



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

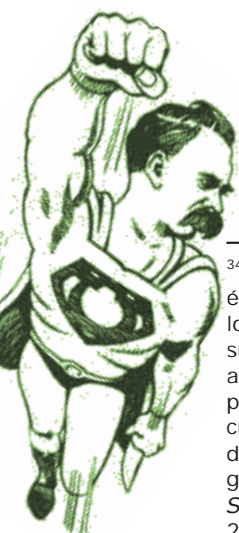
1. NIETZSCHE Y EL TRISTÁN

Nietzsche fue y se hizo filósofo-poeta atravesado en lo más íntimo de su espíritu por la música y, especialmente, por el Tristán de Wagner y su horizonte estético-ontológico. Dijo Thomas Mann en 1924 en un breve escrito que leyó, con motivo de los 80 años del nacimiento de Nietzsche en Múnich, **Preludio hablado para un homenaje musical a Nietzsche**: *"Nietzsche amó la música como nadie...Nietzsche fue un músico. Ningún otro arte estuvo tan cerca de su corazón como la música...Su lenguaje, su lenguaje mismo, es música y manifiesta una finura de oído interior, una maestría del sentido para la cadencia, para el tempo, para el ritmo de la palabra aparentemente suelta, que carecía de ejemplos hasta entonces en la prosa alemana, y probablemente también en la europea. Lo que el fenómeno Nietzsche, este fenómeno del lírico del conocimiento, hace patente no es sólo la afinidad y el parentesco interno que existen entre la crítica y el lirismo."*³⁴

Este ensayo intentará mostrar la importancia del Tristán de Wagner en la filosofía de la música de Nietzsche, destacando algunos aspectos decisivos, estético-filosóficos, presentes en el Preludio del Tristán siguiendo las interpretaciones de Thomas Mann y algunas noticias de Rüdiger Safranski y de Paul Curt Janz. Nietzsche fue educado para ser Pastor, en la Alemania provinciana, ilustrada y tardo-romántica de mediados del siglo XIX. A los quince años recitaba de memoria pasajes completos de la Biblia y de Goethe. Interpretaba obras para piano de Bach y Beethoven y componía pequeñas Lieder y bosquejos de dramas musicales. Había leído a muchos de los griegos y latinos en las fuentes originales, al igual que a Emerson, Hase, Hölderlin y Maquiavelo. En una carta a Paul Deussen, del 10 de marzo de 1861, Nietzsche informa que recibió la confirmación cristiana y días

48

48



³⁴ El texto de Mann continúa "En su sabedora simpatía todas las demás artes quedaban muy por detrás de ésta. Nietzsche estableció una distinción entre hombres visuales y hombres auditivos; él se consideraba de los últimos. Apenas dejó dicho nada sobre las artes plásticas. Y es claro que no celebró con ellas ninguna de sus grandes horas. El lenguaje y la música fueron el campo de sus vivencias, el campo de sus aventuras de amor y de conocimiento y el campo de su productividad...Ese fenómeno muestra a la vez, en su genio personal y en su repercusión creadora, el parentesco peculiarísimo y la unidad interna que se dan entre la crítica y la *música*. Pero la crítica significa separación y decisión. Y a la música estuvieron ligadas las decisiones supremas de su espíritu y de su alma, las decisiones supremas de su conciencia, la cual nos gobierna con sus profecías".

Schopenhauer, Nietzsche, Freud, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Andrés Sanchez Pascual, 2000, Ed. Cast, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. *Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche*, p. 85. Palabras pronunciadas por el autor en el teatro Odeón, de Múnich, el 4 de noviembre de 1924, en la conmemoración del ochenta aniversario del nacimiento de Nietzsche.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

después su amigo Gustav Krug le iniciaba "en algunas escenas del Tristán e Isolda" (Paul Curt Janz; **Nietzsche**; Vol. 1; p. 82). Unos meses más tarde ya era wagneriano y afirmaba que: "...las escenas amorosas de Wagner son la esencia de la música". (Ibíd.; 81).

Es necesario recordar la importancia decisiva del Tristán para toda la música de vanguardias. Sobre todo el prelude cuya única melodía se cierra doce compases antes del final, con la muerte de Isolda, (si es que a ese flujo sonoro se puede llamar aún melodía). Aquí se encuentran los elementos que harán posible la libertad expresiva de Mahler, Debussy, Schönberg, Webern, Berg, Stravinski y otros. Wagner anticipó, además, el espíritu in-moralista, anti-esteticista y expresionista de buena parte de las vanguardias, no sólo musicales.³⁵ Nietzsche a través del Tristán de Wagner desde 1861, a los quince años, se inicia en los códigos estéticos no sólo musicales sino estético-vanguardistas del post-romanticismo que para él era una nueva dimensión artística a la que consagrará parte de su espíritu creador, irreverente y malditista.³⁶ Hoy, ciertamente, nos suena algo kitsch.³⁷

En cuanto a su primer encuentro, poco tiempo después de haberse leído El Mundo como Voluntad y Representación de Schopenhauer, Rüdiger Safransky



³⁵ Como romántico – tardío Wagner participa en el espíritu "revolucionario", irreverente y trasgresor de forma simultánea a Baudellaire, "el poeta maldito", profeta visionario de todo el arte de vanguardias que hoy nos suena algo kitsch. Dice Nietzsche en el mismo *Ecce Homo*: "Wagner era un revolucionario... quien es artista no tiene, en cuanto tal, patria alguna, excepto en Paris.... es el sitio al que Wagner corresponde, sobre quiénes son sus parientes más próximos; es el tardío romanticismo francés, aquella especie arrogante y arrebatadora de artista como Delacroix, como Berlioz...puros fanáticos de la expresión.... ¿Quién fue el primer partidario inteligente de Wagner? Charles Baudellaire.... aquel **decadent** típico en el que se ha reconocido una generación entera de artistas -. acaso él haya sido también el último". *Ecce Homo (EH)*; Alianza editorial, rad. Adolfo Sanchez Pascual. Madrid. 1986, p. 48).

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

hace una sintética descripción que para nosotros es suficiente, acerca del "momento en que Nietzsche conoce personalmente a Richard Wagner. Pocas semanas antes de este encuentro, Nietzsche, en una carta a Rohde del 8 de octubre de 1868, se había manifestado todavía muy críticamente sobre Wagner, pues lo consideraba como «representante de un diletantismo moderno, que absorbe en sí y digiere todos los intereses del arte» (B, 2, 322). Lo que le agrada en Schopenhauer, «el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la sepultura», etcétera, es lo que aprecia también en Wagner.

Apenas tres semanas más tarde asiste a un concierto en el que se interpretan las oberturas de ***Tristán e Isolda*** y ***Los maestros cantores***. Se propone guardar distancia, pero sin éxito. «No logro comportarme con frialdad crítica frente a esta música; se estremece en mí cada fibra, cada nervio, durante mucho tiempo no he tenido semejante sentimiento duradero de arrobamiento» (B, 2, 332; 27 de octubre de 1868)."

En su primer encuentro³⁸, continúa Safransky, "Wagner habla de Schopenhauer con «calidez indescriptible» y afirma que es el filósofo quede la música». Wagner toca al piano algunos pasajes de ***Los maestros cantores***.

Nietzsche se siente embelesado. Al partir, el Maestro le estrecha muy cálidamente la mano y lo invita a una visita en Tribschen, para «entregarse a la música y a la filosofía».

Después de esta primera visita el lunes de Pentecostés del año 1869, Nietzsche escribe a Richard Wagner: «¡Muy venerado señor! Desde hace mucho tiempo abrigo la intención de expresarle sin ningún rubor qué grado de gratitud siento hacia usted. De hecho los mejores y más sublimes momentos de mi vida van unidos a su nombre, y sólo conozco a otro hombre, su gran hermano de espíritu, Arthur Schopenhauer, en quien yo pienso con igual veneración, podría decir ***religione quadam***» (B, 3, 8). Los felices días de Tribschen, que siguieron a esta primera visita, fueron descritos con frecuencia: paseos comunes en el lago, Cosima Wagner cogida del brazo de Nietzsche; las

³⁸ "Encarga un traje nuevo al sastre, traje que recibe puntualmente pero no puede pagar de inmediato. El ayudante de sastre se lo quiere quitar, Nietzsche sujeta al ayudante y se llega a una riña cuerpo a cuerpo; los dos tiran de los pantalones. Vence el ayudante y desaparece con la prenda de vestir. A su amigo Rohde le describe Nietzsche esta escena en los siguientes términos: «Medito profundamente con camisa en el sofá y examino una chaqueta negra, preguntándome si es suficientemente buena para Richard» (B, 2, 340; 9 de noviembre de 1868)." Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

menasveladas en un círculo familiar, cuando el Maestro, después de la lectura común de *El puchero de oro*, de E.T.A.

Hoffmann, asigna a Cosima el nombre de culebra prodigiosa Serpentina, se denomina a sí mismo el demoníaco archivero Lindhorst, y reserva para Nietzsche el nombre del soñador y torpe estudiante Anselmo; el celo de Nietzsche cuando compra en Basilea para Cosima vasos de vino, cintas de tul con estrellas doradas y puntitos, un niño Jesús tallado en madera y otros muñequitos; su ayuda en el dorado navideño de manzanas y nueces, así como en la corrección de pruebas de la autobiografía de Wagner; la mañana del primer día de Navidad de 1871, cuando una pequeña orquesta en las escaleras de la casa ejecuta como saludo natalicio a Cosima la composición que luego se denominará *Idilio de Sigfrido*; la improvisación de Nietzsche al piano, ocasión en la que Cosima escucha cortésmente y Richard Wagner abandona la sala con la risa contenida.³⁹

En cierto sentido se puede establecer un paralelismo entre el amor prohibido con Mathilde, que inspiró a Wagner a componer el Tristán y el de Nietzsche hacia Cosima, que además parece haber persistido toda su vida lúcida pues insólitamente se encontró, en los escritos póstumos de Turín, en aquel enero de 1889 cuando perdió la lucidez, que Nietzsche todavía habla de su gran amor secreto a "Ariadna: Cosima". No deja de insinuarse el tema del Tristán para una posible interpretación psicológica-clínica de identificación y desdoblamiento de personalidad de Nietzsche con Tristán como lo hizo Wagner en su idilio con Mathilde Wesendonck.

Pero, continúa Safransky, Nietzsche le interesaba a "Richard Wagner que se había hecho muy rápidamente una imagen de las habilidades de Nietzsche, especialmente de aquellas ventajas que a su juicio podían ser útiles para sus propios fines. «Usted puede», escribe Wagner, «ayudarme mucho, podría exonerarme de toda una mitad de mi tarea...Muéstrame», escribe Wagner el 12 de febrero de 1870, «cuál es el sentido de la filología, y ayúdeme a conseguir el gran "renacimiento", en el que Platón abraza a Homero y éste, lleno de las ideas de Platón, llega a ser por primera vez el Homero mayor de todos» (N/W, , 58).⁴⁰

³⁹Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

⁴⁰Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Wagner necesitaba a Nietzsche para el proyecto de Bayreuth del cual se anunciaba la puesta de la primera piedra⁴¹.

Posteriormente Nietzsche dirá que Wagner traicionó el espíritu revolucionario del Tristán y que adecuó su obra a los intereses religiosos de la iglesia (como sucedió para él, por ejemplo, en el Parsifal). Para

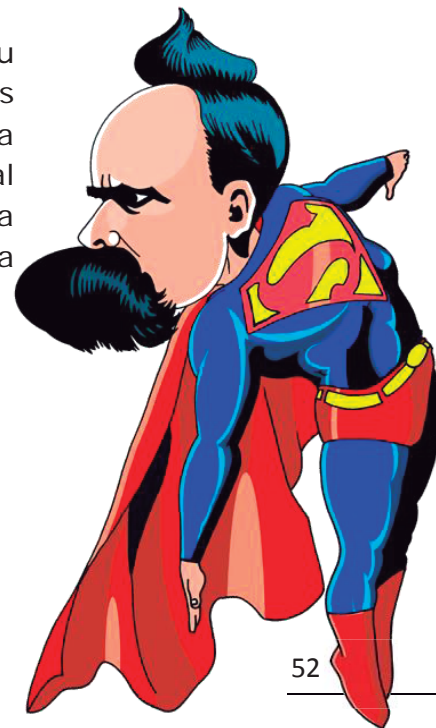
Nietzsche Wagner vertió luego la doctrina de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk) en un programa de entretenimiento cultural para "filisteos" y nacionalistas alemanes antisemitas. Como se sabe la ruptura

con Wagner sucedió en 1876, luego del estreno del Parsifal, con motivo de la apertura del Teatro de Bayreuth, donde Nietzsche dice que salió "asqueado de la atmósfera filistea".⁴²

Esta ruptura estaba ya latente desde el año 1873, luego de que Wagner convenciera a Nietzsche de no publicar "*La Filosofía en la Época Trágica de los Griegos*" y le encomendara la primera *Consideración Intempestiva* contra un hegeliano de izquierda enemigo suyo, David Strauss (obra que lo hizo famoso a Nietzsche dentro y fuera de Alemania y lo convirtió en un "escritor profesional" y en reconocido crítico cultural-Kulturkritik pero que hoy se reconoce como el peor panfleto que escribiese Nietzsche que además lo desvió de su

tarea filosófica al hacerlo famoso). Ya ha sido demostrado que la segunda y tercera *Consideración Intempestiva*, dedicadas a Schopenhauer, 1874, y a Wagner, 1876,⁴³ fueron escritas a pesar de las objeciones que Nietzsche ya había desarrollado contra ellos desde antes del ***Nacimiento de la Tragedia***.⁴⁴

Más tarde Nietzsche da cuenta de su ruptura definitiva⁴⁵ cuando le envió, en 1878, una partitura de Brahms⁴⁶ a Wagner (a quién aborrecía) y Wagner le



52

52

⁴¹ "El 22 de mayo de 1872, cuando Richard Wagner cumplía los cincuenta y nueve años, se colocó solemnemente la primera piedra, del Teatro de Bayreuth también estaba presente Friedrich Nietzsche. En la cuarta y última de sus *Consideraciones intempestivas*, escribía al respecto en 1876: «No ha habido ningún presagio de esto, es la primera vuelta al mundo en el reino del arte; y, según parece, no sólo se ha descubierto el nuevo arte, sino el arte mismo» (1, 433)." Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.





NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

envió la partitura del Parsifal. Nietzsche llamó esto un cruce de espadas.⁴⁷ Años más tarde se coincidieron en Rapallo y en Venecia pero nunca más fueron amigos. Nietzsche dedica terribles páginas contra la traición estética y filosófica de Wagner quién para Nietzsche se vendió a lo peor de la cultura alemana⁴⁸: el antisemitismo nacionalista y la exaltación del cristianismo. Valga como imagen de su distancia el que Wagner comparase el Parsifal a un *auto litúrgico* para el Viernes Santo mientras que esto ofendía profundamente la inteligencia-artística y filosófica de Nietzsche pero sobre todo desagradaba la escandalosa autopromoción del empresario moderno Wagner, para quién la fórmula cartesiana para el artista se había vertido en: Bayreuth tiene éxito luego existe la música wagneriana y Yo Wagner soy el genio que no sólo la ha compuesto sino la ha realizado y producido.⁴⁹ Aún así Nietzsche siempre le fue fiel al Wagner que admiró, a su esposa Cósima Liszt a quien amó hasta el fin⁵⁰ y al Preludio del Tristán en el que reconoció la relevancia estética y filosófica.



Un siglo y medio después podemos mostrar que Nietzsche tenía razón en lo que al último aspecto se refiere. Si una obra fue determinante para la posteridad y sobrevivió a Wagner, a la estética schopenhaueriana y los movimientos tardo-románticos, de las vanguardias modernas, y que, además signó el camino musical definitivo del siglo XX y del XXI, esa obra fue el Tristán y especialmente su Preludio. Los últimos meses de su vida lúcida escribió Nietzsche en su autobiografía, *Ecce Homo*, 1888:

53

53



“Desde el instante en que hubo una partitura para piano del Tristán –¡muchas gracias, señor Von Bulow!– fui wagneriano. Las obras anteriores de Wagner las consideraba situadas por debajo de mí, demasiado vulgares todavía,

⁴⁷ “Cuando por fin tuve en mis manos el libro acabado –con profundo asombro de un enfermo grave–, mandé, entre otros, dos ejemplares también a Bayreuth. Por un milagro de sentido en el azar me llegó al mismo tiempo un hermoso ejemplar del texto de Parsifal, con una dedicatoria de Wagner a mí, «a su querido amigo Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, consejero eclesiástico». Este cruce de los dos libros, a mí me pareció oír en ello un ruido ominoso. ¿No sonaba como si se cruzasen espadas? En todo caso, ambos lo sentimos así: pues ambos callamos. Por este tiempo aparecieron los primeros Bayreuther Blätter. yo comprendí para qué cosa había llegado el tiempo. ¡Increíble! Wagner se había vuelto piadoso.” **EH**, Cap. sobre *Humano demasiado Humano*, p. 59.

⁴⁸ “Pero los alemanes son *canaille* —¡ay!, son tan bondadosos. Uno se rebaja con el trato con alemanes: el alemán nivela. Si excluyo mi trato con algunos artistas, sobre todo con Richard Wagner, no he pasado ni una sola hora buena con alemanes.” **EH**, Cap. Sobre *El Caso Wagner*. Véase también, el libelo de 1888 *Nietzsche contra Wagner*.



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

demasiado «alemanas». Pero aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el Tristán; en vano busco en todas las artes. Todas las cosas peregrinas de Leonardo da Vinci pierden su encanto a la primera nota del Tristán. Esta obra es absolutamente el non plus ultra de Wagner; con Los Maestros Cantores y con El Anillo descansó de ella. Volverse más sano: esto es un paso atrás en una naturaleza como Wagner Considero una suerte de primer rango el haber vivido en el momento oportuno y el haber vivido cabalmente entre alemanes para estar maduro para esta obra: tan lejos llega en mí la curiosidad del psicólogo.”. (EH; 47).

Quedémonos con esta hipótesis inicial recordando a uno de los más grandes escritores musicales de la lengua alemana. En relación a esta declaración concluyó Thomas Mann en su ensayo, *La Filosofía de Nietzsche a la Luz de Nuestra Experiencia*:⁵¹ *“En el Ecce Homo -esa obra tardía horrorosamente serena, que fosforece en una última sobre irritación de la soledad- se encuentra una página sobre el Tristán que no deja sospechar lo más mínimo un distanciamiento y sí, tanto más, una pasión, de igual modo Nietzsche, aquel espíritu tan noble como inmisericorde consigo mismo, rindió hasta su final los más expresivos homenajes al gran carácter (del Tristán) que fue el escultor filosófico de su juventud.”*⁵²

2. NIETZSCHE, SCHOPENHAUER Y EL TRISTÁN Tal vez lo más importante en su relación con Wagner⁵³ fue que

ambos seguían filosófica y estéticamente a Schopenhauer, aun cuando Nietzsche recién leyó a Schopenhauer en 1867, siendo ya wagneriano desde 1861, aunque entonces no lo incondicional de Wagner como en el periodo del “idilio de Tribschen”. Cuando conoció el Preludio del Tristán ya éste haya adquirido ese papel decisivo y lo sería hasta el final de su vida. El puente para su incondicionalidad a Wagner fue siempre la filosofía de Schopenhauer, especialmente sus reflexiones sobre la música como lenguaje del tiempo, del Devenir, en un sentido más que

⁵² *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Andrés Sánchez Pascual, 2000, Ed. Cast, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, Capt. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. P. 59, 60.

⁵³ “Para Richard Wagner...la doctrina de éste significó «un verdadero regalo del cielo», el beneficio más profundo, la vivencia espiritual más iluminadora, más estimulante y productiva que tuviera en toda su vida; le nada más y nada menos que una revelación.” *Ibid.*, p. 61.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

estético, más que metafísico, cósmico-ontológico. Así lo afirma Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*, citando a Schopenhauer: "la música...es la forma universal de la esencia verdadera de todas las cosas,...es un universalia ante rem, es la esencia más íntima del mundo, es el lenguaje inmediato de la libertad". (NT; 134, 135, 136).⁵⁴

El Tristán de Wagner, y el espíritu post-romántico malditista, ya habitaban en estos años intensamente en Nietzsche a través de la música de la cual él se había vuelto un excelente intérprete y musicólogo. Es notable en estas demoníacas inspiraciones estético-musicales-literarias que no solo el bien se desintegra ontológicamente, sino el mal. La naturaleza se muestra y libera más allá del "conocimiento" como representación, como objetivación del "intelecto". Se muestra como "Voluntad pura" no objetivada y no ética, a través de una vivencia demoníaca que desintegra al "intelecto", "al hombre y su voluntad", a toda "ética" y produce la sensación sublime estética de la "elevación al infinito". De modo similar la esencia de lo dionisiaco" y su "analogía", "la embriaguez" cumplen esa función desintegradora ("infractora") del *principium individuationis*, que altera "el principio de razón", el "intelecto" y permita acceder, mas allá "del hombre y su voluntad" y de toda estética, al "Ur – Eine", a "lo Uno Primordial" (N.T. ; 43, 45).

La correspondencia con estos textos decisivos sobre la "esencia de lo dionisiaco en *El Nacimiento de la Tragedia* apuntan a una consideración del "Mundo" fuera de las objetivaciones del

intelecto, la "presencia del hombre y su voluntad", el bien y el mal ya accesibles a través de una experiencia vivencial. Nietzsche con categorías schopenhauerianas e imágenes wagnerianas ofrece referencias a oscuros ritos dionisiacos que van desde los "saces orgiásticos", hasta Babilonia, "los coros báquicos griegos", "los misterios eleusinos", las fiestas medievales de "San Juan y San Vito", losmitos galos y germanos e incluso la música de Beethoven y la opera de Wagner (N.T. ; 144).

⁵⁴Die Geburst der Tragoedie, (1872), Kritisich Studien Ausgabe, Band 1, El Nacimiento de la Tragedia, Alianza Editorial, Traducción Adolfo Sánchez Pascual, Madrid, 1986.



55



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Nietzsche y Wagner toman el concepto de Schopenhauer, que es la visión abismal, estética, con la que su filosofía se erige: la noción del mundo como "Voluntad" (Wille), con la que designó "el centro, núcleo de la realidad". Es la "cosa en sí", pero como totalidad indivisible. Es el Ser como unidad sin entes particulares, sin las individuaciones fenoménicas del "principium individuationis" y, por tanto, fuera de las formas subjetivas del entendimiento (las categorías de la lógica trascendental): *"La verdadera consideración filosófica del mundo nos revela su esencia más allá del fenómeno...La voluntad puramente considerada en sí es un impulso inconsciente, ciego e irresistible... La voluntad es la cosa en sí, el contenido interior, la esencia del mundo..."* (NT; 217, 218).

Esta concepción de la "voluntad" schopenhaueriana, como dimensión metafísica del Ser sin entes, sin individuaciones, tiene un posible acceso, abierto para todos, para comprender su significado: la música. Nietzsche (y Wagner) toman este concepto sin reservas pero, sin que él mismo lo perciba, se irá escindiendo hacia una nueva y originaria comprensión del Ser desde lo dionisiaco y el Eterno Retorno de lo mismo (cuando comprenda el tiempo, ya no como subjetivo, sino como la condición fundamental del Ser, es decir, como Devenir). La Voluntad que se quiere a sí misma como siendo Devenir. Dionisios es "el mundo como Voluntad".

En *"El Nacimiento de la Tragedia"* Nietzsche cita unas páginas de *El Mundo como Voluntad y Representación* que establecen la relación de la música, con la "Voluntad" (la cosa en sí), con "el mundo aparental o naturaleza", y con los "conceptos universales de la objetividad": *"La música, dice Schopenhauer, es la forma universal de la esencia verdadera de todas las cosas ...no es un reflejo de la apariencia o más exactamente de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la Voluntad, sino de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí...Es un "universalia ante rem" (universal anterior a la cosa), es "la esencia más íntima del mundo", es "el lenguaje inmediato de la Voluntad", etc.* (N.T.; 134,136).

No a través de conceptos o de representaciones de la objetividad, sino sólo a través de la "música auténtica", se expresa y alcanza el "conocimiento inmediato de la esencia del Mundo". Schopenhauer dice

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

exactamente, recurriendo al lenguaje de la escolástica: "*los conceptos son la universalía post rem, Pero la música nos da los universalía ante rem, Y la realidad los universalía in rem*". Schopenhauer no habla de toda la música en general sino de aquella que no se pretende representativa, figurativa: esta, "*debe proceder de su inmediato conocimiento de la esencia del mundo sin que la razón tome parte en este conocimiento*". En esto, dice, consiste el fin del artista. "*Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin del artista*". (*El Mundo como Voluntad y Representación*, 208, 211).

