



Universidad Autónoma de Zacatecas
"Francisco García Salinas"

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

**MÚSICA Y PENSAMIENTO EN SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE O DE LA
INTERPRETACIÓN DEL JÚBILO**

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

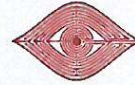
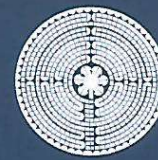
Presenta:

Javier Armando Marroquín Díaz

Director de Tesis:

Dra. Rita Vega Baeza

Zacatecas, Zac, septiembre 2021



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **Música y Pensamiento en Schopenhauer o de la Interpretación del Júbilo**, del C. alumno **Javier Armando Marroquín Díaz** de la Orientación de **Filosofía e Historia de las Ideas** de la Maestría en Investigaciones **Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 2 de febrero de 2022

Dra. Rita Vega Baeza
Director de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. María de Lourdes Sala Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“Música y Pensamiento en Schopenhauer y Nietzsche o de la Interpretación del Júbilo”**, que presenta **Javier Armando Marroquín Díaz**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los dos días del mes de febrero de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable de Programa

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. María. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas

PRESENTE

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Música y Pensamiento en Schopenhauer y Nietzsche o de la Interpretación del Júbilo", que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

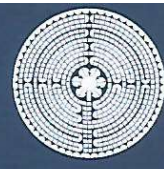
Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los dos días del mes de febrero de dos mil veintidós, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

ATENTAMENTE



Javier Armando Marroquín Díaz

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: Javier Armando Marroquín Díaz	
Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas	
Director de tesis: Dra. Rita Vega Baeza	
Título de tesis: Música y Pensamiento en Schopenhauer y Nietzsche o de la Interpretación del Júbilo	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA: CA- 170. ESTUDIOS DE HERMENÉUTICA Y HUMANIDADES. CONSOLIDADO AL 2025.	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
Zacatecas, Zac. a 2 de febrero de 2022

Dra. Rita Vega Baeza
Directora de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Sala Luévano
Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

AGRADECIMIENTOS

- ❖ A mi alma mater, la Universidad Autónoma de Zacatecas UAZ, la máxima casa de estudios del Estado de Zacatecas, donde encontré excelentes oportunidades para realizar mis estudios profesionales. Así mismo, a CONACYT, quien me otorgó una beca de estudios que me permitió enfocarme por completo a mi investigación.
- ❖ A la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas MIHE, a los responsables del programa y todo su equipo administrativo, por su disposición y compromiso en el desarrollo de las actividades académicas y administrativas, además de ser los facilitadores para el desarrollo de la beca con CONACYT.
- ❖ Al equipo académico de la MIHE, docentes altamente capacitados y de los cuales tuve la gran oportunidad de tomar cátedra de sus conocimientos. Un agradecimiento muy especial a la Dra. Rita Vega, mi directora de tesis, quien me enseñó el camino para realizar mi tesis de la mejor manera. Gracias por su tiempo, su atención y buena disposición, sin duda, sus enseñanzas me marcaron para toda a vida.
- ❖ A mis compañeros y amigos de quinta generación de la MIHE, de quienes también aprendí mucho, personas muy interesantes y siempre dispuestas a ayudar.

DEDICATORIA

- ❖ A Dios Todopoderoso, por darme el don de la vida y por dirigir mi camino hacia el éxito y desarrollo intelectual.
- ❖ A mi esposa, Claudia Carelly Pasillas, por su incondicional apoyo en todas las etapas y aspectos de mi vida. Quien me animó a lo largo de mis estudios de maestría.
- ❖ A mi hijo, Pablo, quien es la máxima fuente de inspiración en mi vida.
- ❖ A mis padres, Sonia y Luis Heriberto Marroquín, que son un ejemplo y un modelo a seguir como profesionales y padres.
- ❖ A mis hermanos, Luis y Lily Marroquín, que con sus acciones me demuestran que siempre están pendientes de mí, y cuento con ellos incondicionalmente.
- ❖ A todos mis familiares y amigos, quienes en todo momento mostraron cariño, confianza y apoyo hacia mí.

Índice General

i.	RESUMEN/ABSTRACT.....	1
ii.	INTRODUCCIÓN	2
1.	CAPÍTULO I: DESARROLLO DE LA MÚSICA Y LA FILOSOFÍA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA	5
1.1	TRANSICIÓN AL ROMANTICISMO	6
1.2	NACIMIENTO DEL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA.....	10
1.3	FILÓSOFOS Y EL ROMANTICISMO	17
1.4	ROMANTICISMO, MÚSICA Y LA FILOSOFÍA	21
2.	CAPÍTULO II: MÚSICA Y VOLUNTAD	24
2.1	LA MÚSICA EN LA VIDA DE SCHOPENHAUER	26
2.2	LA VOLUNTAD COMO ESCENCIA METAFÍSICA DEL MUNDO.....	30
2.3	LA JERARQUIZACIÓN DE LAS ARTES	32
2.4	METAFÍSICA DE LA MÚSICA	34
2.5	COMPLEMENTOS SOBRE LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA.....	43
3.	CAPÍTULO III: MÚSICA Y TRAGEDIA	54
3.1	LA MÚSICA EN LA VIDA DE NIETZSCHE	55
3.2	LA RELACIÓN ENTRE NIETZSCHE Y WAGNER.....	60
3.3	LA INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER	63
3.4	EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA.....	65
3.5	LA TRAGEDIA	68
3.6	LA MÚSICA DENTRO DE LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE	72
3.7	EL JÚBILO MUSICAL	75
4.	INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER EN LA MÚSICA	83
4.1	WAGNER Y SU RELACIÓN CON LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER.....	83
4.2	TRISTÁN E ISOLDA: REFLEJO DE LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER	87
4.3	EL LEGADO DE WAGNER	93
5.	CONCLUSIONES	95
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	97

i. RESUMEN/ABSTRACT

RESUMEN:

En este trabajo se busca establecer la relación que existe entre música y filosofía; a partir del cambio del periodo racionalista hacia el periodo romántico. Para esto, se expone la filosofía de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, quienes a lo largo de su vida manifiestan un gusto enorme por la música, y son influenciados por ella al momento de escribir sus reflexiones filosóficas. Schopenhauer coloca a la música dentro lo más alto de su jerarquía de las artes, es la música el arte más excelso. Según Schopenhauer, es a través de ella que se rompe por completo con el *Principio de Razón Suficiente*, y da a la música la llave de entrada al mundo metafísico. La música es directamente la portadora de la Voluntad. En el caso de Nietzsche, quien fue pianista desde muy temprana edad, desarrolla su filosofía bajo la gran influencia de la música. En su libro *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche expone los dos elementos del arte que deben balancearse uno con otro, lo apolíneo y lo dionisiaco, y es bajo el elemento dionisiaco donde se refleja la música a lo largo de toda su filosofía. La música tiene un elemento de júbilo dentro del pensamiento de estos filósofos, a partir de esto, se desarrollan las reflexiones que respalden esta posición.

Palabras clave: Música, filosofía, Voluntad, dionisiaco, júbilo

ABSTRACT:

This thesis seeks to establish the relationship between music and philosophy, from the change of the Rationalist Period towards the Romantic Period. This is demonstrated through the philosophy of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. Their love for music influenced their writing and philosophical reflections. Schopenhauer ranks music as the highest form of art. According to Schopenhauer, it is through music that he completely breaks with the *Principle of Sufficient Reason* and music gives the key to enter the metaphysical world. Music is directly the bearer of the Will. Music had a strong influence on the development of Nietzsche's philosophy, who was a pianist from an early age. In his book *The Birth of Tragedy*, Nietzsche proposes the two elements of art that must balance each other: the Apollonian and the Dionysian, with the Dionysian element comprised entirely of music. In both philosophers, music brings an influential element of jubilee, this thesis will seek to prove that relationship.

Keywords: Music, philosophy, Will, Dionysian, jubilee

ii. INTRODUCCIÓN

En el período romántico vivieron dos filósofos que desarrollaron un especial interés por la música, vista como expresión de arte totalmente diferente a las demás y que la colocaron en el lugar más alto de su jerarquía. Este interés se encuentra manifestado en la filosofía de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) y Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 - 1900), quienes tuvieron una especial reflexión hacia la música, ubicándola como eje central de su pensamiento filosófico. Estos filósofos establecieron conexiones con la música durante toda su vida, y es mediante la influencia de la música que ellos escriben sus ideas filosóficas.

El presente trabajo lleva como inquietud general exponer la música como influencia en la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, por medio del concepto del júbilo musical. Se expondrá cómo la música lleva una relación con la filosofía de Schopenhauer, influencia que se plasma en su metafísica de la música y su concepto de Voluntad, conceptos que serán tomados por Nietzsche en sus inicios como filósofo. En Nietzsche, la influencia de la música se encuentra en toda su filosofía mediante la figura de Dionisos quien será el eje en el desarrollo de su filosofía. Por medio de estas influencias se pretende exponer la relación que existe entre música y filosofía, disciplinas que a través de estos dos filósofos, se evidencia más profundamente la relación entre estas.

Schopenhauer tiene su encuentro con la música desde pequeño, y su gusto por ella será algo permanente en toda su vida. Para Schopenhauer, la música no representa ni reproduce los fenómenos, sino que los trasciende y los abandona durante la experiencia musical, ya que la música es la objetivación directa de la voluntad, la música es la voluntad misma, la representación más íntima del ser y de las emociones. De esta manera, la música no es una copia fenoménica, sino que es algo totalmente diferente.

Nietzsche, amó la música, fue un compositor y pianista, y esta relación con la música se verá reflejada en su pensamiento filosófico, resultado de estas experiencias musicales, Nietzsche concibió su filosofía desde la música. Escribir filosofía es para Nietzsche hacer música. Esta influencia se encuentra explícita desde su primer libro *El nacimiento de la tragedia*, libro por antonomasia donde se desarrolla su pensamiento filosófico entorno a la música, es apenas el punto de partida de su relación entre música y filosofía.

