



Nietzsche-Wagner: el encuentro

*Idoia Solores **

“Me concedo un pequeño desahogo. No es tan sólo por pura maldad, si en este escrito alabo a Bizet a expensas de Wagner... Romper con Wagner fue para mí una fatalidad; volver a estimar luego cualquier cosa, una victoria”.

Prólogo a *El caso Wagner*

En 1868 cuando Nietzsche conoce por primera vez a Richard Wagner, éste es ya un músico consagrado y protegido por el rey Luis II de Baviera. En este mismo año estrena con gran éxito *Los maestros cantores*. Nuestro filósofo cuenta entonces con 24 años, y son más de treinta años los que los separan. El joven fi-

* Doctoranda de la UPV/EHU.

lósofo pasa a formar parte del círculo más íntimo del compositor y a éste dedicará su primera gran obra publicada en 1872 *El nacimiento de la tragedia* (NT), considerada por todos como una propaganda wagneriana.

En 1876 escribe *Richard Wagner en Bayreuth* (RWB), coincidiendo con la inauguración del festival de Bayreuth. Aquí empieza el distanciamiento ya que Nietzsche es incapaz de soportar la tensión de la epopeya wagneriana y abandona Bayreuth. Luego vienen las críticas veladas en *Humano, demasiado humano* (HDH 1876-80) aunque en ningún momento se cita el nombre del compositor. La crítica se hace explícita en *El caso Wagner* (CW) obra publicada en 1888, en donde no duda en arremeter contra la personalidad megalómana del músico. Wagner había muerto en 1883. Y es en esta obra donde Nietzsche reconoce haber cometido un error fatal: haber confundido el espíritu romántico enfermizo de Wagner con lo dionisiaco. La música romántica es neurótica, el arte de Wagner es un arte enfermo. “*Wagner est un névrosé*” llega a decir en *El caso Wagner*. (Nietzsche 2003:203)

También en *Ecce homo* (EH) autobiografía escrita en 1888 contrapone la música decadente romántica al espíritu alegre, portentoso y trágico de Dionisos. Habla de neurosis, de narcóticos, de intoxicación para referirse a la música romántica. Una música moderna que ya en sus escritos autobiográficos de juventud dice odiar, en este caso el objeto de su ira son Liszt y Berlioz, y cita a Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Beethoven y Bach, como los pilares sobre los que se asienta la buena música alemana.

En un ensayo de 1858, titulado *Sobre música* realiza una diagnosis de la música moderna en los siguientes términos:

“Algo que también es muy triste es que casi todos los compositores modernos se empeñan en escribir con oscuridad. Sin embargo, es muy probable que estos períodos tan artificiales, que, quizás encanten al especialista, dejen frío al oído sano. Sobre todo, la llamada ‘música del futuro’ de un Liszt, de un Berlioz, trata de mostrar que no es posible algo más extravagante” (EAJ 1858:12).

En estos primeros escritos el Nietzsche adolescente se decanta por un tipo de música espiritual en la línea del coral de tradición luterana, hablando de la facultad de la música para elevar nuestro espíritu, y la califica de don supremo de Dios¹.

Alfred Einstein en su conocido libro sobre la época romántica explica con gran detalle el panorama de la música en el siglo XIX, donde en medio de esa gran ola

romántica que anegaba todos los rincones de la vida cultural, quedaban algunos nostálgicos del arte clásico:

“Todavía en el siglo XIX había muchos que pensaban como antes, que no pedían más a la música; eran los ‘mozartianos’, los que se oponían sobre todo a Wagner y a Liszt. Eran los espíritus de inclinaciones clásicas. Todo un cambio desde el final del siglo XVIII, cuando la música era todavía, fundamentalmente, un ‘arte aplicado’, un ornamento de la vida al servicio de la sociedad, hasta esta exclusión y separación de música y vida” (Einstein 2000:53).

Explica así la progresiva disociación que se va produciendo entre la música y la vida cotidiana. En tiempos de Bach la música se escuchaba mientras se asistía a una ceremonia o simplemente se tomaba un café. En el siglo XIX el hombre cansado y hastiado de su trabajo busca estímulos que le hagan sentirse vivo en los conciertos de música a los que asiste en sus ratos de ocio. La música aquí es precisamente el paréntesis que se abre en el flujo de la vida cotidiana, quedando ésta paralizada. Las óperas de Wagner parecían adecuarse perfectamente a este objetivo y proporcionaban una especie de efecto narcótico a sus oyentes que parecía compensarles del completo sinsentido en el que se hallaban inmersos.

“...los que habían sido contaminados por el virus del romanticismo pedían a la música algo más, le pedían que les ‘transportara’; sólo vivían plenamente en tanto en cuanto estaban escuchando música: la música se convertía para ellos en un sustituto de la vida” (Einstein 2000:53).

Nietzsche se muestra muy claro a este respecto en su obra autobiográfica *Ecce Homo*. En el capítulo sexto, en el que se recrea sobre su obra *Humano, demasiado humano*, comenta con perspectiva el papel que jugaban las actividades musicales para insuflar un poco de oxígeno a la asfixiante vida del hombre moderno del siglo XIX:

“Por entonces también adiviné por vez primera la relación entre una actividad elegida en contra de los propios instintos, eso que se llama ‘profesión’..., y esa urgente necesidad de conseguir a través de un arte narcótico un adormecimiento del sentimiento de vacío y de hambre, por ejemplo a través del arte de Wagner” (E H 1888:125).

Wagner fue una presencia determinante en la vida de nuestro filósofo, pero Wagner en su autobiografía *Mi vida* que ya estaba escribiendo cuando lo conoció, ni siquiera lo llega a citar, Nietzsche fue para él uno de entre tantos admiradores que lo idolatró para luego renegar de él.

La primera obra publicada de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* es un ataque directo a la ópera clásica, en tanto que ha desvirtuado el sentido de la música, para convertirla en mera transmisora de palabras o imágenes. Esta obra, en especial su capítulo 19 pudo inspirarse de la obra teórica del compositor “Ópera y drama” (1851) cuya 2ª edición de 1868 leería el filósofo. En dicho capítulo describe Nietzsche *la cultura de la ópera* como una cultura socrática que se piensa a sí misma como el renacimiento de la tragedia griega. El recitado es una tendencia a hablar cantando, un modo de hablar semimusical donde el cantante habla más que canta con el fin de que la palabra sea percibida con claridad. Este alternarse del concepto y el fondo musical, es algo completamente innatural y opuesto a los instintos artísticos tanto de lo dionisiaco como de lo apolíneo. La música de Wagner al anular estos cortes antinaturales de música-recitado crea una sensación de ola devastadora, de melodía infinita frente a la cual no cabe sino dejarse arrastrar.

