, que se sostiene sola sin mezcla alguna con otros elementos espurios o con otras expresiones artísticas con las que no puede fundirse de ningún modo. 'Música dramática' es un falso concepto, afirma Nietzsche, «Presupuesto de Wagner: el oyente que experimenta afectos, ya no el oyente puramente musical, sino el sentimental que experimenta inmediatamente, ante el mito, la más alta conmoción...»³¹.

Estas citas, extraídas en su mayor parte de los fragmentos póstumos escritos en los mismo años que *El nacimiento de la tragedia*, nos ponen ante un Nietzsche en parte inédito, o mejor, de un Nietzsche que por regla general se deja en la sombra: se prefiere contraponer *El nacimiento de la tragedia* a los últimos escritos, a *El caso Wagner* y a

²⁹ Ibid. p. 329.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. pp. 335-336.

Nietzsche contra Wagner, para avalar la tesis habitual del filósofo que reconoce sus errores y frente a las últimas evoluciones del arte wagneriano se resarce de sus recorridos, renunciando ya a la veneración hacia el músico y la gran amistad del pasado. En realidad, la amistad de Nietzsche con Wagner es un hecho más biográfico que intelectual, resulta patente cómo ambos se encontraban siempre en vertientes opuestas en cuanto a la filosofía de la música, y cómo las divergencias habían quedado ocultas. Desde luego, tras una lectura atenta de los fragmentos póstumos, pero incluso de *El nacimiento de la tragedia*, se impone una reconsideración en clave más crítica ampliada también a los escritos antiwagnerianos. Quizá haya que concluir que en *El caso Wagner* en realidad no nos dice nada radicalmente nuevo, y más allá de la violencia verbal y de las expresiones cargadas y coloristas, Nietzsche reprocha a Wagner lo que siempre le ha reprochado, esto es, el apoyarse en los sentimientos, en el *pathos*, en las situaciones emocionalmente fuertes. En este sentido, Wagner es definido como el gran comediante, el *histrion*, «director de escena par excellence». «Él pertenece a otra cosa que a la historia de la música: no hay que confundirlo con los grandes y genuinos protagonistas suyos. Wagner y Beethoven —ésta es una blasfemia...»³². La aversión de Nietzsche hacia la música entendida como medio y no como fin, para toda música se siente insuficiente en sus poderes y pide auxilio a la palabra, a la poesía, aversión afirmada explícitamente ya en 1871, es retomada aquí tal cual. En efecto, la música de Wagner «¡no significa sólo música! ¡Sino más que música! Infinitamente mucho más... ‘No sólo música’ —no habla así un músico... como músico él no dejó de ser un rétor— por ello tuvo, en línea de principio, que llevar a primer plano el ‘eso significa’. ‘La música es siempre sólo un medio’: ésta era su teoría... Pero así no piensa ningún músico. Wagner tenía necesidad de literatura para persuadir a todos a tomar en serio su música, a tomarla en profundidad, ‘puesto que ella *significa* infinitas cosas’; él fue durante toda su vida el comentador de la idea»³³.

En *El caso Wagner* no hace más que expresar de manera más sistemática, más violenta y radical exactamente lo mismo que había expresado varias veces en otros escritos precedentes de hace años. Indu-

³² *El caso Wagner*, tr. G. Colli y M. Montinari, Adelphi, Milano 1971, p. 21.

³³ *Ibid.* p. 26.

dablemente lo que hay de nuevo en estos últimos escritos anti-wagnerianos es el estilo, el tono, la acritud y la agresividad contra el músico, muerto ya desde 1883: «Wagner es una gran ruina para la música. Él ha descubierto en ella un medio para excitar los nervios cansados —de esta manera ha enfermado la música»³⁴, afirmación que nunca habría hecho, por lo menos en estos términos, en *El nacimiento de la tragedia*. Pero la sustancia de sus afirmaciones ha permanecido inmutable. Nietzsche y Wagner, respecto a las dos grandes corrientes de la estética musical romántica, se colocaron siempre en vertientes opuestas: la primera, heredera de Wackenroder, de Hoffmann y en buena parte de Schopenhauer; la segunda, heredera de Rousseau, Herder y Liszt. Acontecimientos biográficos y caracteriológicos primero los juntó y luego violentamente los separó.

traducción: Marco Parmeggiani

³⁴ Ibid. p. 15.