Esta tesis está dividida en tres capítulos principales. El primero lleva por título *Desarrollo de la música y la filosofía en la época romántica*, comprende cómo surge el pensamiento del romanticismo y cuáles son sus diferencias con su predecesor, el racionalismo. En el racionalismo, todo lleva un orden y una razón de ser, mientras que en el romanticismo, el hombre se expresa a través de los sentimientos y no de la razón. En la música, este periodo es llamado Clasicismo y se caracteriza por un orden y equilibrio en la música, a diferencia de la música romántica que incorpora otros elementos compositivos que rompen el esquema establecido por el periodo predecesor. De igual manera, se expone como surgen las ideas del pensamiento filosófico hacia el romanticismo.

El segundo capítulo lleva por nombre *Música y Voluntad*, donde se expone de manera biográfica las diferentes experiencias y encuentros de Schopenhauer con la música. Demuestra además un conocimiento profundo de la teoría musical, del repertorio musical de la época, así como un gusto enorme por la ópera, en especial la ópera Rossini. Estas experiencias nutren sus ideas filosóficas en donde la música para Schopenhauer será la forma más pura de todas las artes existentes ya que no es una copia de las ideas sino es la Voluntad misma, siendo la música un lenguaje universal que puede infundir un júbilo a través de la melodía.

En el tercer capítulo lleva por nombre *Música y Tragedia*, y comprende una exposición de momentos en la vida de Nietzsche donde se refleja el gusto y la relación que existió con la música, desde componer piezas musicales, tocar el piano, su relación con Wagner, experiencias que sirven de inspiración para el desarrollo de su filosofía. Ya en su etapa

como filósofo, se expone cómo desarrolla su filosofía a partir de las ideas de Schopenhauer, donde toma conceptos de su metafísica de la música y Voluntad, que son modificados bajo las ideas propias de Nietzsche. Estas influencias se reflejan en su libro *El nacimiento de la tragedia*, en donde Nietzsche plasma su teoría de la dualidad en las artes, bajo los signos apolíneos y dionisiacos en el drama musical griego. A partir de la filosofía de Nietzsche, se propugna la tesis de Rosset en donde la experiencia musical en Nietzsche corresponde a una experiencia de beatitud y júbilo. Es a partir de la experiencia del júbilo musical, por medio del espíritu dionisiaco que Nietzsche va desarrollando sus conceptos filosóficos.

El último apartado es titulado *Influencia de Schopenhauer en la música*, donde se analiza la influencia de Schopenhauer en la obra de *Tristán e Isolda* del compositor alemán Richard Wagner. El mismo Wagner afirma que después de leer la obra de Schopenhauer, ocurre un cambio en su pensar y en su manera de ver la música, específicamente la ópera. Se expone como se refleja esa influencia en su ópera y cómo marca un hito en la música. Finalmente se encontrarán las conclusiones de la tesis.

1. CAPÍTULO I: DESARROLLO DE LA MÚSICA Y LA FILOSOFÍA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA

A través de la historia han existido diferentes corrientes ideológicas en las artes y la filosofía. En el presente capítulo, se desarrolla cómo evolucionó el pensamiento Clásico, llamando también Idealismo o Racionalista, hacia el pensamiento Romántico en el campo de la música y de la filosofía. El surgimiento del romanticismo ocurrió en los últimos años del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, el pensamiento filosófico tuvo un especial interés en la música, como expresión del arte totalmente distinta de todas las otras manifestaciones artísticas y colocándola como la más importante de todas las artes. Al respecto, E. Fubini afirma que en el romanticismo “la música, última entre las artes, ascendió hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto”¹. Y para F. Nietzsche, quien fue filósofo y también compositor “La vida sin música es sencillamente un error, una fatiga, un exilio”.²

En la rama de la música, el precursor del período romántico fue Ludwig van Beethoven (1770-1827), quien fue el primer músico en tomar esta postura; mientras en la filosofía, Friedrich Schelling (1775-1854) fue uno de los máximos exponentes de la tendencia romántica alemana. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Lord Byron (1788-1824), entre otros, también aportaron su arte para el desarrollo del romanticismo, sus ideas y su arte tomaron inspiración en los sentimientos y los deseos más profundos del ser humano.

¹ Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 268

² Matamoro, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola. Pág. 7

Los filósofos alemanes Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900), desarrollaron sus ideas bajo la corriente del romanticismo, dando un lugar muy importante a la música ante todas las artes. En el desarrollo de este capítulo, se pretende indagar cómo se desarrolló el movimiento romántico hasta llegar a estos dos filósofos quienes revolucionaron el mundo con su filosofía.

1.1 TRANSICIÓN AL ROMANTICISMO

Griffiths³ afirma que el período del Racionalismo, es llamado también del Clasicismo o la Ilustración. Fue la predecesora al período del romanticismo, la característica del racionalismo era que todo estaba regido por reglas, razonamientos e ideas estrictas, tenía como propósito la difusión del conocimiento y las artes, bajo un objetivo de racionalismo que había logrado abarcar todos los campos del saber humano.

El racionalismo fue criticado por los románticos, no porque sus resultados intelectuales fueran falsos o engañosos, sino, porque se pensaba que eran inadecuados, “que una parte esencial de la naturaleza humana estaba siendo descuidada”⁴.

El racionalismo crea y construye elegantemente, aplicando la razón universal tanto en cuestiones humanas como artísticas, en la moral, en la política, en la filosofía. Entonces, surge una transición súbita, una erupción impetuosa de las emociones, “La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica; comienza a admirar el arranque inexplicable del talento espontáneo”⁵. Rowell, recuperando los planteamientos de Nietzsche, plantea

³ Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal. Pág. 158

⁴ Schenk, H. G. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: FCE. Pág. 29

⁵ Isaiah, B. (1999). *Las raíces del romanticismo*. España: Taurus. Pág. 25

nietzscheanamente que “El Clasicismo es apolíneo; el Romanticismo es dionisiaco”⁶. Esta transición del clasicismo hacia el romanticismo, marca de manera súbita a la música, ya que es el comienzo de la nueva era, donde la música será la más importante de las artes.

Tarnas⁷ afirma que se empezaron a expresar los aspectos de la experiencia humana que el espíritu racionalista excluía. Los primeros y más notables fueron Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), luego en Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Gottfried Herder (1744-1803); esta sensibilidad occidental cobró fuerza cada vez más dentro de la cultura y la conciencia occidental. A este ímpetu se unieron: William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Friedrich Schelling (1775-1854), Lord Byron (1788-1824), Victor Hugo (1802-1885), Walt Whitman (1819-1892), entre otros.

Continúa Tarnas⁸, con las afirmaciones sobre el temperamento romántico, que compartía mucho con su opuesto, el racionalismo. Ambos tendían a ser “humanistas” ya que estiman la potencialidad del hombre y la perspectiva que este tiene del universo. Ambos consideraban que este mundo y su naturaleza eran escenario del drama humano y foco del esfuerzo del hombre. Ambos prestaban atención a la conciencia humana y sus fenómenos. Ambos encontraron en la cultura clásica una fuente rica de sabiduría y valores.

Así como tienen características en común, existen contrastes y grandes diferencias entre ellas. A diferencia del racionalismo, la visión del romanticismo percibía el mundo como un órgano unitario y no con la visión atomista, exalta la inspiración antes que la razón, y afirmaba el drama de la vida humana antes que la tranquilidad de las abstracciones estáticas. El racionalismo valoraba al hombre por su intelecto racional y su capacidad para comprender y explorar las leyes de la naturaleza, el romanticismo valoraba al hombre por sus aspiraciones imaginativas y espirituales, sus emociones, su creatividad artística y su capacidad de autoexpresión y autocreación individual. Según Tarnas, establece una diferencia entre temperamentos, mencionando autores específicos, “El genio que

⁶ Rowell, L. (1985). *Introducción a la Filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa. Pág 117

⁷ Tarnas, R. (2008). *La Pasión de la mente occidental*. Girona: Atalanta. Pág. 461

⁸ *Ídem*

celebraba el temperamento ilustrado era el de un Newton, un Franklin o un Einstein, mientras que para el temperamento romántico era el de un Goethe, un Beethoven o un Nietzsche”⁹.

Siguiendo los estudios de Tarnas, plantea que los románticos anteponían a la razón y la percepción, la emoción y la imaginación; lo elevado y lo noble, sus emociones contrarias y sus zonas oscuras del alma humana: el mal, lo demoníaco y lo irracional. Estos temas que fueron ignorados por los racionalistas, ya que ellos tenían una visión optimista y clara de la ciencia racional, pero estas zonas oscuras inspiraban las obras de Blake y Novalis, de Schopenhauer y Kierkegaard, Hawthorne y Melville, Poe y Baudelaire, Dostoievski y Nietzsche. Con el romanticismo, se volvía la atención hacia las sombras de la existencia, explorar los misterios de la interioridad, los estados de ánimo, los sentimientos, el amor, el miedo, el deseo, la angustia, los conflictos y luchas internas, los recuerdos, los sueños, las experiencias de estados extremos, conocer lo infinito, una introspección romántica.

Tarnas establece una distinción de ambas formas de pensamiento:

Los románticos gozaban con la ilimitada multiplicidad de realidades que bullían en su conciencia de sí mismos y con la compleja originalidad de cada objeto, de cada acontecimiento, de cada experiencia que se presentaba a su alma. La verdad descubierta en perspectivas divergentes se valoraba por encima del ideal monolítico y unívoco de la ciencia empírica. Para el romántico, la realidad estaba llena por doquier de resonancias simbólicas y, por tanto, era fundamentalmente polivalente, un complejo constantemente variable de significados en múltiples niveles, incluso opuestos. Para la mentalidad ilustrado-científica, por el contrario, la realidad era concreta y literal, unívoca. Contra esta visión, los románticos señalaban que, en el fondo, incluso la realidad que construía y percibía el pensamiento científico era simbólica, pero que sólo se trataba de un tipo específico de símbolos

⁹ *Ibidem*. Pág. 462

(mecanicistas, materiales, impersonales), aun cuando los científicos los interpretaran como los únicos válidos. Desde el punto de vista del romántico, la visión científica convencional de la realidad era un celoso «monoteísmo» de nuevo cuño, deseoso de no tener otros dioses más que el suyo¹⁰.

Para Blake, la imaginación era el continente sagrado de lo infinito, “el agente emancipador de la mente humana esclavizada, el medio por el cual las realidades eternas encuentran expresión y acceden a la conciencia”¹¹.