Después de haber escuchado en Leipzig (1868) la obertura de *Tristán e Isolda* y la de los *Maestros cantores de Nuremberg* escribe a su amigo Rohde²:

“Me siento absolutamente incapaz de criticar fríamente esta música; me arranca vibraciones de cada fibra, de cada nervio; nunca me había sentido tan transportado como cuando oí la última obertura” (Citado en Schneider 1980:55).

Nótese que la obertura es la parte sinfónica de la ópera, donde no aparece ni palabra, ni puesta en escena. Es música en estado puro. El hombre sin talento artístico no presiente la profundidad dionisiaca de la música, y transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras; como no es capaz de imaginar ninguna escena, necesita de la puesta en escena. Según Nietzsche el éxito de la ópera convencional se basa en la existencia de este tipo de oyente propiamente “inmusical” que exige que se entienda sobre todo la palabra.

El filósofo no admite que se anteponga el texto a la música, o que se intente otorgar a ésta una función pictórica descriptiva. La verdadera dignidad de la música es la de ser espejo dionisiaco del mundo. El desarrollo de la música moderna está basado en esa funesta influencia de la ópera sobre la música que con su banal optimismo ha conseguido despojar a la música de su destino universal dionisiaco e inculcarle un carácter de diversión, de entretenimiento, ahogando las verdades eternas de lo dionisiaco y de lo apolíneo. En este panorama ruinoso cree Nietzsche que pudiera surgir una figura capaz de invertir este proceso, dando pie a un despertar gradual del espíritu dionisiaco en nuestro mundo actual.

“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 sobre todo en su poderoso curso solar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner” (NT1872:158).

Años después en el prefacio de su obra *Humano, demasiado humano*, escrito en 1886 (diez años después de su ruptura con Wagner), reconocerá a modo de autocrítica haberse autoengañado con Wagner y Schopenhauer, por una necesidad de sentirse acompañado:

“...lo que cada vez me hacía más falta, para mi curación y mi restablecimiento, era la creencia de que no era el único en ser de este modo, en ver de este modo: un mágico presentimiento de parentesco y de semejanza en la manera de ver y de desear, un descanso en la confianza de la amistad” (HDH 1980:26).

El autoengaño consiste en cerrar los ojos a la evidencia, y hacer oídos sordos a toda desavenencia. En sus fragmentos póstumos (primavera de 1871) es cuando Nietzsche habla más claro, llegando a postular que los versos de la “Oda a la alegría” de Schiller obstaculizan el desarrollo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven: el “júbilo redentor ditirámico de esta música” (Picó 2005:240).

Si Beethoven introduce aquí la palabra no es por su significado sino por su color musical. Al comienzo de este canto coral el barítono entona:

“¡Oh, amigos, dejad ese tono y entonemos un cántico más agradable y más alegre!’ Para eso necesitaba el sonido persuasivo de la voz humana, para eso necesitaba también el estilo candoroso de la canción popular. El sublime maestro no recurrió a la palabra, sino al sonido ‘más agradable’ no buscó el concepto...” (FP Vol.1: 287-288).

Para Wagner justamente esta simbiosis era una primera plasmación, un primer paso hacia su ideal estético, al entender que la poesía debe encontrarse en pie de igualdad con su hermana la música.

Wagner, como buen hombre de teatro que era, en la introducción a *Ópera y drama* (1851) daba prioridad al drama frente a la música:

“...el error en el género artístico de la ópera consiste en haber convertido un medio de expresión –la música– en fin, y el fin de la expresión –el drama– en medio” (Wagner 1975:139).

En su estudio sobre *La obra de arte del futuro* (1849) resume en tres las modalidades artísticas puramente humanas:

“el arte de la danza, arte del sonido y arte de la poesía... Las tres son, por esencia, inseparables” (Wagner 2007: 55).

Para Wagner la música es una más entre todas las artes, una aliada de esa obra total que será la obra de arte del futuro.

“El arte del sonido consiguió tener fuerza para autosacrificarse de la manera más amorosa y magnificente, logrando dominarse a sí mismo e incluso auto-negarse, con el fin de ofrecer a sus hermanas su mano redentora” (Wagner 2007: 86).

“El arte del sonido, desligado del arte de la poesía y del arte de la danza, no es nunca más ya un arte no arbitrariamente necesario para el ser humano” (Wagner 2007: 88).

La concepción estético-musical de ambos es divergente, como muestra Wagner en su ideario de “obra de arte del futuro” otorgando a la palabra la misma importancia que a la música y sometiéndola al desarrollo de la escena. No era ésta tampoco la concepción estética del otro mentor nietzscheano: Schopenhauer; según el cual el arte de la música, está muy por encima, incluso es acreedora de un estatus metafísico y es completamente independiente y ajena a las otras artes. De este filósofo hereda Nietzsche toda esa metafísica musical recreada en *El nacimiento de la tragedia*. Considera a la ópera un híbrido que a base de mezclarse y dejarse malear por otras artes, acaba convirtiéndose en una triste degradación del arte musical. Hablando de la ópera, escribe en el *El nacimiento de la tragedia*, que en ella:

“...se ha despojado completamente a la música de su verdadera dignidad, la de ser espejo dionisiaco del mundo...” (NT1872:157).

La música en estado puro es el *espejo dionisiaco del mundo*, y la ópera está contaminada por la palabra y la puesta en escena, desvirtuando el arte de los sonidos. Reniega de la ópera, pero Nietzsche está fascinado por la personalidad de Wagner, lo considera un compañero espiritual y quiere ver en él la encarnación de ese ideal metafísico-musical. Su música le produce sensaciones anímicas difícilmente controlables, por eso cierra los ojos a lo que es evidente: que su concepción teórica de la música es contrapuesta e incluso irreconciliable. La defensa y apología que hace en este primer libro del arte wagneriano le cuesta a Nietzsche, por su falta de rigor, su credibilidad como investigador en el círculo universitario de Basilea.

Nietzsche escribe la cuarta intempestiva *Richard Wagner en Bayrouth*, en pleno estado de exaltación y veneración por la figura del maestro. Ahora bien este libro será como el canto del cisne de esta incipiente amistad, pues a partir de entonces la desilusión y el desencanto se hacen sentir en el ánimo del filósofo. Wagner alabó este escrito en cuanto creyó entender que se trataba de una declaración firme y sin fisuras de apoyo a su obra y figura. Nietzsche como Ludwig II de Baviera había caído rendido ante la irresistible fuerza arrolladora del artista, un hombre capaz de idear él mismo el argumento, escribir el libreto-poema, dirigir toda la escenografía, componer la música y orquestrarla. Verdaderamente pocos artistas encontraremos tan integrales.