Esta exaltada concepción de la música y la "Voluntad", atraviesan la primera filosofía de Nietzsche y al Wagner del periodo en que compuso el Tristán. Ambos se alejarán de Schopenhauer de distintos modos. Nietzsche radicalizándolo y poniéndolo en cuestión al identificarlo con Anaximandro y la ontología negativa del mal, como el representante de la doctrina (el Adivino de la segunda Parte del Zaratustra) que dice: "Todo es Vacío, Todo es Idéntico, Todo Fue".⁵⁵ Nietzsche pone en cuestión a Schopenhauer incluso ya antes del Nacimiento de la Tragedia cuando le objeta lo indeterminado de la Voluntad como la cosa en sí kantiana y propone llamarlo no el artículo neutro indeterminado sino los tres artículos "la voluntad como la cosa en sí tendría que designarse como lo "el, la, lo". Pero también lo llama "el espíritu del resentimiento" y la voluntad de "venganza contra el tiempo y su "Fue".⁵⁶⁵⁷

57

57

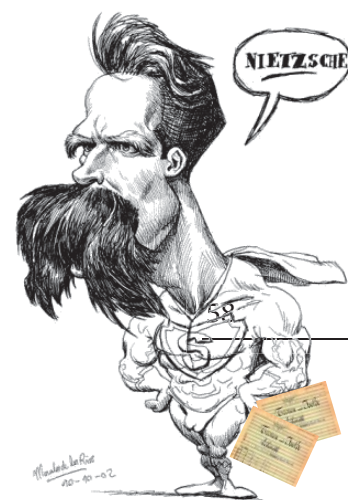
⁵⁶ Thomas Mann ha interpretado esta ontología pesimista del mal desde una perspectiva erótica: "Y no en vano señala Nietzsche esa concepción temprana cuando dice que uno tiene la filosofía de los años que tiene, y que el poema cósmico de Schopenhauer lleva el sello de la edad en que predomina lo erótico. Y en que predomina el sentido de la muerte, sería lícito añadir. Pues la gente joven mantiene una familiaridad mayor con la muerte y sabe de ella mucho mas que las personas de edad avanzada, ya que sabe más del amor. Erotismo de la muerte como sistema lógico-musical de pensamientos, nacido de una tensión enorme entre espíritu y sensualidad, nacido de una tensión cuyo resultado y cuyo destello es precisamente erotismo: ésa es la experiencia vital que hace con esa filosofía una juventud que sale a su encuentro con afinidad. La juventud entiende esa filosofía no de manera moral, sino de manera vital, de manera personal; entiende esa filosofía no en su doctrina, quiero decir, en su prédica, sino en su esencia, y de este modo la entiende bien." Schopenhauer, Nietzsche, Freud; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. P. 58

"Nietzsche todavía joven cuando dice: «A mí me agrada en Wagner lo mismo que me agrada en Schopenhauer: el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y el sepulcro». Schopenhauer, Nietzsche, Freud; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. P. 56.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Wagner retornando al cristianismo, al nacionalismo antisemita y al mundo filisteo del éxito y el espectáculo de la modernidad artística. Nietzsche verá siempre la música como el lenguaje del tiempo, del Devenir, del fluir perpetuo del Ser vertido en no ser en cada instante pero eternamente renovado, repercutiendo sobre sí mismo y alcanzando su fin y plenitud en cada instante. Junto con Wagner imaginarán el conocimiento de la esencia del arte y de toda la tragedia ática desde y en la música y prometerán como "esperanza, un futurodionisiaco de la música". Luego sufrirán su decepción por la pérdida del carácter transfigurador del mundo de la música.⁵⁸



Tal vez la conclusión que ofrece Thomas Mann a esta extraña relación de Nietzsche y el Tristán contra Wagner-Schopenhauer permita pensar una posible relación de la Voluntad de Schopenhauer que tanto impresionó a

Wagner, desde una erótica tanática vinculada al Tristán:

“Y así es como Schopenhauer fue «comprendido» por Wagner cuando, por así decirlo, éste colocó su *misterium* erótico, el *Tristán e Isolda*, bajo la protección de la metafísica de Schopenhauer. Lo que de Schopenhauer influyó en Wagner, y en lo que éste se reconoció, fue la explicación del mundo hecha a partir de la «voluntad», del instinto, la concepción erótica del mundo (el sexo como «foco de la voluntad»), por la cual están determinadas la música del *Tristán* y su cosmogonía del anhelo. Se ha cuestionado que el *Tristán* esté influido por la

⁵⁸ “¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, de que es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dioniso. Pero suponiendo que se sienta de ese modo la causa de la música como causa propia, como historia del sufrimiento propio, se encontrará este escrito lleno de deferencias y sobremana suave. En tales casos el conservar la jovialidad y el burlarse bondadosamente de sí mismo “*ridendo dicere severum*” [decir cosas severas riendo] allí donde el *verum dicere* [decir la verdad] justificaría todas las durezas es el humanitarismo en persona. ¿Quién duda verdaderamente de que yo, como viejo artillero que soy, me encuentro en situación de disparar contra Wagner mi artillería pesada? Todo lo decisivo en este asunto lo retuve dentro de mí, he amado a Wagner.” **EH**, Capt. sobre *Nietzsche contra Wagner*.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

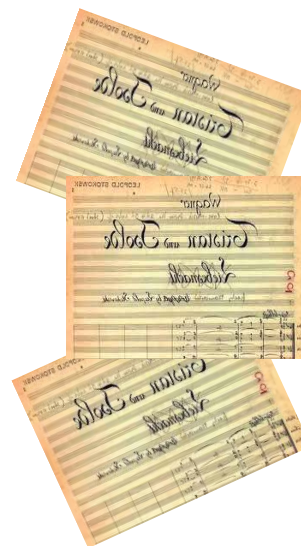
filosofía schopenhaueriana, con razón, si a lo que se alude es a la «negación de la voluntad»: pues el *Tristán* es, en efecto, un poema amoroso. Y es en el amor, es en el sexo en donde con mayor fuerza se afirma a sí misma la voluntad. Más justo *como misterium* erótico esa obra tiene un tinte schopenhaueriano que llega hasta lo último. En ella se absorbe, por así decirlo, la dulzura erótica, la esencia embriagadora de la filosofía de Schopenhauer, y se deja de lado la sabiduría.⁵⁹

Es absolutamente problemática y cuestionable esta extensión cósmica-histórica estética de la música pero no es el objetivo de esta conferencia. Vamos a quedarnos con que a través de su paulatina modificación del significado wagneriano y Schopenhaueriano de la música Nietzsche sobrepone una interpretación de Heráclito que permite encontrar desde la música una mirada del valor de la existencia a partir de una visión en conjunto de la existencia como obra de arte total (Gesamtkunstwerk) en armonía, desde el contraponerse y fluir de todos los contrarios, superando así toda interpretación de la existencia como dolor, injusticia y castigo. Desde la interpretación de la música ofrece su tesis cosmológica esencial, que comprende el Devenir "inocente"; al modo "del juego del artista y el niño (das Spiel des Künstlers und des Kinders)...,(y así) juega el fuego eternamente vivo.., y este juego lo juega el Aeon consigo mismo (und dieses Spiel spielt der Aeon mit sich)": *"Un Devenir y un perecer, un construir y un destruir, sin ninguna justificación moral, en eterna igual inocencia, tiene en este mundo solo el juego del artista y del niño. Y así como el niño y el artista juegan, juega el fuego eternamente vivo, construye y lo destruye - y este juego lo juega el AEON consigo mismo"*.

60

59

59



⁵⁹Schopenhauer, Nietzsche, Freud; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. P. 60

⁶⁰Nietzsche, KSA, Band 1, La Filosofía en la época Trágica de los Griegos, p. 830.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

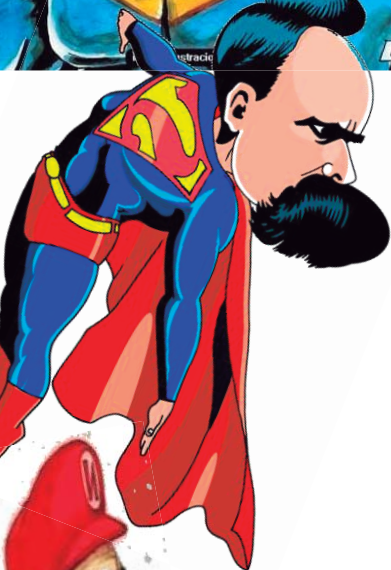
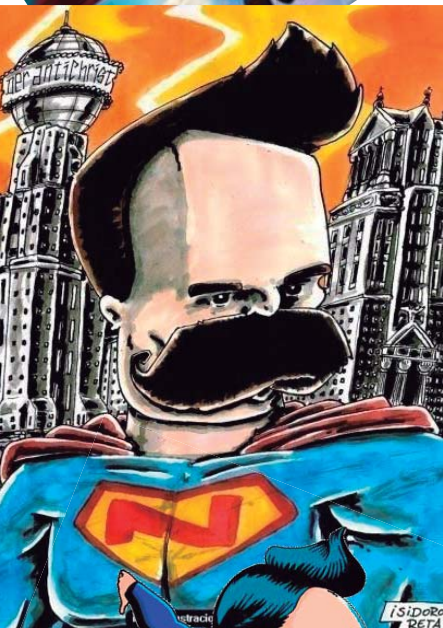
3. EL TRISTÁN. NOTAS SOBRE LA OBRA Y ANÁLISIS DEL PRELUDIO.

"Yo no creo ya en la omnipotencia de su sempiterno: do, re, mi, fa, sol, la, si, do. No hace falta excluirlo, sino acompañarlo, desde la escala de seis tonos hasta la escala de veintiún grados. Hay que usar copiosamente la enarmonía, pero también distinguir un sol bemol de un fa sostenido... La música no es mayor ni menor... es un compromiso entre terceras mayores y terceras menores: de golpe, las modulaciones que se creían más lejanas se hacen sencillas... Con los veinticinco semitonos contenidos en la octava, se tienen siempre a disposición acordes ambiguos, que pertenecen a treinta y seis tonos a la vez. Con más razón aún, se dispone de acordes incompletos, de intervalos indeterminados, aún más flotantes. De suerte que, al ahogar el tono, siempre se puede, sin tortuosidades, desembocar donde se desee, salir y entrar por cualquier puerta que uno prefiera".

(Claude Debussy, comentando el Preludio del Tristán a Guiraud)

La obra, en tres actos con libreto del propio compositor, está basada en el drama de Gottfried von Strassburg, a su vez basado en la leyenda celta de Tristán. El motivo vital es el idilio con Mathilde Wesendonck desde 1856 hasta 1859 y el interno es el descubrimiento de Schopenhauer en 1854.

Wagner dijo luego del descubrimiento del Tristán: *"Nunca escribiré ninguna ópera más. Como no tengo ningún deseo de inventar un título arbitrario para mis obras, las llamaré dramas musicales [Handlungs]. Propongo plasmar mi mito en tres obras de teatro completas, precedidas de un largo prelude (Vorspiel). [...] Propongo, dentro de algún tiempo, producir, en un Festival*



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

especialmente diseñado, esos tres dramas con su preludio, en el curso de tres días y una noche. Consideraré el objeto de esta producción bien conseguido si

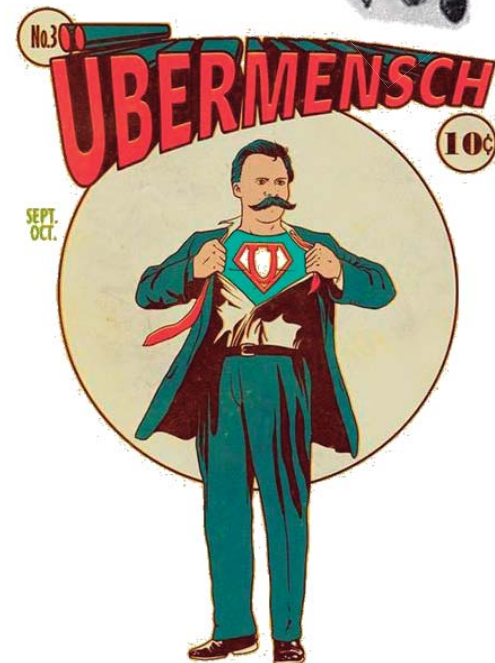
yo y mis compañeros artísticos, los actores reales, en el plazo de estas cuatro veladas tenemos éxito en transmitir artísticamente la verdadera Comprensión Emocional (no la [Comprensión] Crítica) de los espectadores que se han reunido expresamente para aprenderla.[...]”.

El ensayo fundamental que precede al proyecto del Tristán es **La obra de arte del futuro**, de 1849, donde describe una visión de la ópera como *Gesamtkunstwerk*, «obra de arte total», en la que se unifican las artes y la vida: la música, la canción, la danza, la poesía, la tragedia, las artes visuales y las escénicas y la radicalización de la expresión para habitar artísticamente la existencia en su máximo dolor y placer con el fin de liberarse de los deseos del cuerpo y del querer de la voluntad.

61

Otro de sus ensayos, **Ópera y drama** (1851), anuncia conceptos del Tristán donde describe la estética del drama musical, el significado trágico de la existencia y la visión pesimista y unitaria del valor de la vida, frente a la Opera (melodramática). Wagner no la llamaba ópera sino *eine Handlung*, que se traduce como «drama musical»; este término lo usó el dramaturgo español Calderón para sus dramas. Wagner comenzó a componer el ciclo del *Anillo: El oro del Rin* en noviembre de 1853, seguido inmediatamente por *La valquiria* en 1854. Entonces comenzó a trabajar en la tercera ópera, llamada *Sigfrido*, en 1856, pero sólo terminó los dos primeros actos, para concentrarse en una nueva idea: Tristán e Isolda.

Fue compuesta entre 1857 y 1859 y se estrenó en Múnich el 10 de junio de 1865.



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Entre 1861 y 1864, Wagner intentó producir *Tristán e Isolda* en Viena. A pesar de los numerosos ensayos, la ópera no fue representada y se ganó la reputación de ser «imposible», lo que incrementó los problemas financieros del compositor. El estreno de la obra tuvo lugar el 10 de junio de 1865 en Múnich, dirigido por Hans von Bülow.⁶¹

Wagner se inspiró en Schopenhauer, además del idilio con Mathilde Wesendonck, para componer el *Tristán e Isolda*. En 1854, el poeta y amigo suyo, Georg Herwegh, le dio a conocer las obras del filósofo Arthur Schopenhauer. Wagner lo denominaría más tarde como el acontecimiento más importante de su vida: “una visión profundamente pesimista de la condición humana” y le produjo un “grave estado de ánimo intentando encontrar la expresión del éxtasis estético existencial en el amor *thanático*.”⁶²

Cuando, a través de su amigo Herwegh, le envió sus Nibelungos y le pidió una entrevista a Schopenhauer, éste le respondió: “*Dé las gracias a su amigo Wagner por el envío de los Nibelungos. Sólo que debería abandonar la música dado el genio demostrado para la poesía. Yo, filósofo, sigo siendo fiel a Mozart y a Rossini.*”

62

62

⁶¹La carrera de Wagner tomó un giro inesperado en 1864, cuando el rey Luis II de Baviera accedió al trono a la edad de dieciocho años. El joven rey, que admiraba las obras de Wagner desde su infancia, invitó al compositor a Múnich, pagó sus cuantiosas deudas, propuso la representación de *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg* y la tetralogía de *El anillo del nibelungo* y apoyó el desarrollo de nuevas óperas. Según Christopher McIntosh, el rey Luis II fue conocido por sus tendencias homosexuales y habría tenido un deseo por Wagner reprimido. Wagner también comenzó a escribir su autobiografía, *Mein Leben*, a petición del Rey. Parece que fue significativo para Wagner que el mecenazgo del Rey coincidiera con el momento en que le llegaron noticias de la muerte de su supuesto enemigo Meyerbeer, lamentando, con mal gusto, que «este maestro de ópera, que me había hecho tanto daño, no viviera para ver este día».