La imaginación se fusiona con los sentimientos al igual que la razón de los románticos, para establecer una comprensión más profunda del mundo. De esta manera, empiezan a prosperar las experiencias de quienes serían los primeros románticos. Goethe desde la morfología, buscaba la esencia de cada planta y cada animal mediante la saturación objetiva con el contenido de su propia imaginación. Schelling proclamaba que filosofar acerca de la naturaleza da como resultado la creación de la naturaleza, y que el verdadero significado de la naturaleza solamente podía provenir de la imaginación intelectual del hombre. Para muchos románticos la imaginación era, de cierto modo, la totalidad de la existencia, el verdadero fundamento del ser, el medio de todas las realidades.

El espíritu de aquella época impregna todas las situaciones de la vida, el arte, la filosofía y la política. Un espíritu al que no pudo resistirse ninguna nación europea, si bien los distintos países fueron más o menos sensibles a su ímpetu, más los del Norte que los del Sur. En cuanto a las artes, primero en poesía, luego en pintura y finalmente en la música, y a pesar de estar al final, fue en esta donde se manifestó con mayor intensidad.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 464

¹¹ *Ibidem*, Pág. 465

1.2 NACIMIENTO DEL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA

El racionalismo en el campo de la música, es generalmente conocido como Clasicismo, estilo de música que busca ideas de equilibrio entre secciones de la orquesta, equilibrio entre tonalidades, buscando claridad de la forma que capte la atención del oyente, mediante frases musicales sencillas, regulares y de pequeñas dimensiones, y apoyándose de ligeros acompañamientos, rodeado de un clima intelectual que impregna toda una manera de entender los conocimientos, a través de tratados y métodos, todo esto con la finalidad de que la música pudiera entenderse y seguirse. Los músicos no tenían libertad en la interpretación, y debía de interpretarse exactamente como estaba escrito, siguiendo todas las indicaciones escritas por el compositor. De igual manera, los compositores debían de seguir ciertas reglas para componer su música, la estructura de la forma sonata fue perfeccionada por Haydn, y a partir de esta, los compositores componían sus obras.

Con la llegada de la música romántica, la música avanza hacia la disolución de la claridad armónica heredada del clasicismo a causa del proceso de intensificar algunos aspectos musicales: uso del cromatismo, acordes con funciones diferentes o con nuevas relaciones, la melodía muy expresiva. La música es concebida como algo abstracto, apartada de la vida, como una forma de expresión directa y no imitativa como en el clasicismo, y que está lo más alejada posible de cualquier tipo de descripción objetiva. Se cultivan géneros de nuevo formato como la *lied*¹² o el cuarteto de cuerda, el crecimiento de la orquesta aumentará las posibilidades del timbre, especialmente en la familia de instrumentos de viento, donde se perfeccionan el sistema de llaves en los instrumentos de madera y se incorporan pistones y válvulas a los instrumentos de metal. Estas mejoras darían una mayor posibilidad de expresión a la música.

¹² Palabra alemana que significa “canción”, cuyo uso se generalizó en el siglo XV. Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico. Pág. 869

Para Fubini, “ninguna época ha conocido nunca un florecimiento liederístico tan intenso como el Romanticismo y cuántos grandes poetas han proporcionado espléndidos textos a los músicos para que éstos les pusieran música”¹³. La música, al combinarse con la poesía, amplía su fuerza expresiva. Esta es una herramienta que los compositores utilizarán durante el romanticismo, y no solo con la poesía, sino con las demás artes, incluso con la filosofía. La música combinada con un texto tiene un poder y un impacto más grande en el público que la escucha. Al respecto escribe el mismo Fubini:

No es la música lo que viene a definir los sentimientos expresados en el texto poético, sino que es sobre todo el texto que se disuelve completamente en el fluir indeterminado de los sonidos. Se podría decir que el texto constituye el antecedente, el motivo emotivo, que después será totalmente absorbido y casi quemado por el flujo musical, casi un *input* inicial para llegar posteriormente a otras esferas, a otras regiones del espíritu.¹⁴

La música incorpora otros elementos que antes no se incorporaban al momento de las composiciones de las obra musicales. Rowell¹⁵ menciona algunos valores importantes del Romanticismo y su impacto sobre la música y el pensamiento musical del siglo XIX. Estos describen cómo evolucionó la manera de componer y ejecutar la música en el romanticismo. Estos valores son:

- a) *Lo desordenado*, lo opuesto a la formalidad y el racionalismo del clasicismo. En la música, esto permitió una flexibilidad en la forma y la estructura de la música, menos posibilidades de predecir el fraseo y la cadencia, dimensiones arbitrarias de la melodía, armonía, ritmo, métrica, con respecto al equilibrio coordinado típico del período clásico.

¹³ Fubini, E. (2007). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia. Pág. 34

¹⁴ *Ibidem*, Pág. 39

¹⁵ Rowell, L. (1985). *Introducción a la Filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa. Págs. 118-120

- b) *Lo intenso*, un rechazo a la moderación y una aceptación de lo exagerado como algo importante para la creación artística. En la música, esto se traduce en altos climaxes, la orquesta con más instrumentos y músicos; todo esto para crear una excesiva emoción.
- c) *Lo dinámico*, un movimiento constante en las composiciones, variadas consecuencias musicales que incluyen un incremento en la rítmica, un elevado movimiento armónico por medio de cromatismos y la modulación, un prolongado desarrollo de la línea melódica, en los temas y expansión de la sonoridad.
- d) *Lo íntimo*, se observa en muchas obras musicales del siglo XIX en su apartamiento deliberado de momentos de intensidad poética, sin tensión de un clímax y sobretodo, altamente expresivos.
- e) *La emoción*, que en este período es un medio y un fin del conocimiento. La razón podría registrar las apariencias exteriores, pero con la emoción se podría penetrar el corazón y el espíritu. Para comienzos del siglo XIX se estaba de acuerdo en que la música era, entre las artes, la que mejor podía expresar la profundidad de los sentimientos humanos. El compositor romántico buscaba purificarse a través de la producción de su obra, una especie de catarsis.
- f) *Lo continuo*, y junto con él, lo infinito, lo irracional y lo trascendental, todo lo opuesto respecto al sistema de valores del Clasicismo. Todos estos valores del romanticismo se ven reflejados y representados en la sinfonía romántica a través

de su longitud extrema, sus grandes recursos sonoros, su intensidad, su flujo dinámico.

- g) *El color* (como opuesto a la forma), un énfasis en sonoridad individual, color armónico aumentado por medio del cromatismo y la expansión de la orquesta como un cuerpo más grande y complejo con mayor variedad de instrumentos y timbres.

- h) *Lo exótico*, inclusión de elementos étnicos en la música, el empleo de ritmos de danzas nacionales y regionalismos melódicos, temas nacionalistas para los libretos de ópera, partituras para instrumentos inusuales y el empleo de textos exóticos para la música vocal. Un ejemplo muy claro es la obertura 1812 de P. I. Tchaikovsky.

- i) *Lo ambiguo o ambivalente*; la música obtiene significados oscuros o dobles, esto debido a las modulaciones engañosas en la música. Frases y cadencias largas, que parecen terminara en un momento, pero continúan por más tiempo, tonalidad inestables, secuencias armónicas, melodías y ritmos irracionales.

- j) *Lo único*, al enfatizar la obra individual más que el tipo. En la música se encuentra una gran variedad de títulos nuevos para las composiciones, muy individualista en sinfonías, conciertos, cuartetos para cuerdas, con un contenido emocionante en la composición y con un estilo muy personal.

- k) *Lo primitivo*; se evoca el espíritu del origen, en especial del mundo del bosque y el mar. La música tiene la capacidad de la capacidad de representar la voz antigua de la naturaleza, representada con simplicidad por un tono o acordes simples mantenidos. Ejemplos de esto es el prelude orquestal de El oro del Rin de Richard Wagner, y la sinfonía No 1 de Gustav Mahler.

l) *Lo orgánico*, que proporciona un nuevo conjunto de principios estructurales para la música. Sostiene que las obras de arte son análogas a las cosas vivas en tanto presentan los mismos procesos naturales y se desarrollan conforme a los mismos principios naturales. Se presenta en la composición con forma de motivos muy maleables que luego se amplifican e intensifican por varios medios, se rodean de nuevos contextos, de transiciones rítmicas y tonales con etapas de estabilidad e inestabilidad, expansión y contracción, conflicto y resolución, hasta su llegada al clímax. La noción orgánica de la estructura musical es un agregado significativo al conjunto de esquemas formales tradicionales, uno de las grandes aportaciones del pensamiento romántico, nunca antes había habido en la historia de la música, un cambio tan masivo en los valores musicales.

Otro elemento muy importante que surgió en el romanticismo fue la música programática, Einstein¹⁶ afirma que surgió en contraste con la música absoluta o pura¹⁷. Muchos compositores incorporaron elementos adicionales tomados de otras artes a sus composiciones. Por ejemplo, como anteriormente se mencionó, tomaban estímulos de la poesía para dotar a la música con una nueva posibilidad de hacerla comprensible mediante una nueva convergencia y fusión con ella. Otros compositores tomaron experiencias de la vida como estímulo, tal es el caso de Wagner, quien trajo una experiencia amorosa personal a la ópera heroica. Berlioz en las novelas románticas de Victor Hugo, en las escenas coloristas del *Weltschmerz* de Lord Byron, en las novelas de Walter Scott, en los dramas de Shakespeare. Franz Listz se sirvió no sólo de los literatos –Victor Hugo, Lamartine, Schiller, Goethe, Dante, Tasso, Shakespeare–, sino también de la pintura de Wilhelm von Kaulbach. La tendencia programática romántica tiene su primera gran representante dentro del sinfonismo con Hector Berlioz, este sinfonismo encontrará presente en las sinfonías de

¹⁶ Einstein, A. (1991). *La música en la época romántica*. España: Alianza. Pág.16

¹⁷ La música absoluta es la música instrumental escrita sin otra intención que la música en sí y que debe apreciarse como tal, a diferencia de la música programática. Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico. Pág. 27

Gustav Mahler, y en Richard Strauss a través de sus poemas sinfónicos y sus sinfonías poemáticas.