Consciente de su gran potencial artístico, parece lógico que Wagner apueste por la fusión de todas las artes en esa obra de arte del futuro que propugna. La novedad de su música consiste en anular los clásicos cortes entre recitativo y aria y crear una obra de conjunto donde la melodía es continua y la orquesta toma un papel preponderante en el drama. Crea imágenes visuales a partir de un denso sinfonismo de inspiración beethoveniana, cuyos desarrollos armónicos se suceden en función de la trama. Sus avances en materia armónica, pondrán patas arriba todo el modelo clásico al sobrepasar todos los límites imaginables. Sin saberlo está abriendo las puertas al atonalismo³. El motivo conductor (*leit-motiv*) ayuda a unificar el drama al tiempo que sirve para identificar o evocar otros momentos y ahondar en el desarrollo psicológico del personaje. Wagner posee también toda la fuerza impulsiva del empresario, siendo capaz de imaginar y materializar sueños que ningún otro músico había conseguido, ni habría de conseguir en el futuro. Así, sabe rodearse y alimentar la ilusión de las personas influyentes que conoce: Nietzsche como aliado en el campo académico y Ludwig como mecenas y productor ejecutivo de todos sus proyectos megalómanos. La amistad incondicional con que le obsequian estos dos jóvenes hipersensibles desubicados en tiempo y espacio, es de una admiración y entrega tal que bien pudiera pensarse que iba más allá de una simple amistad. Wagner es consciente de la importancia de estos apoyos sociales y se muestra muy hábil en el arte de manejar los sentimientos para manipularles y convencerles de que en él anidan los mismos sentimientos.

Así en la Navidad de 1864 escribe al rey de Baviera:

“Así que resulta que mi amable Rey me lo es todo y ya nunca más me sentiré solo –pues mujer e hijos amigo y hermano, todo se me confunde con la sublime y graciosa mente que vela por mi vida” (Citado en Schneider 1980:37).

En 1872 cuando Wagner recibe por correo dos ejemplares manuscritos del nuevo trabajo de Nietzsche: la cuarta intempestiva *Richard Wagner en Bayrouth*, se apresura a escribirle una carta de reconocimiento:

“Nunca leí libro tan hermoso como el suyo. Es magnífico en todo. Me apresuro a escribirle porque esta lectura me exalta y he de esperar a recobrar la razón para leerle fríamente. Le he dicho a Cósima que le sitúo a usted inmediatamente después que ella...” (Citado en Schneider 1980:55-56).

En Tribschen⁴, Nietzsche aprendió muchas cosas, constantemente se hablaba de arte y de los clásicos. Cósima⁵, la segunda mujer de Wagner, ejercía en nuestro filósofo una auténtica fascinación por su elevada cultura y su elegante estilo francés. En cartas que escribe a sus amigos Nietzsche considera al artista un genio, hermano espiritual de Schopenhauer, tal y como Schiller lo fue de Kant.

En su primera obra, el *Nacimiento de la Tragedia*, citaba a Kant y Schopenhauer como verdaderos impulsores de la filosofía alemana, una filosofía capaz de aniquilar las bases del socratismo científico, y de considerar los problemas éticos y del arte, mediante una *sabiduría dionisiaca* expresada en conceptos. Una nueva forma de existencia: la unidad entre la música y la filosofía alemana. En *Ecce Homo*, su testamento espiritual, atacará a todos los filósofos alemanes tildándolos de falsarios “inconscientes”, de simples fabricantes de velos que ocultan la realidad, metafísicos todos ellos (EH 1998:172).

El filósofo hubiera tenido mil razones para distanciarse por aquel entonces del artista, puesto que las divergencias eran palpables. De hecho Nietzsche conocía de la existencia del libreto de *Parsifal* (que más tarde presentará como causa definitiva de su ruptura con Wagner) mucho antes de su estreno. Según cuenta Gregor-Dellin en su conocida biografía sobre el músico, en las Navidades de 1869, al año de conocerse...

“...el día que Cósima cumplía 32 años, Wagner se acordó de su gran esbozo de Munich para *Parsifal* y se lo leyó a Nietzsche, hecho que contradice la afirmación según la cual Nietzsche habría sido sorprendido más tarde por el presunto cambio de Wagner y su genuflexión ante la cruz” (Gregor-Dellin 1983:505).

Nietzsche no ve las contradicciones porque no quiere verse privado del gran apoyo y alivio espiritual que le supone R. Wagner. Su último encuentro se produce en el verano de 1876.

Cósima afirma en sus diarios que la degeneración psico-neurótica de Nietzsche había comenzado ya en 1873. De todas formas lo que provocó la ruptura de-

finitiva con el círculo de Wagner, fue la ligereza de este último de tratar problemas íntimos del filósofo con el médico de éste y a sus espaldas, en octubre de 1877. Nietzsche se refería a esta intervención vergonzante con el título de “ofensa mortal”⁶. Y en éstas está cuando recibe el texto definitivo del *Parsifal*. Nietzsche última su nuevo libro *Humano, demasiado humano*. El libro es publicado en 1878 y a él se añadirán posteriormente dos apéndices: *Opiniones y sentencia varias* (1879) y *El caminante y su sombra* (1880).

En su obra *Humano, demasiado humano* materializa el distanciamiento del círculo de Tribschen. Los alemanes carecen, según él, de criterio artístico alguno y son incapaces de distinguir la honda polifonía alemana de un Heinrich Schütz, de las astucias y veladuras creadas por un Liszt. El idealismo romántico carece de veracidad y el cristianismo, salvado por la Reforma luterana, es la negación de la voluntad de vida. La filosofía no ha hecho más que alimentar sueños idealistas con constantes mentiras, mientras que la ciencia es osada y valiente para descubrir la verdad. Esta es la etapa positivista de Nietzsche. El arte francés es más profundo en sus descripciones psicológicas, leer a Stendhal es cien mil veces más productivo que estudiar las divagaciones metafísicas en las que nos sumerge un Immanuel Kant. Los alemanes ignoran la llegada de Napoleón con las nuevas ideas revolucionarias, el espíritu de unión europeísta les es ajeno. Si Wagner es en un principio tan admirado por Nietzsche es porque escapa al estereotipo de artista alemán, y aspira a realizar una revolución en el campo del arte. Cuando su suerte cambia de sino y sus proyectos son subvencionados y aclamados por el público alemán, burgués e ignorante, la posición de Nietzsche se resiente y duda de la autenticidad de la obra del genio del teatro. La cuarta parte de *Humano, demasiado humano* está dedicada al alma de los artistas y de los escritores. Según su autor el artista infantiliza a la humanidad porque para él es más importante lo fantástico que el serio intento de descubrir la verdad. El arte es un intento de fabricar mediante artificio aquello que nos falta, pretende hacer posible la vida poetizándola. La música es incapaz de expresar por sí misma sentimientos, ha de apoyarse en la palabra para cargarse de significado⁷. Después, cuando ambas se separan, la música queda impregnada de ese simbolismo que le había prestado el texto y que ya sólo el intelecto es capaz de aprehender. El placer cerebral supera al de los sentidos.