A pesar de las graves dificultades en los ensayos, la presentación de *Tristán e Isolda* el 10 de junio de 1865 en el Teatro Nacional de Múnich, el primer estreno de Wagner en quince años, fue un éxito. El director del estreno fue Hans von Bülow, cuya esposa Cósima (hija de Franz Liszt) había dado a luz en abril a una hija, llamada Isolde, que no era hija de Bülow sino de Wagner. Cósima era 24 años más joven que Wagner y ella misma era hija ilegítima de la condesa Marie d'Agoult, que había abandonado a su marido por Franz Liszt. Este desaprobaba que su hija viera a Wagner, aunque los dos hombres eran amigos. El indiscreto episodio amoroso escandalizó a Múnich, y para empeorar las cosas, Wagner cayó en desgracia entre los miembros de la corte, que desconfiaban de su influencia sobre Luis II. En diciembre de 1865, forzaron al Rey a que pidiera al compositor que abandonara la ciudad. Aparentemente también se planteó la posibilidad de abdicar para seguir a su ídolo al exilio, pero el compositor lo disuadió.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Tristán e Isolda tiene una línea argumental derivada del poema *Tristan und Isolde* de Gottfried von Strassburg. Wagner destacó que «*toda su envolvente tragedia [...] me impresionó tan profundamente que quedé convencido de que debía mantenerse en un lugar destacado, independientemente de los detalles menores*».

Wagner realizó una parodia de la erótica atmósfera del Tristán, en una carta a Mathilde Wesendonck: "*¡Niña! Este Tristán se está convirtiendo en algo «terrible». ¡¡Este acto final!!! Temo que la ópera será prohibida [...] ¡Solo las representaciones mediocres pueden salvarme! Las que sean perfectamente buenas forzosamente volverán loca a la gente.*"

"*Ésta es mi oración: Toma este anillo, que es un signo del enlace entre ella y yo, y cuando llegues a tierra, preséntate como un comerciante de seda y telas, de modo que ella pueda ver el anillo. Entonces sabrá que mi corazón la saluda y que sólo ella puede darle consuelo, y que si nada hace moriría. Recuérdale nuestro pasado y nuestra tristeza y toda la alegría que había en nuestro amor fiel y tierno. Ojalá los corazones hallen fuerza contra la inconstancia, pese al dolor y toda la amargura de amar.*"

63

Se suele situar a *Tristán e Isolda* en un lugar especial en la historia musical por su cromatismo, disonancias largamente mantenidas, inusual color y armonía orquestales y el uso de la polifonía. El propio compositor creía que sus teorías dramático-musicales estaban más perfectamente desarrolladas en esta obra con su uso de «el arte de la transición» entre los elementos dramáticos y el equilibrio conseguido entre la línea vocal y coral. Es de destacar el flujo musical continuo desde principio a fin, sólo interrumpido por los finales de los actos. El acentuado cromatismo, sobre todo en el tercer acto, marca el comienzo de la ruptura de la tonalidad que siguieron los compositores posteriores. El Tristán e Isolda de Wagner produjo cambios radicales del lenguaje musical introduciendo un extremo cromatismo (asociado con el color orquestal) y la ampliación del cosmos armónico a través de un continuo desplazamiento de los centros tonales.

Aunque el atonalismo tiene sus sólidos comienzos en una época posterior a Wagner, ya en sus obras se apreciaba algo de esto, pues la armonía presenta

63

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.**Mauricio Navia A.**

unos giros que apoyados en el cromatismo tiende a llevarnos hacia la disolución de la armonía. El prelude con el que da comienzo *Tristán und Isolde* inaugura una nueva era por la audacia de su armonía y de sus combinaciones tímbricas. Los cuatro primeros compases (en los cuales se hallan contenidas las cuatro notas que componen el celeberrimo "Acorde de Tristán") abren las puertas a la música del futuro.

Tristán destaca por el uso avanzado de Wagner del cromatismo, la tonalidad, el color orquestal y suspensión armónica. El primer acorde de la ópera, llamado el «acorde de Tristán», se considera de gran importancia en el desarrollo de la desharmonía tonal del siglo XX.¹



¹ El Barón von Gersdorff escribió a Peter Gast (el 14 de septiembre de 1900): "no creo que Beethoven fuera capaz de improvisar tal deslumbrantemente como Nietzsche, por ejemplo, cuando estallaba una tormenta en el cielo" (P.C. Janz; N; Vol. 1; 86). Nietzsche da testimonio de ello en su diario en torno a 1864: "y yo imploro una tormenta;... Tú rayo primero, mira como te adentras hasta lo mas profundo de mi corazón.... ¿Conoces al sombrío, al astuto?... y una voz resuena: ¡Conviértete en un ser nuevo!" (Ibíd., 86, 87). La tormenta y lo demoníaco se funden en una exaltación de la naturaleza amorala. Dos años más tardes, el 7 de abril de 1866, escribe Nietzsche a von Gersdorff: "Ayer estalló una tormenta singularmente grandiosa en el cielo, corría un monte llamado "Leusch" (tal vez puedas interpretarme la palabra y encontré arriba una cabaña con un hombre que estaba sacrificando dos cabritos, y sus hijos. La tormenta se descargaba en toda su majestad con la borrasca huracanada y pedrisco; me sentí elevado al infinito.... ¿Qué era para mí el hombre y su inquieta voluntad? ¿Qué era para mí el eterno "Tú debes, Tú no debes"? ¡Que diferentes la borrasca, el rayo, el granizo, potencias libres, sin ética) ¡Que felices, que fuertes son, voluntad pura, no oscurecida por el intelecto)". Paul Curt Janz; **Nietzsche**; Vol. 1; p. 87.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ⁱⁱ Thomas Mann también había advertido esta mueca kitsch de las vanguardias emergentes que se encuentra en la filosofía de Nietzsche cuando dice, a propósito del Zaratustra: "Pero Nietzsche no logró ser ese algo menor. O lo logró sólo en instantes líricos aislados, pero no en una obra extensa originaria y creativa. Ese trasgo, ese hombre volador, carente de rostro y de figura, que es Zaratustra, con la corona de rosas de la risa encima de su cabeza irreconocible, con su frase «¡Haceos duros!» y sus piernas de bailarín, no es una auténtica creación; es retórica, es excitado juego de palabras, es una voz atormentada y una profecía dudosa, es un fantasma de impotente *grandezza*, a menudo conmovedor, pero casi siempre penoso; es una figura sin figura, en el límite mismo de lo ridículo." *Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Capt 3: La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Andrés Sanchez Pascual, Ed. Cast, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, p. 99.

Safranski también ha visto claramente la relación entre el arte de vanguardias tardo romántico y el programa revolucionario que latía en Wagner y Nietzsche: "Pero la audacia de atreverse realmente a fundar mitos, tan admirada por Nietzsche, la tuvo por primera vez Richard Wagner medio siglo más tarde. Su idea surgió en las barricadas de la revolución burguesa de 1848. Wagner había conspirado en Dresde junto con Bakunin y había participado en las luchas callejeras. Aplastada la rebelión, huyó a Suiza, donde redactó *El arte y la revolución*, un texto cuya lectura indujo a Nietzsche a escribir la siguiente frase en su libro de notas: «¡Abajo el arte que no revoluciona la sociedad, que no renueva y une al pueblo!» (8, 218). Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

ⁱⁱⁱ Nietzsche da un testimonio exhaustivo de ello en *Ecce Homo*: "Los inicios de este libro se sitúan en las semanas de los primeros Festivales de Bayreuth: una profunda extrañeza frente a todo lo que allí me rodeaba es uno de sus presupuestos. Quien tenga una idea de las visiones que ya entonces, me habían salido a mí al paso podrá adivinar de qué humor me encontraba cuando un día me desperté en Bayreuth. Totalmente como si soñase. ¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de semejanza. Los días incomparables en que se colocó la primera piedra, el pequeño grupo pertinente que lo festejó y al cual no había que desear dedos para las cosas delicadas: ni sombra de semejanza. ¿Qué había ocurrido? ¡Se había traducido a Wagner al alemán! ¡El wagneriano se había enseñoreado de Wagner! ¡El arte alemán! ¡el maestro alemán!, ¡la cerveza alemana!. Nosotros los ajenos á aquello, los que sabíamos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto, estábamos fuera de nosotros mismos al reencontrar a Wagner enguarnaldado con «virtudes» alemanas. Pienso que yo conozco al wagneriano, he «vivido» tres generaciones de ellos, desde el difunto Breudel, que confundía a Wagner con Hegel, hasta los idealistas de los *BayreutherBlätter* [Hojas de Bayreuth], que confundían a Wagner consigo mismos; he oído toda suerte de confesiones de «almas bellas» sobre Wagner. ¡Un reino por una sola palabra sensata! ¡En verdad, una compañía que ponía los pelos de punta! ¡Nohl, Pohl, Kohl, mit Grazie in infinitum [con gracia, hasta el infinito]! No falta entre ellos ningún engendro, ni siquiera el antisemita. ¡Pobre Wagner! ¡Dónde había caído! ¡Si al menos hubiera caído entre puercos! ¡Pero entre alemanes! En fin, habría que empalar, para escarmiento de la posteridad, a un genuino bayreuthiano, o mejor, sumergirlo en *spiritus* [alcohol], pues *spiritus* [espíritu] es lo que falta, con esta leyenda: este aspecto ofrecía el «espíritu» sobre el que se fundó el «Reich». Basta, en medio de todo me marché de allí por dos semanas, de manera muy súbita, aunque una encantadora parisiense intentaba consolarme; me disculpé con Wagner mediante un simple telegrama de texto fatalista. En un lugar profundamente escondido en los bosques



65



65



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

de la Selva Bohemia, Klingensbrunn, me ocupé de mi melancolía y de mi desprecio de los alemanes como si se tratase de una enfermedad". (EH, Capt sobre *Humano demasiado Humano*, p. 58.)

^{iv} La autoevaluación de esta cuarta **Intempestiva** que realiza en *Ecce Homo* dan noción de la distancia con Wagner pero a su vez de su reconocimiento y relevancia para el Zarathustra y para su vida: "A un psicólogo le sería lícito añadir incluso que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner; que cuando yo describía la música dionisiaca describía aquello que yo había oído, que yo tenía que trasponer y transfigurar instintivamente todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba dentro de mí. La prueba de ello, tan fuerte como sólo una prueba puede serlo, es mi escrito *Wagner en Bayreuth*: en todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla únicamente de mí, es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra «Zaratustra» allí donde el texto pone la palabra «Wagner». La entera imagen del artista ditirámico es la imagen del poeta preexistente del *Zaratustra*, dibujado con abismal

profundidad y sin rozar siquiera un solo instante la realidad wagneriana. Wagner mismo tuvo una noción de ello; no se reconoció en aquel escrito. Asimismo, «el pensamiento de Bayreuth» se había transformado en algo que no será un concepto enigmático para los conocedores de mi *Zaratustra*, en aquel gran mediodía en que los elegidos entre todos se consagran a la más grande de todas las tareas ¿quién sabe? La visión de una fiesta que yo viviré todavía. El *pathos* de las primeras páginas pertenece a la historia universal; la mirada de que se habla en la página séptima es la genuina mirada de Zaratustra; Wagner, Bayreuth, toda la pequeña miseria alemana es una nube en la que se refleja un infinito espejismo del futuro. Incluso psicológicamente,

todos los rasgos de mi naturaleza propia están inscritos en la de Wagner, la yuxtaposición de las fuerzas más luminosas y fatales, la voluntad de poder como jamás hombre alguno la ha poseído, la valentía brutal en lo espiritual, la fuerza ilimitada para aprender sin que la voluntad de acción quedase oprimida por ello. Todo en este escrito es un presagio: la cercanía del retorno del espíritu griego, la necesidad de *Antialejandros* que vuelvan a atar el nudo gordiano de la cultura griega, después de que ha sido desatado. Oíase el acento histórico-universal con que se introduce en la página 30 el concepto de «mentalidad trágica»: todos los acentos de este escrito pertenecen a la historia universal. Ésta es la «objetividad» más extraña que puede existir: la absoluta certeza sobre lo que yo soy se proyectó sobre cualquier realidad casual, la verdad sobre mí dejaba oír su voz desde una horrorosa profundidad. En la página 71 se describe y anticipa con incisiva seguridad el estilo del *Zaratustra*; y jamás se encontrará una expresión más grandiosa para describir el acontecimiento Zaratustra, el acto de una gigantesca purificación y consagración de la humanidad, que la que fue hallada en las páginas 43-46....Así, por ejemplo, con profunda seguridad instintiva se dice ya aquí que la realidad básica de la naturaleza de Wagner es un talento de comediante, talento que, en sus medios y en sus intenciones, no hace más que extraer sus consecuencias." EH, 51, 54.