Este cambio de las actitudes individuales hacia la sociedad es más visible en el ámbito musical; su símbolo aquí es Ludwig van Beethoven, el que revolucionó hacia el romanticismo.

E.T.A. Hoffmann en su crítica a la Sinfonía No 5 en Do menor, de Beethoven, expone su punto de vista de esta manera: “La música es la más romántica de todas las artes; de hecho, casi cabría decir que es la única *puramente* romántica”¹⁸. Hoffmann tenía un nuevo nombre para este tipo de programa artístico: Romanticismo. La música para él le descubría al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada que ver con el mundo como lo conocemos. Al respecto, Fubini afirma que “para Hoffmann, el término Romanticismo no designa solamente un período histórico con sus determinaciones estilísticas, sino que se usa como una categoría universal adecuada para indicar el triunfo de la música en su pleno desarrollo”¹⁹. Estas afirmaciones demuestran el gran alcance que logró la música en la época del romanticismo.

Beethoven, a pesar que fue el primer músico que evolucionó hacia el romanticismo, no compuso su música bajo un significado en particular. Él vivía en Viena bajo una presión interna, un desorden, el caos, la libertad, estaba quedando sordo, y fueron estas situaciones lo que lo llevaron a escribir sus obras románticas: sonatas, cuartetos para cuerda y sinfonías, convirtiéndose en un poeta del sonido. La mayoría de sus obras, desgraciadamente, el autor había guardado silencio en cuanto a la intención que encerraban. Al respecto, Wagner expresó en una carta fechada el 15 de febrero de 1852 una explicación de la obertura Coriolano de la siguiente manera:

¹⁸ Einstein, A. (1991). *La música en la época romántica*. España: Alianza. Pág. 31

¹⁹ Fubini, E. (2007). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia. Pág. 36

El rasgo característico de las grandes composiciones de Beethoven es el hecho de ser auténticos poemas, de que en ellas se ha intentado representar un tema original. Ahora bien, el escollo para su comprensión consiste en la dificultad de describir el verdadero tema que se representa. Beethoven estuvo totalmente ensimismado en ello; sus composiciones más significativas se deben casi enteramente a la naturaleza especial del tema que le embarga. En su preocupación pensó que era totalmente innecesario ofrecer una indicación especial sobre dicho tema, fuera de la que la propia composición contenía.²⁰

Beethoven, que compuso muy poca música que incluya un texto, logró transmitir en su música un sinfín de emociones, emociones que eran nuevas en ese momento. Así lo afirma Bonds citando a Hoffmann en su crítica a la Quinta Sinfonía de Beethoven:

Pero es la música instrumental de Beethoven la que <<nos descubre el reino de lo monstruoso e inconmensurable>>, la que <<acciona la palanca del horror, del estremecimiento, del espanto, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del romanticismo>>²¹

La música en el romanticismo logró un desarrollo muy grande, ya que, sin importar si fuese música instrumental o música lírica, que retomase una poesía, tiene el poder de transmitir muchas emociones, que llegan a la profundidad de los sentimientos de la persona que la escuche.

²⁰ Einstein, A. (1991). *La música en la época romántica*. España: Alianza. Pág. 91

²¹ Bonds, M. E. (2014). *La música como pensamiento*. Barcelona: Acantilado. Pág. 41

1.3 FILÓSOFOS Y EL ROMANTICISMO

Schelling, en la tercera parte de la filosofía trascendental nos da su filosofía del arte. Constituye una síntesis de la filosofía teórica y de la filosofía práctica, y expone que lo inconsciente y lo consciente coinciden en una realidad. En el arte y en las creaciones artísticas tienen su encuentro, en polaridad e identidad, naturaleza y espíritu, consciente e inconsciente, ley y libertad, cuerpo y alma, individualidad y universalidad, sensibilidad e idealidad, finito e infinito. El secreto de la belleza está en que lo infinito se encarna en lo finito y que lo finito se vuelve símbolo de lo infinito. La relación de antiguo y moderno constituye la oposición general de naturaleza formal que traspasa todas las ramas del arte. Un rasgo peculiar de Schelling es la formulación de nexo entre clásico y romántico en términos de oposición. En la filosofía del arte se explica que por alegoría hay que entender aquella representación en que lo particular significa lo universal, es decir, que lo universal se percibe a través de lo particular, mientras que en el símbolo lo particular no significa lo universal, ni viceversa, sino que ambos son sin intermediación una sola cosa. La filosofía del arte, pese a que en ella se reconozca la peculiaridad y la autonomía de lo moderno, sigue defendiendo el pensamiento clásico.

Esto hablaba a los románticos de modo particularmente expresivo. Con la exposición de tales teorías, se puede entender e interpretar los fenómenos históricos de la cultura, los poetas, las obras artísticas, trascendidos a una dimensión ideal eterna.

Todo esto concordaba de maravilla con las aspiraciones románticas; concretamente con la interpretación crítica del arte de August Wilhelm Schlegel (1772-1829), que quería ante todo una vena de sentimiento y una potencia de genio individual y creadora; con la filosofía, como ciencia del lenguaje y de cultura.

En la Filosofía de la naturaleza, la filosofía natural, por oposición a la ciencia natural, tiene por objeto, según Schelling, descubrir el núcleo íntimo, principio y fuente de donde emanan los fenómenos. Estos fenómenos pueden ser medidos con un método físico – matemático; pero no son sino un aspecto parcial y periférico, no la totalidad. Esta totalidad es la que ilumina Schelling mediante el concepto de vida. Es una vida creadora, no una simple suma de fenómenos. Pensadores como Hegel, Schopenhauer y Scheler conducirán la metafísica del ser a través de categorías anímicas tomadas de la vida, de la voluntad y del impulso. Aun exagerando el papel de estas formas anímicas, en todo caso dichos autores han enriquecido la problemática de la filosofía natural, poniendo de relieve aspectos objetivos de la realidad, que jamás se explicarían en una visión “cuantitativo-mecanicista de la naturaleza”²². El Romanticismo tuvo una sensibilidad especial para esta concepción; vivir y sentir fueron para Schelling conceptos centrales. Por ello Schelling vino a ser el filósofo del Romanticismo.

Stendhal (1783-1842) escritor francés que escribe sobre música, pero no es músico, ni crítico musical, escribe sobre música porque la música forma parte de sus intereses culturales, porque asiste a conciertos, a teatros, le apasiona la música; escribe respecto a la música haciendo una diferenciación con la pintura y las otras bellas artes, Fubini cita el libro *Vie de Haydn* y presenta el siguiente texto de Stendhal:

Me parece que la música se diferencia de la pintura y de las otras bellas artes en que en aquella el placer físico percibido por el sentido del oído domina por encima de todo y pertenece más íntimamente a su esencia que el goce intelectual. La base de la música es este placer físico: y me inclinaría a creer que nuestro oído goza aún más que nuestro corazón escuchando a madame Barilli cantando <<voi che sapete>> (...). De todo esto concluiría que, si en la música, a cualquier otro fin se sacrifica el placer físico que ésta debe darnos en primera instancia, el resultado es

²² Hirschberger, J. (2011). *Historia de la filosofía* (Vol. II). Barcelona: Herder. Pág. 514

que ya no se escucha la música; se convierte en ruido que ofende a nuestro oído con el pretexto de conmover nuestro ánimo.²³

Stendhal hace una diferenciación a favor de la música, ya que en ella el placer físico, el de los sentidos, se encuentra más presente que el placer intelectual, el de comprender las armonías de la música. El oído se concentra en la melodía y en el disfrutar los sonidos de la música. Stendhal se encuentra entre la ilustración y el romanticismo, y en sus escritos hace la insistencia de que la música difiere de las demás artes.

En la filosofía alemana existió una progresión del Idealismo con dirección al romanticismo en el cual, los filósofos tenían escritos que tocaban el tema de la música. Rowell²⁴ añade que Emanuel Kant, en su libro *Crítica de la razón* (1790), contiene ciertas ideas que sugieren ciertas características de la estética romántica: la intensidad de la música, su indeterminación y la universalidad de su comunicación por medio de la sensación. Al comparar las artes, Kant afirma que la poesía debe ocupar el lugar más elevado. Añade Rowell que G.W.F. Hegel, en su libro *Filosofía del arte*, con un tono más místico, expresa que la música forma el centro de las artes románticas, le da el primer lugar entre las artes subjetivas del romanticismo, ya que tiene la capacidad para representar al ideal de una manera sensual, inmaterial y audible; dado que la música puede expresar la vida interior del alma y representar todo el universo de emociones que emanan del hombre. Arthur Schopenhauer, en su libro *El mundo como voluntad y representación*, ve a la música como una objetivización directa de la Voluntad; el impulso irracional e ilimitado que mueve al universo. Le dio a la música el lugar más alto entre todas las artes.

²³ Fubini, E. (2007). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia. Pág. 46

²⁴ Rowell, L. (1985). *Introducción a la Filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa. Págs.124-125

Así como la imaginación fue de suma importancia para los románticos, la voluntad se consideraba un elemento necesario para el conocimiento humano, “una fuerza que precedía al conocimiento y que impulsaba libremente al hombre y al universo hacia nuevos niveles de creatividad y conciencia”²⁵

Respecto a este punto, Nietzsche, quien en una síntesis de la inmensa pasión espiritual romántica, enunció la posición romántica en relación a la voluntad, relacionada con la verdad y el conocimiento; el intelecto racional no podía lograr la verdad objetiva; ninguna perspectiva podía ser nunca independiente de toda interpretación, “Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno <<sólo hay hechos >>, yo diría, no, precisamente no hay hechos, solo interpretaciones”²⁶.

Toda filosofía, lejos de construir una expresión de pensamiento, era una confesión involuntaria. En la perspectiva humana estaba la influencia del inconsciente, la motivación, la distorsión lingüística y el prejuicio cultural. Contra una larga tradición occidental que sólo daba validez a un único sistema de conceptos y creencias –religioso, científico o filosófico– que reflejaba la Verdad como un espejo, Nietzsche propone una perspectiva radical: que existen muchas perspectivas a través de las cuales se puede interpretar el mundo, y no existe ninguna autoridad que determine qué sistema es más válido que otro.