El 11 de junio de 1878 escribe a Reinhard von Seydlitz⁸ en referencia a Wagner:

“Sus esfuerzos y los míos corren en direcciones bien distintas. Esto me resulta bastante doloroso, pero uno debe estar dispuesto a cualquier sacrificio en el servicio de la verdad. Por lo demás, si él supiera todo lo que de corazón

tengo en contra su arte y sus metas, me tendría por uno de sus peores enemigos, cosa que no soy como es bien sabido” (C Vol.3:288).

Estas diferencias las hará públicas en las *Opiniones y sentencias varias*, donde denuncia el papel ególatra del artista. La música con el teatro degenera. No son auténticos artistas los que tienen que auxiliarse con otro género: palabra, teatro. Ha de ser la obra la que hable, no el autor. El artista se vale de la palabra o de la puesta en escena para ocultar su ineptitud. El autor con su ego anula el valor propio de la obra. Ni el pueblo, ni el público burgués tienen el gusto educado, por eso se conforman con cualquier cosa. Lo bueno es sólo para unos pocos, lo mediocre es suficiente para la mayoría. El arte es utilizado para huir del aburrimiento. El arte teatral alemán ha sido moralista y sensiblero. Son los discípulos de Hegel los que han educado a la Alemania del siglo XIX. Una vez más alemanes de mal gusto frente al buen gusto francés.

En *El caminante y su sombra*, habla del gusto pésimo de las interpretaciones sobreactuadas que son capaces de acabar incluso con la delicadeza de un Mozart. Quien gusta de los excesos adolece de un gusto inmaduro. El pueblo alemán es sensible, enfermizo, embotado e inculto. La música que consume es sumamente nerviosa. La verdadera música casa con el silencio, no con la palabra. La música es para almas solitarias que saben escuchar ese silencio. El efecto más simple del arte es el sentimental que se evoca con recuerdos del pasado, así el elemento de felicidad en la música sería aquel que nos conecta con nuestra infancia⁹. La música tiene un poder especial para manipular los sentimientos. En una época futura donde la felicidad estuviese asegurada, la música sería inútil. Desde finales del XVIII, se hace sitio una nueva corriente moral de la mano de los filósofos como Rousseau que pretenden huir de la exaltación abogando por la sencillez, a la que se suma la contención predicada por los estoicos. En esta conjunción de sencillez y estoicismo antiguo radicaría la verdadera virtud europea defendida por algunos alemanes como Kant, Schiller o Beethoven; pero el joven público alemán no entiende nada y nada quiere saber de la influencia francesa. El modelo francés destaca por su orden y claridad. Mientras que Lessing o Herder no salen del ámbito cultural alemán, Goethe es universal. Convendría olvidarse de los pueblos para avanzar hacia una literatura europea, hacia un nuevo espíritu moderno europeo.

El arte puede ayudar a superar el sufrimiento, pero los excesos y exageraciones anulan el estilo. Para mejorar el estilo hay que mejorar el pensamiento. Sobriedad en el arte, contención en las emociones. Ese gusto dramático por lo excesivo tiene su origen el cristianismo. Para Nietzsche en Bach se encuentra el embrión de la música moderna pero tiene demasiadas ataduras religiosas. Mendels-

sohn es el prototipo del buen músico. Chopin es el príncipe de la belleza, su *Barcarola* la escucharían gozosos los mismísimos dioses. Schumann¹⁰ es un músico demasiado infantil que se quedó en una música tan sensiblera como su admirado Jean Paul.

En esta declaración de amor por la música contenida y su refutación de las artes combinadas (música-poesía-teatro) no tiene ya ninguna cabida ni justificación el arte wagneriano. La separación está consumada.

“He vuelto a oír, como si fuera por primera vez, la obertura de Los maestros cantores, de Richard Wagner. Es un arte suntuoso, recargado, pesado y tardío...”.

Así comienza Nietzsche la parte octava de su libro *Más allá del bien y del mal*, publicado en 1885. En el apartado 245 habla sobre la reciente historia de la música alemana. La buena música se acaba con Mozart, “su gusto por la gracia, la ternura y la danza sobrevive en nosotros. Él fue el acorde final de un gran estilo europeo que había reinado durante siglos”, mientras que Beethoven “no fue más que el último acorde de una música de transición y de una ruptura de estilo” (MBM 1885: 158).

Goethe admiraba a Mozart y abominaba de Beethoven por sus malos modales y su patetismo musical. Nietzsche comienza también a mostrarse distante respecto a la música del compositor de la *Heroica*. Esta defensa del arte clásico frente al arte romántico, es una vez más un ataque a Wagner en su calidad de músico romántico heredero de Beethoven. El admirado Beethoven, el centro de peregrinación musical ha pasado a ejercer de mera bisagra de cambio de estilo, de un estilo que no estuvo a la altura de sus expectativas. El sueño roto de la *Libertad revolucionaria*, la luz crepuscular de lo que pudo haber sido el sueño europeísta. La música romántica ya no interesa a nadie, ha pasado su momento “no era bastante música para existir nada más que en el teatro y en la muchedumbre”. De nuevo la controversia entre la verdadera música de espíritu dionisiaco, y el sucedáneo musical para gentes ávidas de espectáculo, “una música de segundo orden, poco apreciada por los verdaderos músicos”, Nietzsche salva a Félix Mendelssohn de toda esta inmundicia “debido a su alma más ligera, más pura y más colmada” y tilda a su admirado músico de juventud Robert Schumann de tener “un gusto mezquino” con “propensión peligrosa al lirismo confidencial y a cierta embriaguez del sentimiento”.