^v "Para ser justos con *El nacimiento de la tragedia (1872)* será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de ascensión. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre *Parsifal*, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tan alta sobre el valor cultural de ese movimiento. He encontrado muchas veces citado este escrito como *El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*; sólo se ha tenido oídos para percibir en él una nueva fórmula del arte, del propósito, de la tarea de Wagner; en cambio no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito. «Grecia y el pesimismo», éste habría sido un título menos ambiguo; es decir, una primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

pesimismo, de con qué lo superaron. Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos no fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo." (EH, Cap. sobre el NT, 53).

^{vi} "En el verano de 1878 había aparecido ya el primer tomo de *Humano, demasiado humano* y se había producido la separación de Wagner. Nietzsche escribe en sus notas: «La naturaleza de Wagner hace a uno poeta, a su vera se encuentra todavía una naturaleza superior, uno de cuyos efectos más grandiosos

es que a la postre se vuelve contra él» (8, 543)... El 14 de enero de 1880 escribe a Malwida von Meysenbug: «Pienso en él [Wagner] con gratitud duradera, pues le debo alguno de los impulsos más fuertes para la autonomía espiritual» (B, 6, 5). Si mantenemos esta afirmación junto con otra de 1878, a primera vista contraria, a saber: «Wagner no tiene la fuerza de hacer a los hombres libres y grandes en el trato» (8, 496) Nietzsche mismo se refiere al desengaño experimentado en los primeros festivales de Bayreuth en el verano de 1876. «Mi imagen de Wagner», escribe en 1878 en el diario, «iba más allá de él, yo había descrito un monstruo ideal, que, sin embargo, está en condiciones de enardecer a artistas. El Wagner real, el

Bayreuth real fue para mí como la mala copia última de una calcografía en papel escaso. Mi afán imperioso de ver hombres reales y sus necesidades recibió un extraordinario estímulo a través de esta bochornosa experiencia» (8, 495)." Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

^{vii} "En la primavera de 1874 asiste Nietzsche en Basilea a una representación del *Canto triunfal* de Brahms. Queda tan impresionado que en la visita de verano a Bayreuth lleva consigo la partitura e interpreta algunas partes a su maestro, a sabiendas de que éste no tiene muy buen concepto de Brahms. Reina la indignación en la casa de Wagner. Cosima anota en el diario: «Por la tarde interpretamos el *Canto triunfal* de Brahms, nos quedamos sobremanera atónitos por la pobreza de esta composición, que nos alaba el amigo Nietzsche [...]. Richard se enfada mucho» (N/W, 1, 191). Cuatro años más tarde, recordando la disputa acerca de Brahms, Nietzsche escribe sobre Wagner: «Profundos celos frente a todo lo grande [...]. Odio a aquello en lo que él no es capaz de penetrar» (8, 547)."....«Entonces no sólo se me hizo palpablemente claro lo indiferente e iluso del "ideal" de Wagner; vi sobre todo cómo incluso para los más allegados el "ideal" no era el asunto principal, sino que cosas totalmente distintas se consideraban como más importantes y eran recibidas con pasión. Hay que añadir la sociedad, digna de compasión, de los señores y las mujercitas del patronato [...]. Estaban juntos todos los desocupados mamarrachos de Europa, y cualquier príncipe iba y venía por la casa de Wagner como si se tratara de un deporte más» (14, 492)." Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

^{viii} "Lo que entonces se decidió en mí no fue, acaso, una ruptura con Wagner; yo advertía un extravío total de mi instinto, del cual era meramente un signo cada desacierto particular, se llamase Wagner o se llamase cátedra de Basilea...Entonces adiviné también por vez primera la conexión existente entre una actividad elegida contra los propios instintos, eso que se llama «profesión» (*Beruf*), y que es la cosa a la que menos estamos llamados y aquella imperiosa necesidad de lograr una anestesia del sentimiento de vacío y de hambre por medio de un arte narcótico, por medio del arte de Wagner, por ejemplo. Mirando a mi alrededor con mayor cuidado he descubierto que un gran número de jóvenes se encuentra en ese mismo estado de miseria: una primera contranaturaleza fuerza formalmente otra segunda. En Alemania, en el «Reich», para hablar inequívocamente, demasiados hombres están condenados a decidirse prematuramente y luego, bajo un peso que no es posible arrojar, a perecer por cansancio. Éstos anhelan Wagner como un opio, se olvidan de sí mismos, se evaden de sí mismos por un

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

instante. ¡Qué digo! - ¡por cinco o seis horas!" EH, Capt sobre *Humano demasiado Humano*, p. 59.

Safranski ha destacado este aspecto que repugna a Nietzsche del empresario Wagner: "Por ejemplo, Wagner no empieza su campaña de conquista del público de París con la representación de sus obras, sino con el alquiler de una lujosa vivienda, que no puede permitirse, pero que despierta el interés del público por su persona. Se trata del éxito; Wagner no menosprecia nada que prometa elevarlo. Wagner, el moderno fundador de una religión, era también un estratega de la comercialización de su arte. Nietzsche nota muy pronto el rasgo efectista de Wagner y su obsesión por el éxito; en los esbozos de 1874 se habla de la naturaleza «dramatúrgica de Wagner» (7, 756), no en el sentido peyorativo posterior, pero ya con un tono dudoso. Después de la separación Nietzsche descubrirá al engañador en el actor, y llamará a Wagner un «Cagliostro de la modernidad» (6, 23; WA), calculador de los efectos sobre un público cuyo gusto sigue este principio: «El que nos derriba es fuerte, el que nos eleva es divino, el que nos hace Poco antes de la inauguración de los primeros festivales en dicha ciudad, Nietzsche describió una vez más toda la decadencia del arte en el mundo burgués con las siguientes palabras: «*Sorprendente turbación de juicio, mal disimulado afán de recrearse, de entretenimiento a cualquier precio, lisonjeo erudito, aires de importancia y teatralidad con la seriedad del arte por parte de los que lo escenifican, avidez brutal de ganar dinero en los empresarios, vaciedad y despreocupación de una sociedad [...]. Todo esto junto constituye el sofocante y pernicioso ambiente de nuestra situación actual en el mundo artístico*» (1, 448; WB). Para gran desencanto de Nietzsche, nada de todo eso cambiará a través de Bayreuth. Todo lo contrario. A finales de julio de 1876 Nietzsche viaja a Bayreuth con el fin de asistir a los ensayos. Allí contempla todo el barullo: la llegada del emperador, la actitud cortesana de Richard Wagner en la colina de los festivales y en la villa de Wahnfried, la comedia involuntaria de la escenificación, el aparato de mitos, la vida social de buen talante, saturada y de ninguna manera necesitada de redención, en torno al acontecimiento artístico, los turbulentos asaltos a los restaurantes después de la representación. Nietzsche está consternado, se siente ofendido e incluso enfermo, de manera que partirá de Bayreuth a los pocos días antes escribe: «Aquí encontráis espectadores preparados y consagrados, la conmoción de hombres que se hallan en la cumbre de su dicha y sienten toda su esencia recogida precisamente en ella, para dejarse fortalecer en orden a un querer más amplio y superior (1, 449; WB). En vano buscó Nietzsche tales espectadores en Bayreuth; hubo de comprobar con dolor que simplemente se los había imaginado." Safranski, Rüdiger., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2000; Edit. Tusquets, Traducción de Raúl Gabas, Barcelona, España, 2001. P.89-112.

^{ix} "La señora Cósima Wagner es, con mucho, la naturaleza más aristocrática; y, para no decir una palabra de menos, afirmo que Richard Wagner ha sido, con mucho, el hombre más afín a mí. Lo demás es silencio." EH, Por qué soy tan sabio. Ahora que estoy hablando de las recreaciones de mi vida necesito decir una palabra para expresar mi gratitud por aquello que, con mucho, más profunda y cordialmente me ha recreado. Esto ha sido, sin ninguna duda, el trato íntimo con Richard Wagner. Doy por poco el resto de mis relaciones humanas; mas por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad, de azares sublimes, de instantes profundos. No sé las vivencias que otros habrán tenido con Wagner: sobre nuestro cielo no pasó jamás nube alguna. Y con esto vuelvo una vez más a Francia; no tengo argumentos, tengo simplemente una mueca de desprecio contra los wagnerianos *et hocgenus omne* [y toda esa gente] que creen honrar a Wagner encontrándolo semejante a sí mismos. Dado que yo soy extraño, en mis instintos más profundos, a todo lo que es alemán, hasta el punto de que la mera proximidad de una persona alemana me retarda la digestión, el primer contacto con Wagner fue también el primer respiro

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

libre en mi vida: lo sentí, lo veneré como tierra extranjera, como antítesis, como viviente protesta contra todas las «virtudes alemanas». EH, Por qué soy tan inteligente, p. 56.

^x Nos parece de especial interés lo que Nietzsche dice a continuación sobre la Música y Wagner, por ello lo introducimos como referencia para situar la atmósfera de la reflexión de Nietzsche sobre el Tristán: “Pienso que yo conozco mejor que nadie las hazañas gigantescas que Wagner es capaz de realizar, los cincuenta mundos de extraños éxtasis para volar hacia los cuales nadie excepto él ha tenido alas; y como soy lo bastante fuerte para transformar en ventaja para mí incluso lo más problemático y peligroso, haciéndome así más fuerte, llamo a Wagner el gran benefactor de mi vida. Aquello en que somos afines, el haber sufrido, también uno a causa del otro, más hondamente de lo que hombres de este siglo serían capaces de sufrir, volverá a unir nuestros nombres eternamente; y así como es cierto que entre alemanes Wagner no es más que un malentendido, así es cierto que también yo lo soy y lo seré siempre. ¡Dos siglos de disciplina psicológica y artística primero, señores alemanes! Pero una cosa así no se recupera...

Voy a decir todavía unas palabras para los oídos más selectos: qué es lo que yo quiero en realidad de la música. Que sea jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una dulce mujercita llena de perfidia y encanto. No admitiré nunca que un alemán pueda saber lo que es música. Los llamados músicos alemanes, ante todo los más grandes, son extranjeros, eslavos, croatas, italianos, holandeses o judíos; en caso contrario, alemanes de la raza fuerte, alemanes extintos, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo continúo siendo demasiado polaco para dar todo el resto de la música por Chopin: exceptúo, por tres razones, el *Idilio de Sigfredo*, de Wagner, acaso también a Listz, que sobrepuja a todos los músicos en los acentos aristocráticos de la orquesta; y por fin, además, todo lo que ha nacido más

allá de los Alpes, más acá. Yo no sabría pasarme sin Rossini y aun menos sin lo que constituye mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano *Pietro Gasti*. Y cuando digo más acá de los Alpes, propiamente digo sólo Venecia. Cuando busco otra palabra para decir música, encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia. No sé hacer ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, el sur, sin estremecimientos de pavor.”. EH, 47,48.

^{xi} *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*.

En su obra *El origen del Doctor Faustus* dice Thomas Mann: «El 29 de enero de 1947, por la mañana, escribí las últimas líneas del *Doctor Faustus*, tal como las tenía pensadas desde hacía mucho tiempo...». Luego, a lo largo de una semana, «estuve ocupado con el manuscrito, meditando sobre él y haciendo correcciones». Acabadas las correcciones el 9 de febrero de ese año, Thomas Mann comienza a preparar su ensayo sobre Nietzsche, que terminará el 17 de marzo. «El postludio ensayístico al *Doctor Faustus* me llevó aproximadamente unas cuatro semanas. Como el manuscrito tenía cuarenta páginas, resultaba demasiado largo para una conferencia, tanto en inglés como en alemán; le sobraban veinte páginas. Erika realizó una obra maestra reduciéndolo exactamente a la mitad, pero conservando lo esencial» de *El origen del Doctor Faustus*. Mann pronunció esa conferencia, en inglés, en Washington (abril), Nueva York (mayo), Londres (mayo), y en alemán en Zurich, el 3 de junio, en la inauguración del XIV Congreso Internacional del Pen-Club, repitiéndola luego en diversos lugares de Suiza y, más tarde, en el otoño, en San Francisco. El texto que en este volumen se da no es el reducido de la conferencia, sino el completo del ensayo original.

^{xii} “Nietzsche, cuya misión consistió en acercar todavía más el arte y el conocimiento, la ciencia y la pasión, en hacer que verdad y belleza se fundiesen de una manera todavía más trágica y

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ebria de como las había ruidido ya Schopenhauer, vio en éste a su gran enseñante y maestro; siendo todavía joven, le dedicó una de sus Consideraciones intempestivas, la titulada Schopenhauer como educador, y sobre todo en la época en que ensalzaba a Wagner, en la época en que escribió El nacimiento de la tragedia, se movía completamente por los senderos del pensamiento schopenhaueriano. Pero aun después de que aquel gran superador de sí mismo que fue Nietzsche repudiase a Wagner y a Schopenhauer -un repudio que fue un acontecimiento grande y decisivo en la historia del espíritu-, aun después de ese repudio, Nietzsche no dejó de seguir amando, pese a que ya no le estuviese permitido seguir alabando. Y de igual manera que en el Ecce homo -esa obra tardía horrorosamente serena, que fosforece en una última sobre irritación de la soledad- se encuentra una página sobre el Tristán que no deja sospechar lo más mínimo un distanciamiento y sí, tanto más, una pasión, de igual modo Nietzsche, aquel espíritu tan noble como inmisericorde consigo mismo, rindió hasta su final los más expresivos homenajes al gran carácter que fue el escultor filosófico de su juventud; y puede decirse que el pensamiento y la doctrina de Nietzsche, tras su «superación» de Schopenhauer, fueron más una continuación y una reinterpretación de la imagen del mundo de éste que no una verdadera separación." *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. P. 59, 60.