Según Nietzsche, la verdad más elevada nacía en el interior del hombre a través del poder autocreador de la voluntad. Toda la lucha del hombre por conocimiento y poder se haría real en un nuevo ser que encarnaría el sentido vivo del universo. Pero para lograr ese nacimiento, el hombre debe crecer más allá de sí mismo superando a su actual yo que es

²⁵ Tarnas, R. (2008). *La Pasión de la mente occidental*. Girona: Atalanta. Págs. 465-466

²⁶ Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos Póstumos (1885-1889)* (Vol. IV). Madrid: Tecnos. Pág. 222

muy limitado. Como lo dice de manera recurrente en voz de Zaratustra: “El hombre es algo que debe ser superado”.

En Nietzsche, al igual que los románticos en general, el filósofo se vuelve poeta; la concepción del mundo no se juzga en términos de racionalidad, sino como expresión de coraje, y de poder imaginativo, no era algo de copiar, sino de inventar.

1.4 ROMANTICISMO, MÚSICA Y LA FILOSOFÍA

La ontología y la epistemología del pensamiento musical romántico revelan algunos aspectos importantes para tomar en cuenta: ontológicamente, se reemplazó la clasificación de la música en un conjunto de tipos y géneros claros por la idea de la música como un proceso unificado, amorfo y trascendental manifestado por un vasto número de obras individuales, cada una con sus propias reglas. El arte se convirtió en una suerte de sobre existencia, una categoría superior a la realidad física y más allá del conocimiento racional.

Epistemológicamente, la música sólo podía conocerse por la sensación y la intuición; el corazón se convirtió en el órgano de la percepción, colocando a la mente en un segundo plano. La afirmación de los valores más importantes establecen la filosofía de la música, confiar en su propio genio, la nobleza de su corazón, cambiar con las emociones. El artista era considerado como el vocero de una nación, la tradición o raza; idea que proporcionó la estructura temática para Los Maestros Cantores de Núremberg de Richard Wagner. La estética de la música se hizo cada vez más subjetiva y abierta al debate, llevando al desarrollo de una gran cantidad de teorías estéticas.

La poesía de Lord Byron influenció en el romanticismo a través de dos valores: la voluntad y el de la ausencia de una estructura del mundo a la que debemos ajustarnos. Esto es tomado por Schopenhauer, el cual representa al hombre como a alguien arrojado sobre una frágil barca en las profundas aguas de la voluntad, que carecen de sentido, de finalidad, de dirección, y a las que el hombre podría únicamente concordar si lograra desprenderse en ese deseo innecesario por el orden, por ponerse a sí mismo en orden, por intentar construir para sí un hogar acogedor en medio de este elemento impredecible y violento. Y de Schopenhauer continúa en Wagner, cuya única prédica en El Anillo de los Nibelungos, por ejemplo, trata sobre el carácter horroroso de ese deseo imposible de saciar, el que con seguridad nos lleva al más temible dolor y, por último, a la inmolación más brutal de todos aquellos que se ven dominados por él y que no pueden, a la vez, ni evitarlo ni satisfacerlo. Como resultado de esto se da seguramente algún tipo de extinción definitiva de la especie: crecen las aguas del Rin y cubren este violento, caótico, incesante e incurable mal que afecta a todos los hombres. Este es el núcleo del movimiento central europeo.

En la música, los compositores adquirieron nuevas herramientas para sus composiciones, elementos que anteriormente no eran tomados en cuenta: los sentimientos, las experiencias humanas, las situaciones sociales de su entorno, la poesía, el nacionalismo, entre otros. Anteriormente ya se ha hecho mención de varios compositores que toman la inspiración de la literatura romántica, y no es solamente poesía, sino también filosofía, que en este período romántico, también es considerada como poesía, un ejemplo de la gran relación que existe entre filosofía y literatura.

La música fue el arte que más fuerza cobró en el romanticismo, además, tuvo influencia en la filosofía romántica, por ejemplo, el caso de Schopenhauer y Nietzsche, quienes al momento de escribir sus ideas filosóficas, dieron un lugar importante a la música, como inspiración en el desarrollo de sus ideas y llevándola como un arte de suma importancia para la vida del ser humano. Estas ideas se desarrollarán en los próximos capítulos.

Al romanticismo se le debe la noción de libertad del artista y el hecho de que ni él ni los seres humanos en general pueden ser descritos por medio de concepciones extremadamente simplificadoras, como las que prevalecen en el siglo XXI o los enunciados científicos y racionalistas acerca de seres humanos.

“La música ha avanzado claramente hacia una posición central entre todas las artes, quizás por primera vez en la historia; se la describe como un lenguaje universal que se comunica de manera inmediata e íntima con el corazón de cada persona”²⁷

²⁷ Rowell, L. (1985). *Introducción a la Filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa. Pág. 128

2. CAPÍTULO II: MÚSICA Y VOLUNTAD

La filosofía de Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) es una muestra del vínculo música y palabra, que se refleja en su obra maestra *El mundo como voluntad y representación*. Siendo la música un producto humano y un lenguaje conformado con signos que tienen un significado para para un oyente, Schopenhauer mostrará que su significado no es conceptual, sino de otra naturaleza, dando a la música la llave de entrada al mundo metafísico.

Desde niño Arthur Schopenhauer tuvo un acercamiento con la música, y desde muy pequeño hasta su muerte, la música siempre estuvo presente en su vida; gustaba de la música y asistir a conciertos, “admirador de Mozart y Rossini. Y hemos de admitir que las páginas que dedicó a la música se encuentran entre las más bellas de su obra y poseen incluso una potencia singular que influirá sobre sus contemporáneos de los cuales Wagner fue el más ilustre”²⁸. Pues hasta ese momento, nadie había desarrollado un pensamiento sobre la música tan completo, y le había dado esa importancia y ese lugar privilegiado que Schopenhauer le otorga en su obra.

El pensamiento de Schopenhauer ha sido de mucha influencia no sólo en la filosofía, sino también en la música, filosofía y la literatura, pues fue un revulsivo que sirvió como inspiración para diferentes manifestaciones del arte, así lo expresa P. López de Santa María en la introducción al libro *El mundo como voluntad y representación*:

Su reflexión abre el camino a nuevos modos de filosofar como los de Nietzsche y Wittgenstein, además de dejar una importante huella en la música y la literatura posteriores: es el caso, por citar solo a algunos, de Wagner, Thomas Mann y Borges²⁹

²⁸ Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthtropos, p. 214

²⁹ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 12

En el desarrollo del capítulo se expone como Schopenhauer estuvo influenciado por la música a lo largo de su vida; cómo desarrolla su metafísica alrededor de la Voluntad, y da ese lugar privilegiado a la música en el desarrollo de su metafísica de la música expuesta en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* y sus complementos.

2.1 LA MÚSICA EN LA VIDA DE SCHOPENHAUER

No es la intención hacer una biografía sobre la vida de Arthur Schopenhauer, sino hacer un recorrido a través de su vida, de los momentos en los cuales la música está presente, pues desde muy pequeño hasta su muerte, la música ocupó un lugar importante en su vida que se ve reflejado en su filosofía.

Schopenhauer nació en el seno de una familia acomodada, “Heinrich Floris Schopenhauer, el padre de Arthur, había recibido en herencia una gran empresa de importación y exportación [...], así como una notable riqueza que él incrementó a fuerza de laboriosidad e inteligencia comercial”³⁰. Su padre fue un mercader rico, muy hábil para los negocios, que quiso hacer de él un comerciante también, y bajo esta causa, al respecto J. Solé afirma, que con tan solo nueve años de edad, Arthur es llevado por su padre a Francia a casa de un empresario conocido suyo, donde aprendería sobre negocios y la lengua francesa. Residiría en Francia casi dos años y es en este periodo donde Arthur comienza sus estudios de música, Solé añade:

En este bienio Arthur aprendió a hablar francés con más soltura que en alemán, adquirió conocimientos indispensables para los negocios y manifestó un entusiasmo por la música que ya no abandonaría. Su padre le autorizó a comprarse una flauta de marfil, y desde entonces el instrumento de viento fue un acompañante durante toda su vida.³¹

De esta manera se demuestra la sensibilidad a la música del pequeño Arthur, quien desde una temprana edad se involucró en este arte y como bien lo manifiesta Solé, la flauta será su instrumento predilecto, la cual lo acompañará durante toda su vida. Pues, a pesar de que su padre siempre le inculcó esa veta de comerciante desde pequeño, a él nunca le agrado y se enfocó en otros intereses, en los suyos propios, “Arthur, indiferente a todo

³⁰ Solé, J. (2015). Schopenhauer: *El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo. p. 28

³¹ *Ibidem*, p. 32

aquello [a su preparación como comerciante], ponía su atención en aprender a bailar, equitación y a tocar la flauta, y leía con su fruición habitual”³².

Según Solé, hay dos situaciones que permitieron a Arthur Schopenhauer a no dedicarse al comercio sino a sus propios intereses y principalmente a la filosofía, estos son la muerte de su padre, que muere en circunstancias muy extrañas en 1805, cuando Arthur tenía 17 años de edad. Tras la muerte de su padre, su madre Johanna lo descarga de su responsabilidad de seguir con el negocio de la familia, “Tras la muerte de su padre, Arthur no se atrevió a abandonar la contaduría de Danzig que tanto detestaba, [...] hasta que Johanna le liberó de la obligación al tiempo que le tranquilizaba la conciencia”³³. Johanna vende el negocio familiar dejado por su esposo, por una buena suma de dinero y esto les permite vivir de la herencia, tanto a Johanna, a Arthur y a su hermana.

Continuando con Solé, afirma que tras la muerte de Heinrich Floris, Johanna se traslada a Weimar, “ciudad y pequeña república en la que se había reunido lo mejor de las artes y las letras alemanas, atraído por la presencia de Johann Wolfgang von Goethe”³⁴. Se vuelve gran amiga de Goethe quien impulsaría la carrera literaria de Johanna, pues ella era escritora de novelas románticas y libros de viajes, hasta el punto de colocarla como la escritora más popular de Alemania, gozando también de fama internacional, logra que sus poemas se tomen en cuenta en la música, así lo afirma B. Magee “Schubert puso música a uno de sus poemas”³⁵. Esto demuestra la veta artística de Johanna, que aunque no fue una gran madre ni tuvo la mejor relación con su hijo Arthur, influenció en el gusto por el arte a su hijo, ya que, Arthur siempre estuvo interesado en la música, en asistir al teatro, la lectura, fue un gran escritor, entre otras actividades, evidentemente él heredó, de alguna manera, la veta artística de su madre.