“Ese Schumann era ya un acontecimiento musical alemán, y no como Beethoven, y en un sentido mucho más amplio como Mozart, un acontecimiento

→ europeo. Con él la música alemana corre el peor peligro, se arriesga a no prestar ya su voz al alma de Europa y a hasta no ser más que un simple chovisimo" (MBM 1885:160).

En el apartado 254 de este mismo libro vuelve a alabar el gusto francés y cita tres características del estilo galo: en primer lugar, la importancia otorgada a la forma como transmisora de "pasiones artísticas", lo que se ha dado en llamar *l'art pour l'art*. La segunda es su antigua y compleja cultura moralista, que implica una excitabilidad y una curiosidad psicológicas ausentes en Alemania. Y por último hace notar que en la esencia de los franceses se da una pequeña síntesis entre la cultura del norte y la del mediodía, la cual les permite comprender muchas cosas que por ejemplo un inglés no sería jamás capaz de comprender; los mediterráneos natos son los "buenos europeos". Bizet ha sabido captar ese alma y escribe su música con *una belleza y una seducción nuevas, ha descubierto un fragmento del Mediodía de la música*. Algunos hombres de elevada cultura han allanado el camino para esta confluencia de naciones, como Napoleón, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine o Schopenhauer. En esta lista podría incluirse a un Richard Wagner por su apertura a la nación vecina, pero éste queda en evidencia al claudicar en sus últimos años ante la moral cristiana con su *Parsifal*. Este drama se representa en Bayrouth seis años después. En él Wagner pone en escena la compasión como principal virtud humana y recrea la leyenda del Santo Grial, como si de un misterio escénico sagrado se tratara.

Nietzsche titula el tercer tratado de su *Genealogía de la moral* (1887): "¿Qué significan los ideales ascéticos?" Aquí se plantea exponer la evolución de su antiguo amigo tomando como recurso la ironía.

"¿Qué significa, por ejemplo, el que un artista como Richard Wagner rinda homenaje a la castidad en los días de su vejez?" (GM1887:114).

El artista con su *Parsifal*, nos dice Nietzsche, ha dado el salto a su antítesis, negándose a sí mismo, rechazando el conocimiento y la sensualidad. El artista siempre ha estado al servicio *de una moral, de una filosofía, o de una religión*, la de sus seguidores y mecenas. Richard Wagner toma al filósofo Schopenhauer como modelo y luego se atreve por su cuenta y riesgo *sin el sostén que le ofrecía la filosofía de Schopenhauer, sin la autoridad de Schopenhauer* a dar el paso de defender los ideales ascéticos.

A continuación pasa a revisar las contradicciones estéticas de R. Wagner. Es cierto que en 1870, dos años después de haber conocido a Nietzsche, el maestro escribe un nuevo ensayo sobre Beethoven. En él se deja ver la influencia scho-

penhaueriana y sin atreverse a revocar sus anteriores tesis sobre la relación música-palabra expuestas en su obra de 1850, *Opera y drama*, da un giro teórico que pocas veces ha sido tenido en cuenta por los historiadores de la música. En este ensayo de madurez llega a decir que toda la esencia del drama se puede concentrar en la obertura (música sinfónica), poniendo como ejemplo la obertura "*Leonora nº 3*" de Beethoven. Entonces cabe preguntarse para qué sirven cuatro horas de libreto y de puesta en escena. Si todo se puede decir con la música pura, el resto sobra. Wagner tiene dudas sobre la obra de arte total. Schopenhauer aboga por la música pura y esta idea romántica no casa bien con la fusión de todas las artes.

"Cósima, ¿y si la obra de arte del porvenir fuera sólo una quimera" (Gregor-Dellin 1983:512).

A Nietzsche no se le escapa este renuncio y lo explica con toda claridad en el tratado de la Genealogía del que nos ocupamos ahora:

"Examinemos aquí en seguida la notable y, para cierta especie de hombres, incluso fascinante posición de Schopenhauer respecto al arte; pues, evidentemente, fue sobre todo a causa de ésta por lo que Richard Wagner se pasó a Schopenhauer, 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 *Ópera y drama*, y la última, en los escritos que publicó a partir de 1870. En especial, y esto es lo que tal vez más sorprende, Wagner modifica sin la más mínima consideración, a partir de ahora, su juicio sobre el valor y la posición de la música misma... De un golpe comprendió que se podía hacer... con la teoría y la innovación de Schopenhauer, ...es decir, con la soberanía de la música, tal como éste la entendía: la música situada aparte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí, ... hablando el lenguaje de la voluntad misma, brotando directamente del 'abismo'...." (GM1887:119-120).

Como queda reflejado en los fragmentos póstumos de entre 1870-72, Nietzsche ya había tenido conocimiento de esos escritos estéticos de Wagner. Pero estos, en su momento, no debieron parecerle contradictorios con el corpus de la obra teórica escrita anteriormente por el maestro. El músico reconoce escribir su música para un público no formado musicalmente y que sólo puede engancharse a la música por medio de los afectos. El manuscrito titulado *Beethoven* se lo envía Wagner en otoño de 1870 (C Vol. 2:166). En la carta de agradecimiento del 10 de noviembre, Nietzsche comenta su alegría y su perfecta sintonía en materia estética con el maestro:

“Estimadísimo maestro:

En el primer asalto del nuevo semestre, que esta vez, tras mi larga ausencia, es especialmente impetuoso, no me podía ocurrir nada más reconfortante que el envío de su *Beethoven*. Cuán importante ha sido para mí conocer su filosofía de la música – lo cual significa la filosofía de la música en cuanto tal, se lo podría dejar claro particularmente en un ensayo que escribí para mí este verano, titulado *La visión dionisiaca del mundo*”¹¹ (C Vol. 2:168).

Es decir, esas nuevas ideas de Wagner sobre la música o lo que Nietzsche cree entender son las que se encuentran en la base de los juicios estéticos vertidos en *El nacimiento de la tragedia* de 1872. El arte de la música es el arte de Dioniso y en el arte dionisiaco el yo se disuelve en la totalidad, en lo misterioso *Uno primordial*. Nietzsche en su ensayo de autocrítica de 1886 separa categóricamente lo dionisiaco de lo romántico (Wagner). Considera lo romántico como algo enfermizo.

“He aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese ‘ser alemán’, y así mismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además una destrozadora de nervios...”¹² (NT 1872:34).

Nietzsche no soporta la música romántica, las constantes tensiones armónicas atacan su sistema nervioso, por eso defiende la música clásica, incluso la polifonía palestriniana¹³ como bálsamo terapéutico.