^{xiii} **El adivino.** Y vi venir²⁴⁷ una gran tristeza sobre los hombres. Los mejores se cansaron de sus obras. Una doctrina se difundió, y junto a ella corría una fe: "¡Todo está vacío, Todo es idéntico, todo fue!²⁴⁸ Y desde todos los cerros el eco repetía: "¡Todo está vacío, todo es idéntico, todo fue!" Sin duda nosotros hemos cosechado: más ¿por qué se nos han podrido todos los frutos y se nos han ennegrecido? ¿Qué cayó de la malvada luna la última noche? Inútil ha sido todo el trabajo, en veneno se ha transformado nuestro vino, el mal de ojo ha quemado nuestros campos y nuestros corazones, poniéndolos amarillos. Todos nosotros nos hemos vuelto áridos; y si cae fuego sobre nosotros, nos reduciremos a polvo, como la ceniza: - aún más, nosotros hemos cansado hasta al mismo fuego. Todos los pozos se nos han secado, también el mar se ha retirado. ¡Todos los suelos quieren abrirse, más la profundidad no quiere tragarnos! «Ay, dónde queda todavía un mar en que poder ahogarse": así resuena nuestro lamento - alejándose sobre ciénagas planas. En verdad, estamos demasiado cansados incluso para morir; ahora continuamos estando en vela y sobrevivimos - ¡en cámaras sepulcrales!» - *So Sprach Zarathustra*, KSA, Band 3, *Así hablo Zarathustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. P 246.

^{xiv} Impotente contra lo que está hecho - es la voluntad un malvado espectador para todo lo pasado.

La voluntad no puede querer hacia atrás; el que no pueda quebrantar el tiempo ni la voracidad del tiempo - ésa es la más solitaria tribulación de la voluntad.

El querer hace libres: ¿qué imagina el querer mismo para liberarse de su tribulación y burlarse de su prisión?

¡Ay, todo prisionero se convierte en un necio! Neciamente se redime también a sí misma la voluntad prisionera.

Que el tiempo no camine hacia atrás es su secreta rabia. "Lo que fue, fue" - así se llama la piedra que ella no puede remover.

Y así ella remueve piedras, por rabia y por mal humor, y se venga en aquello que no siente, igual que ella, rabia y mal humor.

Así la voluntad, el libertador, se ha convertido en un causante de dolor: y en todo lo que puede sufrir véngase de no poder ella querer hacia atrás.

Esto, sí, esto solo es la *venganza* misma: la aversión de la voluntad contra el tiempo y su "Fue". En verdad, una gran necedad habita en nuestra voluntad; ¡y el que esa necedad aprendiese a tener espíritu se ha convertido en maldición para todo lo humano!

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

El espíritu de la venganza: amigos míos, sobre esto es sobre lo que mejor han reflexionado los hombres hasta ahora; y donde había sufrimiento, allí debía haber siempre castigo.

"Castigo" se llama a sí misma, en efecto, la venganza: con una palabra embustera se finge hipócritamente una buena conciencia.

Y como en el volente hay el sufrimiento de no poder querer hacia atrás, - por ello el querer mismo y toda vida debían - ¡ser castigo!

Y ahora se ha acumulado nube tras nube sobre el espíritu: hasta que por fin la demencia predicó: "¡Todo perece, por ello todo es digno de perecer!

"Y la justicia misma consiste en aquella ley del tiempo según la cual tiene éste que devorar a sus propios hijos²⁶⁰": así predicó la demencia.

"Las cosas están reguladas éticamente sobre la base del derecho y el castigo. Oh, ¿dónde está la redención del río de las cosas y del castigo llamado 'Existencia'?" Así predicó la demencia.

"¿Puede haber redención si existe un derecho eterno? ¡Ay, irremovible es la piedra `Fue': eternos tienen que ser también todos los castigos!" Así predicó la demencia. *So Sprach Zarathustra*, KSA, Band 3, *Así hablo Zarathustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.p 259

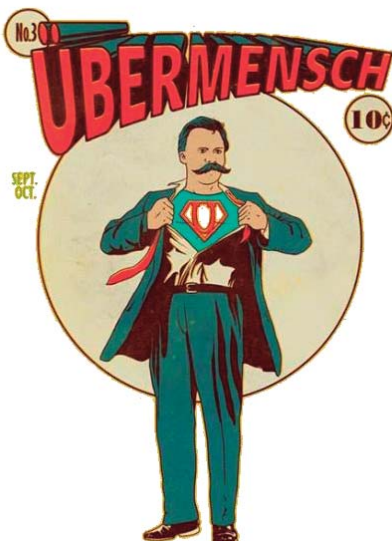
^{xv} También dijo Thomas Mann, en junio de 1947, en su interpretación de Schopenhauer "*Schopenhauer ha ensalzado la música como ningún otro pensador lo ha hecho nunca. Asigna a la música un lugar*

completamente especial, no al lado, sino por encima de las demás artes, porque la música no es, como éstas, reproducción de los fenómenos, sino reproducción inmediata de la voluntad misma, y por ello representa, frente a todo lo físico del mundo, lo metafísico, frente a todo lo fenoménico, la cosa en sí. La filosofía de Schopenhauer hace sospechar que también aquí el intelecto está al servicio de la voluntad, y que Schopenhauer no amaba la música porque le atribuyese tal significado metafísico, sino que hacía esto porque la amaba. Pero este amor, eso es seguro, mantiene una relación anímica inmediata con su experto conocimiento en asuntos de muerte. Y sin duda Schopenhauer habría podido decir: «Difícilmente se habría hecho música sin la muerte». Schopenhauer, Nietzsche, Freud; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Andrés Sánchez Pascual, 2000 Ed. Cast. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000. 3. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia.* p. 56

^{xvi}<http://bustena.wordpress.com/2014/03/06/wagner-preludio-de-tristan-e-isolda-nalisis/>

Bibliografía

- Arthur Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. München Bei Georg Müller. 1913
- Arthur Schopenhauer. El Mundo como Voluntad y Representación II. Trota. 2005



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

- Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo de los Ídolos*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001
- *El Nacimiento de la Tragedia*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995
- *Fragmentos Póstumos. Volumen I (1869 – 1874)*. Tecnos. 2007
- *Gesammelte Werke. Musarionausgabe. Zweiter Band*. Musarion Verlag München. 1920

- Friedrich Nietzsche. *Obras Completas, Volumen II, Escritos Filológicos*, Tecnos, 2013

Janz, C.P. (1987). *Friedrich Nietzsche 1. Infancia y juventud*. Madrid: Alianza universidad.

- Janz, C.P. (1987). *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea 1869/1879*. Madrid: Alianza universidad.

- Nietzsche, F. (2012). *Correspondencia Vol. I Junio 1850-Abril 1869*. Madrid: Editorial Trotta/Fundación Goethe.

- Nietzsche, F. (2012). *Correspondencia Vol. III Enero 1875-Diciembre 1879*. Madrid: Editorial Trotta/Fundación Goethe.

Bibliografía Digital

Perseus Digital Library

Disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu> Digitale Kritische Gesamtausgabe – Digital version of the German critical edition of the complete works of Nietzsche edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari.

Disponible en:

<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL ⁶³

El acorde de Tristán es un acorde formado por las notas *fa*, *si*, *re* y *sol*. En general, también se denomina así a cualquier acorde formado con los mismos intervalos musicales, aún en otras tonalidades: partiendo de la nota más grave (*fa*), una cuarta aumentada (*si*), una sexta aumentada (*re*♯) y una novena aumentada (*sol*♯).

Se trata del primer acorde que se escucha en el movimiento *langsam und schmachtend* (lento y languideciendo) de la ópera *Tristán e Isolda*. En la época del estreno, se consideró innovador y atrevido iniciar una obra musical con este acorde disonante, y -en consecuencia- pasó a la historia con el nombre de la composición de Richard Wagner.

73

El acorde tiene diversas interpretaciones, en función de las notas que tomemos como "reales" del acorde. Existe

controversia respecto a qué nota debe interpretarse como real, el *sol*♯ o el *fa*. Las diferentes lecturas en función de las notas reales son:

- 1.- *Fa/Si/Re/Sol (Sol/Si/Re/Fa)*: séptima de sensible de *la* menor de con 5ª aumentada (*re*). Función de dominante.

⁶³Tomado de: <http://bustena.wordpress.com/2014/03/06/wagner-preludio-de-tristan-e-isolda-analisis/>

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

2.- *Fa/Si/Re/La (Si/Re/Fa/La)*: dominante de la dominante con séptima y 5ª disminuida, de La menor (Dominante de *mi*, que es a su vez dominante de *la*). En este caso la función es de Subdominante, ya que el acorde vendría a formar parte de la zona previa a la dominante (*mi*) de la tonalidad (*la*).

3.- *Fa/Si/Re/La (Si/Re/Fa/La)*: sexta aumentada a la francesa. Observamos que entre el *fa* y el *re#* hay una 6ª aumentada. El resto de notas (*La/Si*) rellenan el acorde de sexta aumentada "a la francesa". Los acordes de sexta aumentada no tienen función de dominante, sino que amplían la zona previa a

la dominante. Por lo tanto su función sería de Subdominante. Sonido del preludio

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Wagner_-_Tristan_und_Isolde_-_Vorspiel.ogg

"El Preludio del Acto I de la obra es un movimiento sinfónico de enorme originalidad, complejidad y poder evocador. Se trata de una **forma libre** que desafía todos los esquemas preexistentes acerca de la forma musical, pues ni la **tonalidad** (inestable y ambigua), ni los **elementos temáticos** (breves y poco contrastados) constituyen elementos suficientemente unívocos desde el punto de vista formal. La textura eminentemente contrapuntística -con solapamientos continuos de motivos y frases musicales- y la exclusión de procesos cadenciales conclusivos confieren a la obra una continuidad que dificulta la aplicación de los criterios habituales de **segmentación** formal.

A pesar de lo anterior, el Preludio de *Tristán e Isolda* exhibe una desafiante coherencia formal que resulta de la perfecta imbricación de los procesos armónicos y contrapuntísticos, así como del modélico manejo de los procesos de tensión y distensión musical, que acaban por trazar una especie de **gran arco musical** que alcanza pacientemente un intenso clímax



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

en el c.83 para desvanecerse bruscamente después, retrocediendo al punto de partida.

Las tres muertes de Tristán

Para analizar esta obra partiremos de la explicación de los procesos armónicos y motivicos que inciden de forma más significativa en la forma. El primero de ellos viene dado por la **progresión armónica en tres etapas** con la que se inicia la obra, a la que denominaremos "las tres muertes de Tristán". Esta progresión aparece en cuatro ocasiones, señalando algunos de los momentos más significativos o culminantes de la obra. Nos detendremos brevemente en cada una de estas cuatro enunciaciones:

1. El anhelo (cc. 1-11).
2. El éxtasis de amor (cc.68-73).
3. El Mundo como voluntad y Representación (cc.81-90).
4. Renuncia y muerte (cc.101-106).



Übermensch

Las tres muertes de Tristán – El anhelo (cc. 1-11) La primera enunciación de la progresión, -justo al inicio de la obra- tiene carácter expositivo: No solamente se está presentando por vez primera esta progresión fundamental, sino también dos breves pero importantes motivos conductores de la obra: los etiquetados por Ernst von Wolzogen como "el anhelo" y la "magia-filtro de amor". Esta progresión plantea ya algunas cuestiones difíciles de responder. El primero de los acordes (conocido como "acorde de *Tristán*" ha generado mucho debate por la **inusual relación existente entre su morfología y su función**. Dicho en términos de armonía clásica, nos encontraríamos ante un acorde de séptima de 3ª especie enarmonizado de tal modo que su séptima menor actuaría como una sexta aumentada con función de dominante de la dominante. La **teoría armónica clásica** tiende a ver en el primer acorde una **sexta francesa** (en función de dominante de la dominante) alterada por medio de una apoyatura cromática.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

F7(♯11) -----> E7 F7(♯11) -----> E7

V/V V V/V V



Interpretación "clásica" del acorde de Tristán

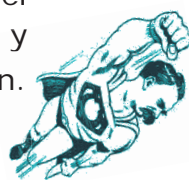
La **teoría armónica moderna** de la sustitución de tritono ofrece una interpretación diferente para esta situación: F♭ sería el sustituto de tritono del II7 de La menor (B♭), por lo tanto, el acorde de Tristán cumpliría una función de subdominante (II7).