³² *Ibidem*, p. 34

³³ *Ibidem*, p. 35

³⁴ *Ídem*

³⁵ Magee, B. (1991). *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra, p. 14

Johanna, cuando Arthur era pequeño contó la siguiente historia a su hijo, así lo narra R. Safranski:

La madre le cuenta que cierta vez un conocido violoncelista tuvo la osadía, bajo los efectos del vino, de pasar la noche con las bestias nocturnas. Y apenas había atravesado la puerta que cerraba el recinto de los almacenes la jauría se abalanzó sobre él. Pero entonces, apoyándose sobre el muro, rozó con el arco [del violoncelo] su instrumento. Los perros sanguinarios quedaron instantáneamente paralizados y cuando, recobrando el valor, entonó sus zarabandas, polonesas y minuetos, se postraron en torno a él y escucharon atentamente. Tal es el poder de la música, de la que Schopenhauer afirmaría después, en su metafísica, que expresa y dulcifica a la vez el desasosiego torturador y amenazante de todo lo viviente.³⁶

Esta historia demuestra como Johanna estimula el gusto por la música a su hijo a través de historias y experiencias que giran alrededor de la música, que como lo dice Safranski, lo llevará a desarrollar su metafísica entorno a la música.

Después de la muerte de su padre, su madre y su hermana cambian su residencia hacia Weimar, Arthur se establece por un tiempo en Gotinga, donde empieza a sumergirse en el mundo de la filosofía, el cual combinaba siempre con unas horas de ejecución de la flauta y tardes en el teatro, así lo menciona Solé:

Allí se creó ya el ritmo de vida que mantendría hasta la vejez: trabajo intelectual en las primeras horas de la mañana, a cuyo término se relajaba tocando la flauta, comida, largos paseos por la tarde (frecuentes ascensiones a montañas) y vida social o teatro al atardecer.³⁷

³⁶ Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets, pp. 31-32

³⁷ Solé, J. (2015). *Schopenhauer: El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo, p. 38

Así es como Arthur lleva su vida, en la cual, sus grandes alivios era la música, como flautista y como asistente a conciertos, además de la escritura, la lectura, paseos y el teatro. A través de estas actividades es como Arthur se llena de tranquilidad y serenidad, al respecto afirma Safranski: “Encuentra esos lugares sublimes en la música, en la literatura, y también en sus primeras incursiones hacia la filosofía”³⁸.

La música sería parte fundamental de su vida, incluso, cuando se establece en Frankfurt del Meno “ciudad que eligió por el clima, por la fama de sus médicos y por la atractiva programación de obras teatrales, óperas y conciertos”³⁹, ciudad en la que se estableció hasta su muerte. Entre sus compositores favoritos estaban Mozart y Rossini. Como flautista le gustaba interpreta música de Rossini adaptada a la flauta, así lo afirma Solé: “normalmente interpretaba alguna pieza de Rossini adaptada para la flauta sola”⁴⁰. De igual manera, lo menciona Strathern, quien describe la rutina de Schopenhauer mientras vivió en Frankfurt, “Después de levantarse tarde y tomar el café, se ponía a leer durante tres horas. Entonces tocaba la flauta (Rossini, *con amore*), hasta que llegaba la hora del almuerzo”⁴¹. Schopenhauer mismo expresa su gusto por la música de Rossini: “Dadme música de Rossini: ¡Esa música habla sin palabras!”⁴².

Schopenhauer creó una relación muy fuerte con la música, que incluso lo llegaron a relacionar mucho con Beethoven, al tener rasgos de personalidad y físicos en los que coincidían con el compositor, al respecto Magee escribe:

En cuanto a su carácter y aspecto personal, en el siglo XIX, cuando la consideración de Schopenhauer y Beethoven como héroes de la cultura alcanzó el punto culminante, fue costumbre establecer parecidos entre ambos [...]. Ambos se caracterizaban por una personalidad desconcertante independiente y fuerte,

³⁸ Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets, p. 136

³⁹ Solé, J. (2015). *Schopenhauer: El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo, p. 49

⁴⁰ *Ibidem*, p. 50

⁴¹ Strathern, P. (2004). *Schopenhauer en 90 minutos*. México: siglo xxi, p. 35

⁴² Schopenhauer, A. (2005). *Pensamiento, Palabra y Música*. Madrid: Edaf, p. 196

acompañada de una propensión a proclamar verdades abiertamente sin tener en cuenta circunstancias, la moda o las personas. Ambos amaban la música”⁴³

Evidentemente su padre y su madre, a través de la formación que le dieron a Arthur en la niñez, le inyectaron ese interés por la música, y éste la desarrolló mediante la ejecución de la flauta y el gusto por los conciertos, y que luego se reflejaría en sus escritos filosóficos. Arthur Schopenhauer, a pesar de ser conocido como el filósofo “pesimista” pudo disfrutar su vida a través de las artes: la música, la escritura, el teatro, la literatura, pues las artes siempre estuvieron presentes en sus rutinas y su estilo de vida desde niño hasta su muerte, “Schopenhauer supo gozar de la literatura y del arte”⁴⁴. Al respecto, Nietzsche cuestiona a Schopenhauer de la siguiente manera:

Permítanos recordarle que Schopenhauer, aunque pesimista, *propiamente* –tocaba la flauta... Cada día, después de la comida: léase sobre este punto a su biógrafo. Y una pregunta de pasada: un pesimista, un negador de Dios y del mundo, que se *detiene* ante la moral, –que dice sí a la moral y toca la flauta, a la moral del *laede neminem* [no dañes a nadie]: ¿cómo?, ¿es propiamente –un pesimista?⁴⁵

2.2 LA VOLUNTAD COMO ESCENCIA METAFÍSICA DEL MUNDO

Schopenhauer, en su filosofía, parte de la teoría del conocimiento kantiana, “Schopenhauer no es discípulo de Kant, y no lo ha comprendido más que en un punto: no se debe decir, en rigor filosófico, que un objeto es la causa de otro”⁴⁶. Reestructura la teoría de Kant en el principio de causalidad o principio de razón suficiente, estudio que desarrolla en su tesis doctoral con el título de *La cuádruple raíz del principio de razón*

⁴³ Magee, B. (1991). *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra, pp. 24-25

⁴⁴ Solé, J. (2015). *Schopenhauer: El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo, p. 53

⁴⁵ Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, p. 125

⁴⁶ Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthtropos, p. 104

suficiente, “Para Schopenhauer, la causalidad es la relación temporal y espacial de dos estados, de los cuales uno transformándose bajo la operación del otro, será llamado el efecto”⁴⁷. El principio de razón se distinguió en cuatro formas de este: razón del conocer, razón del conocimiento, razón del ser, razón del actuar⁴⁸. Este principio de razón suficiente responde a la diversa manera de representar el sujeto al mundo. Esta tesis doctoral, será la base fundamental para la elaboración de su obra maestra, su obra principal: *El mundo como voluntad y representación*. Esta comienza con la siguiente afirmación: “El mundo es mi representación”⁴⁹. La representación es un conjunto de fenómenos, y por lo tanto, mera apariencia. Esto conlleva a un sujeto cognoscente y un objeto de la representación; son dos elementos indispensables e inseparables, supeditado a todo objeto intuido son las formas *a priori* del espacio, el tiempo y la causalidad. Al respecto Schopenhauer escribe:

Tiempo, espacio y causalidad son aquella disposición de nuestro intelecto en virtud de la cual el *único* ser existente de cualquier especie se nos presenta como multiplicidad de seres semejantes que nacen y perecen incesantemente, en sucesión infinita. La captación de las cosas por medio y conforme a la mencionada disposición es la *inmanente*: en cambio, aquella que se hace consciente de la índole del asunto es la *transcendental*. Esta se obtiene *in abstracto* con la crítica de la razón pura: pero excepcionalmente puede presentarse también de forma intuitiva.⁵⁰

Pero el mundo no es sólo representación, es más que una apariencia, es más que un mundo fenoménico, Schopenhauer cree descubrir la cosa en sí, la realidad, el núcleo del ser humano y de toda realidad, lo encuentra en un impulso que no está guiado por ninguna razón, el principio primario vital: la Voluntad. “Para nosotros la idea es solo la objetividad inmediata y, por ello, adecuada de la cosa en sí, que es la *voluntad*, pero la voluntad en cuanto no está aún objetivada, se ha convertido en representación”⁵¹. No se trata de la voluntad humana, sino de una voluntad universal, voluntad de vivir y se objetiva en los

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 104-105

⁴⁸ Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets, p. 218

⁴⁹ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 51

⁵⁰ *Ibidem*, p. 227

⁵¹ *Ibidem*, p. 229

seres individuales. La objetivación significa que se hace presente en la naturaleza a través de las propiedades. “Schopenhauer vivencia primero la voluntad como aquello por lo que sufre y de lo que se quiere liberar, y luego reconoce que la voluntad es la <<cosa en sí>>, esa realidad universal que yace por debajo de todos los fenómenos”⁵².

2.3 LA JERARQUIZACIÓN DE LAS ARTES

Para Schopenhauer, sólo el arte, tiene como función conocer la idea que en cuanto a su especie, es la primera e inmediata objetivación de la Voluntad. El arte no intenta como la ciencia la explicación de los fenómenos a través del principio de razón, sino que permite contemplar los objetos en sí mismos, considera lo verdaderamente esencial en el mundo, objetividad de la cosa en sí, la voluntad. “El arte es el ámbito privilegiado de la contemplación del mundo en su grado eterno: la visión su eternidad retornante significa que el pasaje estético es un momento de liberación de la voluntad, un goce sui generis, diverso de la satisfacción de un empeño querer”⁵³.