En sus diarios Cósima testimonia la admiración creciente que sentía Richard Wagner por las obras instrumentales de Bach, especialmente las de clave, las cuales volvió a estudiar mientras componía *Tristán e Isolda*. Cósima anota el 24 de abril de 1877, unas frases del músico, donde considera a Bach la suprema encarnación del genio musical alemán, mientras que Mozart y Beethoven estarían más cerca del poeta:

“Bach me gusta más que yo mismo... es como la voz de la cosa en sí; los nervios, los sentimientos os parecen mequinos al lado de eso” (Citado en Liébert 2000:97, traducción libre del francés).

Ese decir que Bach con su música instrumental especulativa está por encima de todas esos nervios y sentimientos es, sin duda, un menosprecio de toda la música romántica, especialmente la compuesta por él. También habla de la voz de la cosa en sí, para Bach la voz de Dios. Aquí Wagner está hablando claramente de metafísica. En el origen de este romanticismo metafísico al que se apunta Wagner

en la década de los años 70, con constantes referencias a la música instrumental se encuentra el matematicismo musical¹⁴. En esta corriente romántica existe una desconfianza total hacia el lenguaje, porque es incapaz de describir lo esencial. La música sería algo así como una corriente de agua capaz de reflejar nuestra vida anímica, sin ayudas extramusicales.

“Estas metáforas que hacen referencia al movimiento del agua indican que los estados del alma no pueden captarse por las pasiones estacionarias y sus conceptos verbales independientes” (Neubauer 1992:294).

La palabra congela el movimiento, ignora lo esencial: el devenir. Y en esa capacidad de emular su movimiento radica toda la potencialidad de la música. Wagner está verdaderamente hecho un lío, si la música es capaz de expresar sin palabras lo esencial, ¿para qué necesitamos el lenguaje? Si bien cambia su formulación teórica, sin duda influenciado por las teorías musicales en boga, su modo de tratar la música no cambia un ápice. Y a juzgar por todas las molestias que se toma para supervisar la construcción de su teatro en Bayrouth y de la escenografía de cada obra, no parece que haya abandonado su sueño de obra total. Wagner sigue siendo ante todo un hombre de teatro. Si en sus escritos la música ha sido liberada, en sus dramas musicales sigue estando presa de la palabra y de la escena. Trabajar los afectos mediante la poesía.

Nietzsche sigue a la carga contra lo wagneriano, que considera claramente una enfermedad degenerativa, responsable del deterioro y de la decadencia del espíritu alemán. Los alemanes son seres embrutecidos que sólo saben beber cerveza y escuchar a Wagner:

“(...el hecho de que en la Alemania actual no deje de obtener éxito toda especie de espíritus fraudulentos es algo que guarda relación con el deterioro poco a poco innegable y ya palpable del espíritu alemán, cuya causa yo la busco en una alimentación compuesta, con demasiada exclusividad, de periódicos, política, cervezas y música de Wagner, a lo que hay que añadir lo que constituye el presupuesto de esa dieta: primero, la clausura y la vanidad nacionales, el fuerte, pero angosto principio de *Deutschland, Deutschland über Alles* [Alemania, Alemania sobre todo], y después la *paralysis agitans* de las ideas modernas)” (GM 1887:181).

En el Crepúsculo de los ídolos expone como uno de los problemas de Wagner el del pesimismo. Los alemanes no tienen la fineza psicológica de los franceses para tratar estos problemas. El arte se ha convertido para el hombre trabajador exactamente igual que la necesidad de veranear, es el derecho a la estupidez,

“—como una especie de vacaciones para el espíritu, el ingenio y el ánimo. Esto lo entendió Wagner. La tontería pura restablece...” (CI 1888 :105)

En el Anticristo, que escribe Nietzsche también en 1888, en pleno retiro espiritual y un año antes de su propio hundimiento, arremete frontalmente contra el cristianismo por su falsa moral. La compasión, según el filósofo, es un sentimiento decadente, anti-vital, depresivo que anula la voluntad de poder. La falsa ensoñación de otra vida —que según los cristianos sería la verdadera— anula el instinto de conservación, el instinto de vida. Aquí Nietzsche quiere acabar definitivamente con esa lacra de la ideología cristiana que había sido sostenida por los filósofos anteriores. El cristiano siente gran hostilidad hacia la vida, esto es insano. Dios y el más allá, no son más que pura nada.

Nietzsche podría ser reclamado como el primer gran filósofo que rompe con los grandes ideales de la modernidad. Con la muerte de Dios no hay moral, ni sentido que prevalezca. La moral tradicional ha quedado al descubierto como una moral enfermiza, la moral de los débiles. Ya no vale. Todos los grandes metarrelatos carecen de sentido. Sólo la fuerza de un nuevo hombre, fuerte en su voluntad de poder, podría salvar al mundo de su decadencia. Los conceptos de genio, santo, héroe, fe, convicción, compasión, cosa en sí... están caducos. Hay que buscar nuevos valores que huyan de los valores tradicionales cristianos como la compasión. El arte, la religión, la metafísica han tocado a su fin.

“Yo soy, al igual que Wagner, hijo de esta época, es decir, un decadente: con la diferencia de que yo me di cuenta de que lo era y me puse en contra defendiéndome” (*El caso Wagner* en Nietzsche 2003:185-6).

En *El caso Wagner* Nietzsche se esfuerza en atacar a Wagner, a quien considera responsable en gran medida de la penosa situación en la que se encuentra la sociedad alemana. Wagner es un decadente romántico, Nietzsche también lo es, por eso contraataca furiosamente, para intentar liberarse él mismo de esas telarañas invisibles que enredan a todos los habitantes de una época y un espacio determinados. ¿Cómo escapar de toda esa malla gigantesca? ¿Cómo escapar a lo que parece ser el único destino del ser humano?