Interpretación "moderna" del acorde de Tristán

La interpretación "moderna" -que nos resultará muy satisfactoria más abajo cuando analicemos la tercera progresión (cc.81-90)-, no explica otras situaciones armónicas características de esta obra, pues cuando llegamos a los cc. 10-11 nos encontraremos con una situación aún más sorprendente: El nuevo par de acordes parece ser una nueva transposición (a Mi) de los anteriores. De hecho, el primer acorde sigue siendo un acorde de 3ª especie (semidisminuido) y el segundo una séptima de dominante. Sin embargo, el acorde semidisminuido está construido ahora sobre la subtónica (♭ VII) y dispuesto en 3ª inversión.

Bm7(♭5) E7 Fm7(♭5) E7

II V subsII V



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL



Interpretaciones "clásica" (mediante apoyaturas) y "moderna" de los cc. 10-11

Pese a la inexistencia de una teoría consistente que lo justifique, el oído sigue percibiendo una relación tonal muy similar a las anteriores, como si la cualidad "inestable" del acorde semi disminuido, la conducción por semitono descendente del bajo y la conducción cromática de las voces superiores

bastasen para otorgar al acorde las mismas cualidades tímbricas y funcionales de sus homólogos en las dos etapas anteriores. Sin embargo, en esta ocasión no sirven ya las explicaciones de la sexta aumentada (que ya no existe, en su lugar encontramos un forzadísimo acorde aumentado) ni la del sustituto de tritono que habíamos utilizado para explicar los cc. 2-3 y cc. 6-7

77



Al margen de la interpretación que queramos dar a esta progresión, es el acorde del c.10 -en mayor medida que el "acorde de Tristán" del c. 2- el que ilustra mejor los procedimientos armónico-contrapuntísticos desarrollados por Wagner en esta obra, y que denominaremos de **emancipación de la funcionalidad**: Es decir, mientras que en la armonía funcional tradicional se establecen relaciones estables entre morfología y función -de tal modo que un acorde semi disminuido ejercerá principalmente la función de II7 del modo menor o, en su defecto, la de VII7 principal o secundario- a lo largo de la ópera *Tristán e Isolda* comprobaremos cómo, convenientemente enlazado y haciendo un **uso adecuado de las notas de aproximación cromáticas**, un acorde semi disminuido podrá construirse sobre prácticamente cualquier grado y ejercer funciones tonales diversas. Como primera demostración de lo dicho tenemos este primer fragmento de la obra, en el que los acordes semi disminuidos aparecen ya contruidos sobre dos grados inusuales -en $\flat VI$ y el $\flat VII$ - y asumen según unos una función II y según otros una función V/V. El análisis de otros fragmentos de la ópera nos ofrecería situaciones aún más diversas.

77



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

Las tres muertes de Tristán – El éxtasis de amor (cc. 68-73)

Poco antes del clímax -y como preparación e intensificación de éste- la progresión que hemos denominado “las tres muertes de Tristán” hace una espectacular -aunque no muy evidente- reaparición. Ello tiene lugar durante la introducción en oleadas del motivo del “éxtasis de amor”, desplegado sobre un pedal de dominante de La mayor cuyo bajo (Mi) comienza en un momento determinado a fluctuar a Fa con la aparición en una voz intermedia del motivo de la “magia/filtro de amor”. Esta fluctuación Fa-Mi será utilizada por Wagner para reintroducir la progresión de “las tres muertes de Tristán” (basada en el movimiento Fa-Mi, La b -Sol, Do-Si en el bajo) con una armonía ligeramente variada.



78

78

Reducción armónica de los cc. 68-73 del prelude de Tristán e Isolde

Las tres muertes de Tristán – El mundo como voluntad y representación (cc. 81-90)

Poco después del pasaje anterior tiene lugar la tercera aparición de la progresión de “las tres muertes de Tristán” coincidiendo con el clímax del prelude. La progresión recupera los motivos de “el anhelo” y la “magia/filtro de amor”, pero lo hace en un contexto tonal muy distinto: Ahora la tónica es Mi bemol, y los dos motivos principales han sido adaptados para superponerse a un I17 – V7 en esta tonalidad, en la que el acorde Fø (el “acorde de Tristán”) actúa conforme a la función habitual de I17 de Mi bemol para enlazar con en V7. Nos situamos, por tanto, en la esfera de la **tonalidad**

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

tradicional, diurna y racional que podríamos equiparar filosóficamente con el mundo como representación en sentido schopenhaueriano.



Reducción armónica de los cc. 81-87 del prelude de Tristán e Isolda

Sin embargo, al alcanzar el clímax en el c. 83, el acorde $F\flat$ desciende dramáticamente de registro para resolver en $E7$ -como al inicio de la obra-, V grado de La. El salto tonal de tritono de Mi bemol a La (**la mayor distancia posible del círculo de quintas**) y el retorno a la resolución irracional del inicio nos devuelve pues a la cara oscura de la existencia humana: el mundo como voluntad, a partir del cual se suceden las restantes etapas de la progresión de “las tres muertes de Tristán” tal como las habíamos escuchamos al principio de la obra.

Las tres muertes de Tristán – Resignación y muerte (cc. 101-106)

Los compases finales del prelude recuerdan una vez más -de forma incompleta, pues se omite la tercera etapa- la progresión de “las tres muertes de Tristán”. La tonalidad se mantiene estable en torno a un pedal de dominante Sol, lo cual otorga un colorido armónico distinto al conjunto, y especialmente a la primera etapa de la progresión. Tras la segunda etapa, el prelude se desvanece en la oscuridad dando paso a la primera escena de la

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

ópera, en la que vemos a Isolda dormida, como si el prelude hubiera sido la traducción musical del sueño de Isolda.

Reducción armónica de los cc. 101-106 del prelude de Tristán e Isolda

El eterno retorno

Como hemos adelantado en la introducción, una de las características más originales de este prelude (extensiva en gran medida al conjunto de la ópera) es la escasez (o inexistencia) de procesos cadenciales conclusivos. En el prelude no hay de hecho ni una sola cadencia perfecta (V-I), pero a cambio, encontramos una **destacada cadencia rota** V-VI subrayada por una expresiva apoyatura de cuarta aumentada en el VI grado que asume una importante función estructural pues, además de su eficacia para delimitar los procesos armónicos, segmenta la obra en cinco secciones de extensiones equivalentes (16, 27, 30, 20 y 18 compases, respectivamente).

Cadencia rota de Tristán e Isolda (cc.17-18)



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

La mirada

Junto a este elemento de delimitación formal -evocador de unas **expectativas permanentemente insatisfechas**, como lo es el deseo de los amantes-, encontramos también un motivo musical que ocupa una posición destacada. Se trata del motivo etiquetado por Wolzogen como "la mirada", de carácter marcadamente lírico y más extenso que cualquiera de los demás. Este **motivo musical de cuatro compases** -que también es aprovechado en varias ocasiones en forma segmentada- retorna periódicamente hasta un total de cinco veces restableciendo la tonalidad de Do mayor, salvo una de ellas en las que se introduce en Mi mayor para inmediatamente ser respondida en estrecho por una segunda enunciación -esta vez, sí- en Do mayor.

El motivo "la mirada" (cc.17-20)



El efecto combinado del "reinicio" -que nunca conclusión- producido por las cadencias rotas, y la periódica reaparición del tema de la



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

mirada en Do mayor, generan en esta obra una **desasosegante sensación de eterno retorno** de efectos muy diferentes a los generaría una estructura formal análoga como podría ser el rondó. El efecto es mucho más orgánico, semejante a un ser vivo que luchara por salir del mundo de las sombras y estuviera condenado a permanecer en ellas a perpetuidad, muy distinto a la ordenada y feliz reaparición de un viejo conocido que evoca el rondó.

Motivos secundarios

En la primera sección de la obra [cc. 1-54] se realiza una doble exposición de dos motivos adicionales denominados "el consuelo" [cc. 25-28 y cc. 45-48] y

82

82

"la muerte" [cc. 28-31] y [cc. 48-51] que establecen una región secundaria en la dominante (Mi mayor) de la tonalidad principal (La menor). La intencionalidad de establecer esta región -que serviría para reforzar un cierto paralelismo con la Exposición de la forma de sonata- queda evidenciada por el

hecho de que, pese a mediar entre ambas exposiciones una sección modulante que atraviesa regiones tan distantes como Fa mayor o Sol menor, Wagner decide mantener la tonalidad original de Mi mayor para la segunda exposición de estos motivos.

Reducción armónica de los cc. 25-31 de Tristán e Isolda, con los motivos del "consuelo" y "la muerte"



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 1: PRELUDIO DEL TRISTAN E ISOLDA. ANÁLISIS MUSICAL

Segmentación

Basándonos en los elementos expuestos más arriba, proponemos la siguiente segmentación de la obra en tres secciones principales:

Una **sección de carácter expositivo** [cc. 1-54]. Esta sección consta de dos bloques claramente diferenciados. El primero -en La menor- [cc. 1-17] introduce la progresión "las tres muertes de Tristán" y concluye con la primera cadencia rota. El segundo bloque [cc. 17-62] introduce el motivo principal de "la mirada" junto con otros motivos secundarios, respetando para cada uno de ellos su propia tonalidad. Así, el motivo de "la mirada" está asociado a Do mayor, mientras que el de "el consuelo" lo está a Mi mayor. Este segundo bloque incluye una breve sección de desarrollo [cc. 36-44] en la que se elabora la cabeza del motivo "la mirada" hasta conducirlo a una cadencia rota en Do# menor.

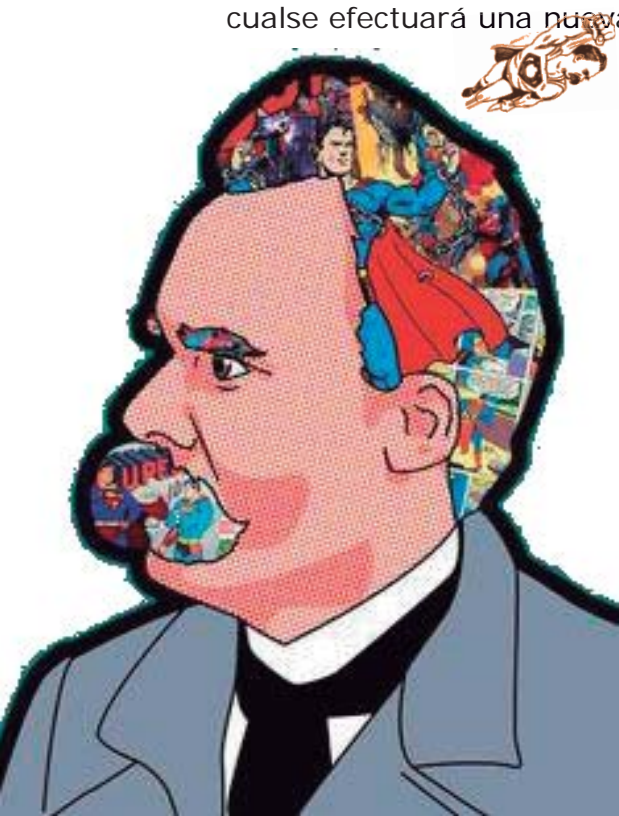
83

Una **sección central** con carácter de desarrollo en la que se prepara el clímax de la obra [cc. 55-82]. Esta sección comienza con la doble enunciación en estrecho del motivo "la mirada" en Mi mayor y Do mayor que desemboca en un pedal de dominante en La mayor [c. 63]. Este pedal dará la entrada al motivo del "éxtasis de amor", la segunda intervención de la progresión "las tres muertes de Tristán" [cc. 68-73] y la tercera cadencia rota [c. 74], tras la cual se efectuará una nueva enunciación de "la mirada", que enlazará con dos dramáticas modulaciones a Si bemol menor [c. 77] y Mi bemol menor [c. 79]. La reaparición de los motivos del "anhelo" y la "magia/filtro de amor" servirá para alcanzar un clímax que culminará con la drástica modulación a La menor que constituirá el inicio de la sección final.

83

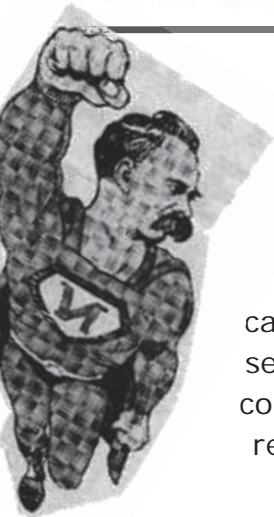
Una **sección final de carácter**

recapitulativo [cc. 83-111]. Se inicia con la recapitulación de la progresión "las tres muertes de Tristán" que hemos denominado más arriba "el mundo como voluntad", junto a los



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.




consabidos motivos del “anhelo” y la “magia/filtro de amor”. Tras la última cadencia rota [c. 94] se recapitula la breve sección de desarrollo incluida en la sección inicial -y que utiliza igualmente la cabeza del motivo del “anhelo”- que concluye con una semicadencia en Do menor [c. 100]. Del mismo modo que la recapitulación del “anhelo” se ha realizado recuperando únicamente la cabeza del motivo -como si no hubieran fuerzas suficientes para recordarlo al completo-, la sección final del preludio recupera también en forma incompleta la progresión de “las tres muertes de Tristán” realizada ahora sobre un pedal de dominante de Do menor [cc. 101-106] que cederá su último aliento a los contrabajos.



ANEXO 2: NOTAS DE THOMAS MANN SOBRE NIETZSCHE, SCHOPENHAUER Y WAGNER.