El arte es una poderosa fuente de conocimiento, arranca la ilusión de los velos de Maya de espacio, tiempo y causalidad, accediendo a la contemplación directa de las cosas. Para esto, el artista debe tener ciertas características, según Maceiras Fafián:

Esta posibilidad se hace realidad a través del artista. Para que un hombre individual sea artista es necesario que salga de lo vulgar; que rompa con su singularidad de hombre particular. Artista será, pues, el que es capaz de superar el principio de individuación a que está sometido el conocimiento intelectual.⁵⁴

⁵² Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets, p. 277

⁵³ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 107

⁵⁴ Maceiras, M. (1994). *Schopenhauer y Kierkegaard: Senimiento y pasión*. Madrid: Pedagógicas, p. 83

Esta filosofía presenta una profunda afinidad con el arte, y su teoría ha cautivado principalmente naturalezas de vocación artística, ya que en esta, el artista es capaz de superar el principio de individuación a que está sometido el conocimiento intelectual y a la contemplación estética.

Las artes están clasificadas jerárquicamente del grado más alto al menos alto de objetivación de la voluntad que represente su idea: desde la arquitectura, que corresponde el grado más bajo, que trata de las Ideas de la materia, representa los niveles inferiores de la voluntad, “cuyo fin en cuanto tal es explicitar la objetivación de la voluntad en el grado inferior de su visibilidad, en el que se muestra con un afán sordo, inconsciente y regular de la masa, aunque se revela ya como autoescisión y lucha entre gravedad y la rigidez”⁵⁵, pasando a la escultura, la pintura y la poesía; “el valor de cada arte se mide con el grado de objetivación de la voluntad que consiga expresar”⁵⁶. “La poesía está en un nivel superior que expresa de modo único la interioridad humana. El tratamiento artístico de las palabras permite dar forma a las Ideas objetivas sobre el carácter y las emociones”⁵⁷. Dentro de la poesía, es la tragedia su forma más culminante, ya que en ella, se expresan conflictos del corazón humano.

Pero en esta jerarquización de las bellas artes hay una que ocupa el primer lugar: la música. “Por vez primera en la historia de la filosofía, la música ocupa el primer rango: libertad de cualquier referencia específica a los diferentes objetos de la voluntad, sólo ella puede expresar la voluntad en su esencia general e indiferenciada”⁵⁸. A diferencia de las demás, “la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la copia de la voluntad misma cuya objetividad son también las ideas”⁵⁹. Al ser las artes figurativas como la arquitectura, la pintura, la escultura, etc., la objetivación de la voluntad en ellas es indirecta, por esta razón, la música será excluida de esta clasificación y es por eso que tiene un lugar especial, prominente, por encima y más allá de todas las artes. “La

⁵⁵ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p 311

⁵⁶ Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos, p. 140

⁵⁷ Solé, J. (2015). Schopenhauer: *El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo, p. 103

⁵⁸ Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos, p. 51

⁵⁹ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 313

música posee una significación cósmica, no conoce ningún límite y podemos decir que todas las demás artes constituyen una *física* [...] mientras que la música, en relación con ellas, es una metafísica”.⁶⁰

2.4 METAFÍSICA DE LA MÚSICA

La concepción de la música en Schopenhauer hay que entenderla en el contexto del periodo romántico y dentro de su propio sistema filosófico. Schopenhauer da una profunda significación a la música, en la cual, para expresar la esencia del mundo de los sonidos, hace uso de analogías y metáforas, desde un punto de vista profundamente musical. Sus conocimientos técnicos y teóricos musicales son profundos y demuestran el amplio conocimiento que Schopenhauer tenía de la música y todos sus elementos.

Al final del tercer libro, Schopenhauer hace una explicación sobre la esencia interna de la música con el mundo, en forma de analogía, y para comprender mejor esta explicación, Schopenhauer sugiere lo siguiente: “para poder aprobar con una convicción auténtica la exposición del significado de la música que aquí se va a presentar, considero necesario que se escuche música con frecuencia con una reflexión sostenida, siendo a su vez imprescindible estar ya familiarizado con el pensamiento que he expuesto”⁶¹.

Para Schopenhauer, la música es directamente portadora de la voluntad. “La música no es la observación de las sustancias eternas de las cosas pasajeras, como lo es el resto de las artes; para Schopenhauer la música contempla y comunica no desde lo particular, no desde lo general, sino desde la voluntad”⁶². Cuando escuchamos música, captamos objetivamente la voluntad manifestada idealmente, como todas las Ideas. No es como las otras artes, copias de las Ideas, sino de la voluntad misma, por tal motivo, su efecto es muy poderoso. Es objetivación y copia inmediata de la voluntad entera, igual que lo es el mundo.

⁶⁰ Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthtropos, p. 215

⁶¹ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p 313

⁶² Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 144

La música es la manifestación de la voluntad que no necesita de las ideas para representarla, pues la música no tiene como objeto presentar formas puras, ni modelos originales de los fenómenos, sino los sentimientos.

En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre, es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo.⁶³

La música, que fluye a través de los sonidos, es un arte diferente y especial en comparación con las demás artes. Como anteriormente se mencionó, el fin de las demás artes es comunicar las formas originales de los fenómenos, que el artista transmite y plasma en su obra de arte, este las repite para que el espectador las pueda apreciar. Este espectador, posee un grado de genialidad inferior al artista. De esa manera, este tipo de arte necesita de un medio de las ideas para poder representar la esencia de las cosas, que es fija e inmutable. En cambio, “la música es producto de la contemplación sin objetos; es la contemplación referida al corazón no reflejado en los fragmentos del mundo”⁶⁴, la música comunica directamente la esencia de los fenómenos, de una manera diferente a como lo hacen las ideas. Sin embargo, la música puede aludir ideas, solo que de forma análoga y no directamente. Al respecto Schopenhauer escribe:

La adecuada objetivación de la voluntad son las ideas (platónicas); estimular el conocimiento de las mismas (cosa que solo es posible si se da la correspondiente transformación en el sujeto cognoscente) mediante la representación de las cosas individuales (pues eso son siempre las obras de arte) constituyen el fin de todas las demás artes. Así pues, todas objetivan la voluntad de forma meramente mediata, en concreto, a través de las ideas: y puesto que nuestro mundo no es más que el fenómeno de las ideas: en la pluralidad a través del principio del ingreso en el *principium individuationis* (la forma del conocimiento posible al individuo en cuanto

⁶³Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, pp. 311-312

⁶⁴ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 148

tal), la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico.⁶⁵

Las ideas platónicas se refieren a los grados o niveles de las objetivaciones de la voluntad, los cuales iban desde las fuerzas universales, pasando por las plantas, los animales y las afectaciones del hombre.

El oyente contempla su esencia y la esencia del mundo, la voluntad. La música lo transporta por todos sus sentimientos, lo transporta a un éxtasis y a la plenitud. Lo transporta en una dimensión estética, en donde le produce ese éxtasis estético ya que convierte lo más profundo de su ser. Este efecto tan poderoso de la música, sustenta Schopenhauer en que la música no es copia de las ideas sino la copia de voluntad misma:

La música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues esta solo hablan de la sombra, ella del ser.⁶⁶

Continuando con Schopenhauer, afirma que la música objetiva la misma voluntad que las ideas, pero que cada cual lo hace de forma distinta, y por tal motivo, debe de existir una analogía entre música e ideas, estas analogías que son desarrolladas por Schopenhauer, las realiza combinando conocimientos filosóficos y musicales para una mejor explicación y comprensión del tema. Estas analogías, musicalmente hablando, las realiza en base a la forma de componer del periodo clásico, en donde las estructuras musicales se rigen por reglas de composición estrictas y su estudio conlleva varios años de preparación y tener muchos conocimientos de música. Como se comentó anteriormente, Schopenhauer estuvo muy relacionado con la música desde pequeño, inició sus estudios de música y flauta en Francia, y desde entonces, siempre incluyó la música en su estilo de vida. Por estas razones, demuestra Schopenhauer sus analogías con conceptos musicales

⁶⁵ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 313

⁶⁶ *Ídem*

muy profundos y acertados. A través de éstas, Schopenhauer demuestra la relación de la música con el mundo y los fenómenos:

En las notas más graves de la armonía, en el bajo fundamental, reconozco los grados inferiores de la objetivación de la voluntad: la naturaleza inorgánica, la masa del planeta. Todas las notas elevadas, que se mueven fácilmente y se extinguen con rapidez, hay que considerarlas como nacidas de las vibraciones concomitantes del bajo fundamental junto con el cual siempre resuenan ligeramente; y es una ley de la armonía que a una nota grave solo le pueden acompañar aquellas notas agudas que ya resuenan con él (sus *sons harmoniques*) a través de sus vibraciones concomitantes.⁶⁷

Schopenhauer lo explica muy bien, esta analogía se refiere a que los grados inferiores de objetivación de la voluntad son la naturaleza inorgánica, la masa del planeta, que es el soporte y el punto de partida de los seres vivos, y que luego, estos seres vivos, se desarrollan y se mueven en este entorno, de igual manera, el bajo fundamental es la base y el soporte armónico de todas las notas que se ubicarán sobre este, y las notas elevadas responden a una consonancia con el bajo fundamental, de igual manera, los seres vivos se mueven en su entorno. Un ejemplo de un bajo fundamental más melodía es el piano, en el cual, el pianista toca con su mano izquierda el bajo, que es el soporte de una pieza, y con su mano derecha toca las notas elevadas (agudas) que llevarán la melodía que se mueve con mucha rapidez en el piano.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 314

Continúa Schopenhauer:

Además, en las voces de relleno que producen la armonía, entre el bajo y la voz cantante que lleva la melodía, reconozco toda la gradación de las ideas en las que la voluntad se objetiva. Las más próximas al bajo son los grados inferiores, los cuerpos todavía inorgánicos pero que se manifiestan ya de diversas maneras: las que están más arriba representan el mundo de las plantas y animales. ⁶⁸

Un acorde musical por lo general está compuesto de 4 notas (un acorde contiene mínimo 3 y máximo 7 notas), las notas de relleno a las que se refiere Schopenhauer son las notas ubicadas entre el bajo fundamental (el soporte) y las notas elevadas (ubicadas en la parte más alta del acorde, la melodía), pero en esta analogía, Schopenhauer da una menor importancia a las notas de relleno, ya que los asocia a los grados inferiores de objetivación de la voluntad, y en un acorde todas las notas son importantes, se pueden quitar y agregar notas a un acorde, pero si están escritas es porque son igual de importante que las demás. Tal vez no tenga un papel protagónico como las que se encuentran en el nivel superior, que es la melodía, pero son necesarias para acompañar a la melodía. De igual forma, no le podemos dar menor importancia a los cuerpos inorgánicos que a las plantas y animales, pero deben existir y acompañar al hombre, el hombre quien será la melodía: Continuando con esta analogía, la gradación de las ideas en la que la voluntad se objetiva se compara con la armonía de los acordes, ya que, en un acorde existe una jerarquía en las notas, por ejemplo, en un cuarteto de cuerdas clásico, formado por el violonchelo, viola, violín segundo y violín primero, cada uno de ellos toca una nota del acorde, el violonchelo toca el bajo fundamental por ser el instrumento más grave, la viola y el violín segundo tocan las notas de relleno y el violín primero la melodía, y por reglas de la música las nota que toca cada instrumento, debe de colocarse de la más grave a la más

⁶⁸ *Idem*

aguda. No puede tocar el violín segundo una nota más aguda que el violín primero, porque se rompe la regla, y así, de igual manera, la gradación de las ideas.