La moral, ya lo ha dicho anteriormente, niega la vida. Wagner y todo su mundo está enfermo, su arte es anti-vitalista. Hay que distanciarse para descubrir el engaño, el ojo de Zaratustra es capaz de observar todo lo humano con perspectiva, el humanitarismo moderno es dañino, no deja al hombre ser él mismo. Nietzsche cuyo sistema nervioso no podía soportar la agotadora epopeya wagneriana, está francamente entusiasmado por la novedad de poder escuchar veinte veces la

obra maestra de Bizet (*Carmen*), sin que sus nervios se resientan. Las cinco horas de escucha que exige el *Parsifal* son, dice con su mordaz ironía, la “primera etapa de la santidad”. La melodía en Bizet es ligera, jovial, opuesta *in extremis* a la pesadez de la melodía infinita del maestro alemán. Habla de una sensibilidad más meridional, africana incluso, desconocida para la Europa musical de la época. En Bizet no hay religiosidad, sino tragedia, fatalidad, *amor fati*, verdad al descubierto, que no necesita ser camuflada por medio del artificio del arte para reprimir lo real: “El odio a muerte entre los sexos”. Esta es la única visión digna del amor para un filósofo, los artistas manipulan, esconden, tergiversan esta verdad. Hay que mediterraneizar la música, liberarla de los corsés culturales y hacerla vivir con plenitud todo lo real. Wagner representa el lado más conservador de la moral, pretende redimir a sus personajes por medio del amor casto. Ningún personaje wagneriano lo resiste, todos acaban sucumbiendo. El mensaje es claro la aspiración del ser humano es el matrimonio. El romántico está obsesionado por “rumiar absurdos morales y religiosos”. A la base de todo este embrollo se encuentra la filosofía pesimista de Arthur Schopenhauer, que acaba por aniquilar al héroe wagneriano más querido por Nietzsche: Sigfrido.

“Tal vez la creación más asombrosa de Wagner siga siendo siempre, y no ahora solamente, inaccesible, extraña, inimitable para la raza latina en su declive; me refiero al personaje de Sigfried, ese hombre muy libre, y tal vez demasiado libre, demasiado duro, demasiado jovial, demasiado sano, demasiado anticatólico para el gusto de viejos pueblos civilizados decadentes. Quizá incluso sea un pecado contra el romanticismo ese Sigfried antipático a los pueblos latinos” (MBM 1886:172).

Wagner es un artista decadente que ha renunciado a todos sus ideales revolucionarios y ha caído rendido ante la cruz cristiana, la prueba su último drama *Parsifal*, un monumento religioso a la santidad. El romanticismo está impregnado de la moral cristiana, no hay cabida para el *amor fati*, todo es un artificio, un sucedáneo para que el burgués acepte su modo de vida como el mejor de los posibles. El instinto vital está debilitado. El engaño de Wagner ha traspasado fronteras y es tan aclamado en París como en San Petersburgo. “*Wagner est un névrosé*” que se extiende como una pandemia. En sus dramas trata problemas de histeria, su música enfermiza ataca los nervios, su público es un público cansado y debilitado. Una música meramente pasional sin ningún pensamiento, que deslumbra por su color orquestal capaz de “hechizar la médula espinal”. La música de Wagner quiere redimir y se vuelve austera, en *Parsifal* “la falta de melodía hasta santifica...”. Incluso Mozart es demasiado sensual para Wagner.

Wagner no fue un músico sino un *histrión* capaz de vender la música a una *retórica teatral*. Fuera del teatro, la música y la poesía wagnerianas no valen nada, no son más que puro efecto teatral. Crear un artificio para simular el efecto de verdad, esto es un fraude. No hay *substancia sólo representación*. El público que acude a estas representaciones no es un público cultivado, es *mero siglo XIX*. Los dramas wagnerianos no están trabajados en profundidad, cualquier cosa vale para este público alemán. Wagner no es ni siquiera dramaturgo, tan sólo es un actor, un prestidigitador capaz de atrapar a un público fácilmente hipnotizable. Crea símbolos, ideas y enigmas para cautivar a los jóvenes. Wagner considera a la música tan sólo un medio, escribe libros para justificar sus dramas musicales, para explicar lo que no logra transmitir con su música. No hay talento por ninguna parte, *ya no hay necesidad de gusto; ni siquiera de voz*.

“El teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito contra el buen gusto” (*El caso Wagner*, Nietzsche 2003: 229).

La voz más desgastada es buena para cantar Wagner porque le da el toque “*dramático*” que necesita. Cualquier cosa es buena para un público enfermo de romanticismo. Wagner canta al nihilismo, al cristianismo, a la decadencia. Desvaría cuando piensa que es el teatro el que está en la cúspide de las artes. Nietzsche proclama las tres exigencias del arte, a saber:

“Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.

Que el actor no se convierta en el seductor de quienes son auténticos.

Que la música no se convierta en un arte para mentir”

(*El caso Wagner*, Nietzsche 2003:225).

Este ensayo, *El caso Wagner*, había sido tildado de superficial y folletinesco por el editor de la revista *Kunstwart*. Nadie entendía ese giro radical con respecto a la música wagneriana, porque seguramente no habían seguido de cerca la trayectoria del filósofo. Con el afán de demostrar que no se trataba de una pataleta infantil o una venganza caprichosa, Nietzsche echa mano de textos publicados anteriormente. Así surge *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*, que en principio iba a ser publicado antes que *Ecce Homo*, para intentar contrarrestar el aluvión de críticas que se le había venido encima. El biógrafo de Wagner, Richard Pohl, no había dudado en atacarle de una manera virulenta titulado su artículo *El caso Nietzsche. Un problema psicológico*¹⁵. Esto ocurre en octubre de 1888, el 15 de diciembre llega el primer manuscrito de *Nietzsche contra Wagner* a la imprenta.

“Lo que digo acerca de Bizet no debe usted tomarlo en serio. Tan cierto como que soy, Bizet –lo diré mil veces– no me interesa, pero actúa muy fuertemente como antítesis irónica contra Wagner” (Carta escrita a Carl Fuchs el 27 de diciembre de 1888. Citado en Pérez Maseda 2004: 349)

Los ataques no cesan, se cuestiona la capacidad de entendimiento musical del filósofo y se realiza una humillación pública de sus composiciones musicales que ya habían sido objeto de mofa en el círculo wagneriano. Nadie parece dispuesto a posicionarse del lado de Nietzsche, tampoco su editor. Nietzsche se ha quedado sólo, ni siquiera lo respalda su fiel amigo Peter Gast¹⁷. Dada la falta de apoyos el 2 de enero renuncia a publicar este documento, y desgraciadamente el 3 de enero se produce su irreparable derrumbamiento psíquico.