“Dicho con pocas palabras: la relación de Nietzsche con la música fue la relación de la pasión, del apasionamiento. Ahora bien, ¿qué es la pasión? ¿Cómo penetra en esta palabra y en este concepto el elemento del «padecer»? ¿Qué es lo que *hace padecer* al amor? La duda. Nietzsche dijo en una ocasión que el amor del filósofo a la vida era el amor a una mujer que nos inspira dudas. Exactamente eso mismo podría haber dicho de su amor a la música. Este amor era amor con el aguijón de la duda. Y ese aguijón hacía de esa pasión un padecimiento. Y si alguna vez se ha definido la pasión como amor que duda, tal definición llevaba el sello de Nietzsche. Vamos a hacer más preguntas. ¿De dónde venían los escrúpulos y las aprensiones proféticamente educativas que daban a su amor a la música el aguijón de la duda y de la problemática? Venían, y éste es nuestro ensayo de respuesta, venían de que Nietzsche casi identificaba -de modo muy alemán- lo musical con lo romántico, y de que el destino, la misión de su heroísmo consistía en salir



airoso del enfrentamiento con ese complejo anímico de poder lleno de una magia suprema, lo romántico-musical, lo musical romántico, y, por tanto, casi lo *alemán*.” Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche, p. 86.

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

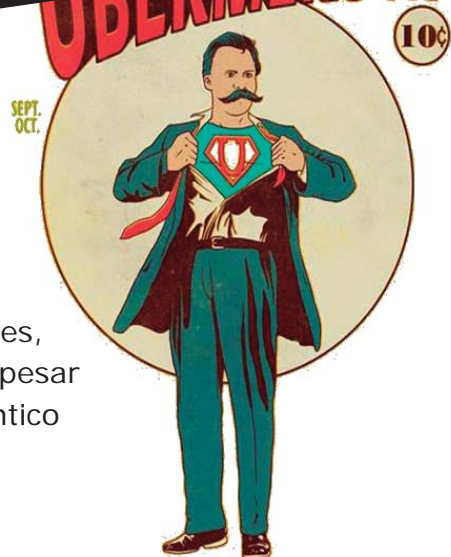
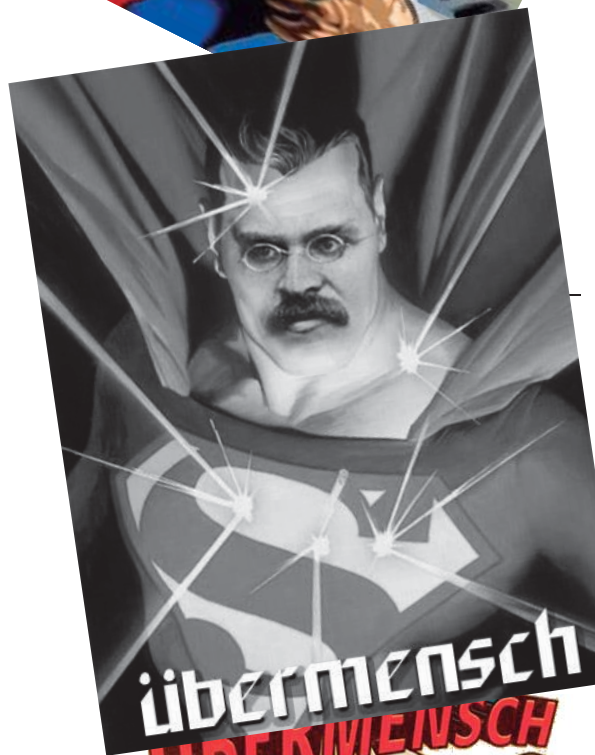
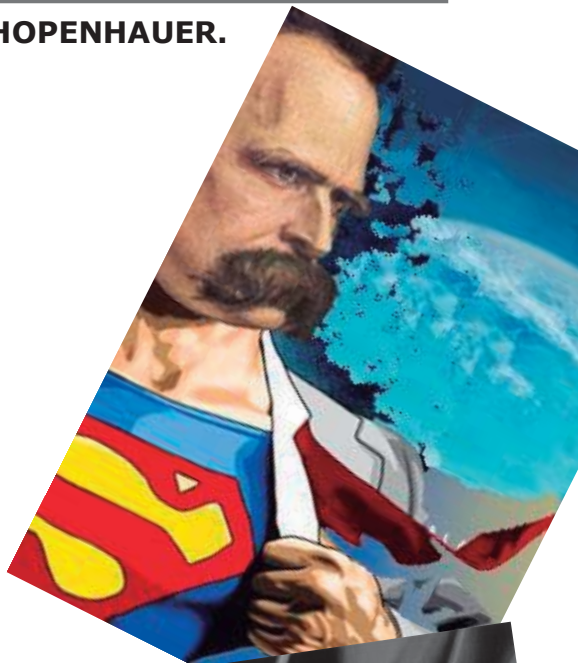
ANEXO 2: NOTAS DE THOMAS MANN SOBRE NIETZSCHE, SCHOPENHAUER Y WAGNER.

“Pero su heroísmo significaba: *superación de sí mismo*. Por amor a la vida Nietzsche ha combatido con todo su genio los «ideales ascéticos». Pero él mismo era un héroe de aquella ascética intramundana que es la forma moral

de la revolución. Como Wagner, del cual se separó por un juicio dictado por su conciencia, pero al que siguió amando hasta la muerte, Nietzsche era, por su procedencia espiritual, un hijo tardío del romanticismo. El hecho, sin embargo, de que Wagner fuera el afortunado y poderoso glorificador y consumidor de sí mismo, y Nietzsche fuera, en cambio, un superador revolucionario de sí mismo, ese hecho es el que hace que el primero no pasara de ser el último glorificador y el infinitamente fascinante consumidor de una época, y el último se haya convertido, por el contrario, en el vidente y en el guía que nos conduce hacia un nuevo porvenir humano.” Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche, p. 86, 87.

“Esto es Nietzsche para nosotros: un amigo de la vida, un vidente de una humanidad superior, un guía que nos conduce hacia el porvenir, un maestro que nos enseña a superar todo aquello en nosotros que se opone a la vida y al porvenir, es decir, a superar lo romántico. Pues lo romántico es la canción de

la nostalgia que anhela lo pasado, la canción mágica de la muerte. Y el fenómeno Wagner, tan infinitamente amado por Nietzsche, pero al que su espíritu gobernante obligó a superar, fue tan sólo el fenómeno paradójico y eternamente interesante de una embriaguez de muerte que conquista el mundo. Yo sé bien cuántas cosas dentro de ustedes, dentro de nosotros se oponen a esto -a pesar de Nietzsche, a pesar incluso de Goethe-, cuántas cosas se oponen a sentir lo romántico como lo adverso a la vida, como lo enfermo.



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

Lo romántico ¿no es lo más sano y bueno del mundo, no es lo digno de amor, nacido de las profundidades más íntimas del sentir del pueblo? ¡Sí, sin duda! Sólo que lo romántico es un fruto que, estando fresco y radiante de salud en este preciso instante, ahora exactamente, inclínase de modo extraordinario a la podredumbre y la corrupción; y siendo el consuelo más

ANEXO 2: NOTAS DE THOMAS MANN SOBRE NIETZSCHE, SCHOPENHAUER Y WAGNER.

puro del alma cuando es gozado en el instante oportuno, difunde, a partir del instante inmediato, del instante inoportuno, corrupción y perdición en la humanidad que lo goza. Lo romántico es un fruto de la vida, pero engendrado por la muerte y preñado de muerte. Lo romántico es un milagro del alma, tal vez el milagro supremo si atendemos a la belleza carente de conciencia, un milagro sobre el que esa belleza derrama sus bendiciones, pero un milagro visto con desconfianza, y ello por razones bien fundadas, por el ojo de la amistad con la vida, de la amistad que gobierna con responsabilidad, y objeto de autosuperación de acuerdo con el veredicto definitivo de la conciencia."

Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche, p. 88.

"Pero el hecho de que Nietzsche se convirtiera en un Judas es lo que hace que hoy juren por el nombre de Nietzsche -y no por el de aquel romántico imperial que fue Wagner- todos los que creen en el porvenir, y lo que hace también que Nietzsche se haya convertido en el evangelista de una Nueva Alianza entre la tierra y el hombre. Con la música, hemos dicho, estuvieron vinculadas las supremas decisiones de conciencia de Nietzsche. Su heroísmo salió airoso de su enfrentamiento con la música, y también encontró solución, redención, a través de ésta. «Música y lágrimas -escribió Nietzsche en una ocasión-, yo apenas sé mantenerlas separadas». Preludio hablado a un homenaje musical a Nietzsche, p. 88.

"Y su wagnerismo juvenil quiere decir ante todo esto: el final de la cultura renacentista, esa gran edad de la burguesía; quiere decir un arte para los de arriba y para los de abajo; quiere decir que ya no debe haber dichas supremas

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 3: Liebestod



Liebestod ("Muerte de amor", *Liebe*: amor; *Tod*: muerte), es el término acuñado para describir el aria final del *drama musical* *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Obra fundamental del romanticismo

tardío, donde la tonalidad es llevada al límite. En el trágico final de la ópera, la heroína Isolda se transfigura hacia otra dimensión "muriendo de amor" frente al cuerpo exánime de su amado Tristán.

De acuerdo al texto (del mismo Wagner) el *Liebestod* no está asociado con dolor físico, es una transformación, un paso a otra dimensión, donde olas de sonido a cargo de la masa orquestal sumergen la voz de la protagonista hasta hacerla desaparecer.

87

Acto III *Liebestod*

Kurwenal ha llevado a Tristán a Kareol, su castillo en Bretaña. Un pastor toca una melodía triste y pregunta si Tristán está ya despierto. Kurwenal le contesta que sólo la llegada de Isolda podría salvar a Tristán. El pastor dice que estará atento y tocará una melodía alegre si ve llegar algún barco. Tristán se despierta y advierte que está otra vez en la falsa realidad del día, una vez más comido por un deseo inalcanzable, hasta que Kurwenal le cuenta que Isolda está de camino. Tristán se emociona y pregunta en repetidas ocasiones si hay algún barco a la vista, pero suena la melodía triste del pastor. Tristán recuerda que es la misma melodía que oyó cuando su padre y su madre murieron. Cuando oye al pastor tocar una melodía alegre, Tristán, en un raptó de deseo, arranca los vendajes de sus heridas. Cuando Isolda llega a su lado, Tristán muere con su nombre en los labios.

Isolda se derrumba a su lado cuando se anuncia la llegada de otra embarcación. Kurwenal ve a Melot, Marke y Brangania llegar y se lanza a luchar para vengar la muerte de Tristán, matando a Melot, pero muriendo él mismo. Marke y Brangania finalmente alcanzan el lugar donde se encuentran

87

NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 3: Liebestod

Isolda y el cadáver de Tristán. Marke, llorando sobre el cuerpo de su más sincero amigo, explica que Brangania le había contado lo ocurrido con la poción de amor y que había venido no para separar a los amantes, sino para unirlos.

Isolda parece recobrase pero, al describir su visión de Tristán, se transfigura y muere en uno de los pasajes más bellos de la literatura operística (se lo llama la «muerte de amor» o *Liebestod*) y también más difíciles porque la soprano debe llegar con suficiente energía después de cuatro horas de representación.

ALEMÁN

REVISIÓN Y TRADUCCIÓN, MNA.

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold eröffnet
seht ihr's, Freunde?
Seht ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
Stern-umstrahlt
hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig, schwillt,
voll und hehr
in Busen ihm quillt.
Wie den Lippen,
wonnig mild,
süßer Atem sanft entweht:
Freunde! Seht!

Dulce y suave
como ella sonríe,
como sus ojos
se abren tiernos
¿la ven amigos?
¿No la ven?
Siempre brilla
como su resplandor,
rodeada de estrellas
alto se levanta?
¿No la ven?
Cómo el corazón
valiente, henchido,
pleno y sublime
le inflama el pecho.
Cómo de sus labios
deleitosos y suaves
surge un hálito dulce y puro:
¡Amigos! ¡Miren!



NIETZSCHE Y EL TRISTÁN CONTRA WAGNER Y SCHOPENHAUER.

Mauricio Navia A.

ANEXO 3: Liebestod

Fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder voll und leise,
klagend,
alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet, auf sich schwinget,
hold erhallend, um mich klinget?
Heller schallend, mich umwallend,
Wellen sanfter Lüfte?
Sind es Wogen wonniger Düfte?
Wie sie schwellen, mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen, untertauchen?
Süß in Düften mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall
in dem tönendem Schall,
in des Weltatems
wehendem All –
ertrinken,
versinken,
unbewußt –
höchste Lust!

¿No lo sienten y ven?
¿Sólo yo oigo
esta melodía
que así tan maravillosa plena y sigilosa, Wonne
clama dichas,
que todo dicen,
reconcilian leves
en sus tonalidades,
penetrando en mí, elevándose sobre sí,
dulces ecos, resuenan en mí?
Claras resonancias, me circundansind es
¿son las olas de suaves brisas?
¿Son nubes de fragancias dichasas?
Así cómo se dilatan, me envuelven,
debo aspirarlas,
¿debo escucharlas?
¿debo beberlas, o sumergirme?
¿O disolverme en sus dulces fragancias?
En el oleaje agitado
en el sonido resonante
en el aliento del Mundo
suspendido Todo -
embriagado,
sumergido,
inconsciente
¡el más alto Placer!