BIBLIOGRAFÍA

- BOZAI, Valeriano (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. y Vol. II. Visor, 2002. (
- DAHLHAUS, Carl. *La Idea de la Música Absoluta. Idea Música*. Barcelona, 1999
- EINSTEIN, A. (Norton 1947). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1974). *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y su apóstata*. Madrid: Altalena editores, 1982.
- GREGOR-DELLIN, Martín. *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Música 78, 1983.
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en música*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1947.
- HEGEL, G. W. F. (1842). *Lecciones sobre la estética*. Akal / Arte y estética, 2007
- JANZ, Curt Paul (1978-9). *Friedrich Nietzsche*. Vol 1, Vol 2, Vol 3 y Vol 4. Madrid: Alianza Editorial, 1981-85. (
- LIÉBERT, Georges (1995). *Nietzsche et la musique*. París: Quadrige. PUF, 2000
- NEUBAUER, John (1986). *La emancipación de la música*. La balsa de la Medusa. Visor, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1981.

- PEREZ MASEDA, Eduardo. *El Wagner de las ideologías*. Nietzsche-Wagner. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- PICO SENTELLES, David. *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets editores, 2004.
- SCHNEIDER, Marcel. *Wagner*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980
- SCHOENBERG, Harold C. *Los Grandes Compositores (I) de Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Barcelona: Ma non troppo. Ediciones Robinbook, 2004.
- WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Colección estética & crítica. Universitat de Valencia, 2007.
- WAGNER, Richard. *Mi vida*. Madrid: Ediciones Turner, 1989.
- WAGNER, Richard. *Escritos y confesiones*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

Libros escritos por Friedrich Nietzsche, citados con las iniciales del título y la fecha de producción:

- *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud* (1856-1869). Madrid: Edición Valdema, 1996 (EAJ 1858).
- *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza, 1980 (NT 1872).
- *Humano, demasiado humano*. Madrid: Editorial Edaf, 1980 (HDH 1878).
- *Humano, demasiado humano* Vol.II. Madrid: Editorial Akal, 1996 (HDH 1879).
- *Aurora*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000 (A 1881).
- *La ciencia jovial*. Biblioteca de grandes pensadores. Madrid: Editorial Gredos, 2009 (CJ 1882).
- *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Editorial Edaf, 1979 (MBM 1885).
- *La Genealogía de la moral*. Madrid: Editorial Alianza, 1981 (GM 1887).
- *El Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Editorial Alianza, 1980 (CI 1888).
- *El Anticristo*. Madrid: Editorial Alianza, 1986 (AC 1888).
- *Ecce Homo*. Madrid: Editorial Alba, 1998 (EC 1888).

Fragmentos inéditos de Friedrich Nietzsche:

- *Fragmentos póstumos* (1869-1874) Vol. 1. Madrid: Editorial Tecnos. 2007 (FP Vol.1).

- *Fragmentos póstumos* (1875-1882) Vol. 2. Madrid: Editorial Tecnos, 2008 (FP Vol.2).
- *Fragmentos póstumos* (1882-1885) Vol. 3. Madrid: Editorial Tecnos, 2010 (FP Vol.3).
- *Fragmentos póstumos* (1885-1889) Vol.4. Madrid: Editorial Tecnos, 2008 (FP Vol.4).

Cartas de Friedrich Nietzsche:

- *Correspondencia* (1850-1869) Vol.1. Madrid: Editorial Trotta, 2005 (C Vol.1).
- *Correspondencia* (1869-1874) Vol.2. Madrid: Editorial Trotta, 2007 (C Vol.2).
- *Correspondencia* (1875-1879) Vol.3. Madrid: Editorial Trotta, 2009 (C Vol.3).
- *Correspondencia* (1880-1884) Vol.4. Madrid: Editorial Trotta, 2009 (C Vol.4).

Artículos consultados *on line*:

- HOLLINGDALE, R. J. “Nietzsche, Friedrich (Wilhelm)”, The New Grove on line.
- MILLINGTON, Barry: “Richard Wagner”, The New Grove on line.

NOTAS

¹ Nada extraño, teniendo en cuenta que Nietzsche era hijo de un pastor protestante.

² Erwin Rohde: brillante compañero de estudios de Nietzsche en Bonn y en Leipzig, un año más joven, con el que mantendría la amistad a lo largo de toda la vida.

³ A este respecto sucesor suyo será Arnold Schoenberg con su *Noche transfigurada* inspirada en el Tristán, quien más tarde pondrá en marcha el dodecafonismo a fin de dotar de un orden a la composición no tonal.

⁴ Triebchen: mansión alquilada en Suiza por R.Wagner a orillas del lago de los Cuatro Cantones de Lucerna. Residencia familiar y centro de reunión de amigos artistas y diletantes.

⁵ Cósima: hija de Franz Liszt. Casada con el director de orquesta Hans Von Bullow. Empezó una relación amorosa con Wagner, antes de separarse de su marido que era el que dirigía la orquesta en las representaciones wagnerianas.

⁶ En aquella época se pensaba que la práctica excesiva del onanismo podía provocar serias enfermedades y trastornos mentales. La torpeza de Wagner consistió en comentar dicha posibilidad con el médico de Nietzsche.

⁷ Entronca aquí con las tesis formalistas de Hanslick. Crítico musical alemán del siglo XIX, según el cual la música es incapaz de expresar ningún contenido extra-musical.

⁸ Barón Reinhard von Seydlitz-Kurzbach, 1850-1931, escritor y pintor del círculo wagneriano. Nietzsche lo conoció en Bayrouth y mantuvo correspondencia y amistad con él, incluso después de la ruptura con Wagner. Fue luego presidente de la Wagnerverein de Munich.

⁹ Sobre la relación de la música con los recuerdos, puede consultarse el artículo "*Chopin, la música de la memoria*" en el número 46 de esta misma publicación.

¹⁰ Para ahondar más en la personalidad y el papel de Robert Schumann en la historia de la música, remitimos al artículo "*Schumann en el centro del idealismo alemán*" publicado en el número 45 de esta revista.

¹¹ Escrito preparatorio de *El nacimiento de la tragedia*.

¹² Incluso el pintor Paul Klee anota en sus diarios que el 2º acto de *Tristán* le ponía los nervios de punta.

¹³ Palestrina, músico representante oficial de la contrarreforma católica.

¹⁴ Se entiende por Matematicismo musical la corriente estética que arranca de Pitágoras para centrarse en las relaciones tonales de una forma matemática independiente de toda influencia extramusical. Excluye por lo tanto las interferencias de la retórica musical.

¹⁵ Esta furiosa diatriba contra Nietzsche puede encontrarse en los anexos del Vol. IV de la completísima biografía que sobre el filósofo escribió Curt Paul Janz en 1979.

¹⁶ Carl Fuchs, músico y publicista del círculo wagneriano, amigo de Nietzsche.

¹⁷ Peter Gast, seudónimo de Henrich Köselitz, antiguo discípulo de Nietzsche en Basilea, músico y fiel amigo.