Por último, en la *melodía*, en la voz cantante que dirige el conjunto y, avanzando libremente de principio a fin en la conexión ininterrumpida y significativa de *un* pensamiento, representa una totalidad, reconozco el grado superior de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y el afán del hombre. Solo él, por estar dotado de razón, ve siempre hacia delante y hacia atrás en el camino de su realidad y de las innumerables posibilidades, y así completa un curso vital reflexivo y conectado como una totalidad.⁶⁹

La melodía, es considerada por Schopenhauer como lo más importante en la música, y este representa al hombre. Así como el hombre logra dar sentido a su vida por medio del recuerdo, del pasado, presente y futuro, la melodía también realiza camino similar, que debe tener coherencia desde el inicio al final. Las notas llevan un recorrido, desde el inicio de la melodía, en la que ocurren cambios de tiempo, intensidades, y de igual manera el hombre, tiene un recorrido en su vida de deseos, momentos de transición hacia cosas nuevas. La melodía se asemeja al comportamiento humano en sus variaciones y se asemeja a la armonía en los niveles de objetivación, ya que la melodía inicia en una tonalidad, y puede bajar o subir tonalidades a lo largo de su interpretación, pero al final, siempre regresa a su tono inicial, su tonalidad fundamental, por esos cambios expresa la melodía su anhelo de la voluntad. El hombre no puede existir sin tener en su entorno a los demás reinos, animales, plantas, vegetación, así como la melodía no puede existir sin sus notas de relleno ni su bajo fundamental. “Por eso se ha dicho siempre que la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión, como las palabras son el lenguaje de la razón”⁷⁰.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 315

⁷⁰ *Ibidem*, p. 316

Continúa Schopenhauer:

La invención de la melodía, el desvelamiento de todos los secretos más profundos del querer y el sentir humanos, constituye la obra del genio, cuya acción está aquí más claramente alejada de toda reflexión e intencionalidad consciente que en ningún otro caso, pudiendo denominarse inspiración. El concepto es aquí, como en todos los campos del arte, estéril: el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, igual que una sonámbula hipnotizada informa de cosas de las que en vigilia no tiene noción alguna. De ahí que en un compositor, más que en ningún artista, el hombre esté completamente separado y diferenciado del artista.⁷¹

Según Schopenhauer, la música puede existir independientemente de los fenómenos, aunque el compositor parta de fenómenos para componer su música, pues la música pasa sobre encima de las ideas, efecto de su sonoridad, no necesita como las demás artes, representar o repetir las ideas, ya que, por sí misma es imagen de la voluntad. Por esta razón, el arte de los sonidos es una objetivación directa de la voluntad, mientras que las demás artes, las artes figurativas, son objetivación indirecta de la voluntad, como se dijo anteriormente, la música sobrepasa las demás artes.

Siguiendo con Schopenhauer:

El *allegro maestoso*, en sus grandes frases, sus largos desarrollos y sus amplias desviaciones, señala un mayor y más noble afán hacia un fin lejano y su consecución final. El *adagio* habla del sufrimiento de una aspiración grande y noble que desdeña toda felicidad mezquina. ¡Pero qué admirable es el efecto del modo menor y mayor! [...]. El *adagio* en modo menor logra la expresión del máximo dolor y se convierte en la más conmovedora queja.⁷²

⁷¹ *Ídem*

⁷² *Ídem*

Schopenhauer hace referencia a cierto *tempo* (*tiempo* en italiano) en la ejecución de la música. En *allegro maestoso* (*alegre y majestuoso* en italiano) indica que la música debe tocarse a un tiempo más o menos rápido, de manera majestuosa y elegante. Schopenhauer lo vincula con una obra musical de larga extensión, estructurada de manera que tenga un efecto noble en las personas. El *adagio* (*despacio* en italiano) indica una música lenta, que según Schopenhauer transmite dolor y sufrimiento, sobre todo en modo menor, estructura de una escala que causa la esta sensación. Así pues, el *allegro* transmitirá alegría, sobre todo si está en un modo mayor, y el *adagio* transmitirá dolor, y sobre todo en una obra en modo menor.

Ante estas analogías presentadas anteriormente por Schopenhauer, se presenta a la música en una relación indirecta, ya que muestra el en sí del fenómeno, la voluntad misma. Por tal motivo, los diferentes *tempos* de la música, con su variación en sus tonalidades, ya sea, mayor o menor, no puede expresar esta o aquella alegría, felicidad, dolor, desesperación, júbilo, diversión, sino expresa la alegría misma, la felicidad misma, el dolor mismo, la desesperación misma, el júbilo mismo, la diversión misma, *in abstracto*; “expresa su esencia sin accesorio alguno y, por tanto, sin sus motivos. Sin embargo, la comprendemos perfectamente en su quintaesencia abstraída”⁷³. Por ese motivo es que la música, causa un éxtasis en las personas, a través de los sentimientos y el mundo espiritual, logrando en las personas una recepción de un mensaje a través de los sonidos. Y Schopenhauer hace énfasis en que la música, cuando es acompañada de un texto, como en el caso de la ópera, es el texto quien se rige a la música, y no al contrario, el texto debe ir subordinado a la música, porque si la música se apega al texto, la música “se está esforzando en hablar un lenguaje que no es el suyo”⁷⁴, en este caso, Schopenhauer pone de ejemplo a Rossini, compositor italiano al cual, él tanto admiró. Rossini tuvo mucho éxito con sus óperas, que fue lo que mayormente se dedicó a componer, pero algo muy característico de su música son sus *oberturas*. Una obertura es la introducción que hace la

⁷³ *Ibidem*, pp. 317-318

⁷⁴ *Ibidem*, p. 318

orquesta sobre una ópera, no incluye texto, es completamente instrumental, y es posiblemente a lo que se refiere Schopenhauer:

Nadie se ha mantenido tan libre de este defecto como *Rossini*: por eso su música habla su *propio* lenguaje con tanta claridad y pureza que no necesita para nada las palabras y ejerce todo su efecto también cuando es ejecutada solo con instrumentos.⁷⁵

Como se dijo anteriormente, la música difiere de las demás artes ya que no es copia del fenómeno, sino es la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. A partir de esto, “podríamos igualmente llamar al mundo música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo: a partir de aquí resulta comprensible por qué la música resalta cualquier pintura y hasta cualquier escena de la vida real y del mundo, incrementando su significación”⁷⁶, esto permite que a la música se le pueda agregar un texto, o un poema a través del canto, como sucede en la ópera, por ejemplo, *El barbero de Sevilla*, ópera compuesta por Rossini con libreto de Cesare Sterbini, desde el punto de vista de Schopenhauer, es la música lo principal, y a través de ella, en este caso un libreto, podrá resaltar por medio de las escenas en la ópera y con ayuda de la música.

⁷⁵ *Ídem*

⁷⁶ *Ibidem*, p. 319

2.5 COMPLEMENTOS SOBRE LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA

Schopenhauer decidió añadir un complemento a su libro *El Mundo Como Voluntad y Representación*, ubicados en el Tomo II de este, en el cual incluye complementos a los cuatro libros, en palabras de Schopenhauer, describe su Tomo II de la siguiente manera: “Pues le aventaja en la profundidad y riqueza de pensamientos y conocimientos, que solo puede ser fruto de toda una vida dedicada al continuo estudio y reflexión. En todo caso, es lo mejor que he escrito”⁷⁷. Y es que, existe una diferencia de 24 años entre el Volumen I y el Volumen II, con un Schopenhauer mucho más maduro, pero manteniendo una concordancia entre ellos. Sus ideas respecto a la música no son modificadas, pero hay un cambio en su forma y profundidad, profundiza sus conocimientos, aunque son escritos en diferentes etapas de la vida de Schopenhauer, son una sola obra. Schopenhauer en el segundo volumen de *El Mundo como Voluntad y Representación*, en su complemento a la parte final de su tercer libro lo desarrolla de la siguiente manera: “la exposición metafísica y el tinte poético del primer volumen son sustituidos en el segundo por un análisis de carácter altamente técnico que se centra en la naturaleza del ritmo”⁷⁸, sigue desarrollando sus analogías entre música y metafísica enfocado en el ritmo y la melodía, “la música posee una significación cósmica, no conoce ningún límite y podemos decir que todas las demás artes constituyen una *física* [...], mientras que la música, en relación con ellas, es una *metafísica*”⁷⁹.

Schopenhauer hace alusión a un paralelismo que existe entre la música y el mundo como representación, es decir, la naturaleza. Continuando con el paralelismo en forma de analogía que desarrolló en su primer volumen, Schopenhauer escribe: “Las cuatro voces de toda la armonía, es decir, bajo, tenor, contralto y soprano, o tónica, tercera, quinta y octava, corresponden a los cuatro niveles en la serie de los seres, o sea, al reino mineral, el vegetal, el animal y el humano”⁸⁰. Menciona una regla fundamental de la música del período clásico, en donde el bajo debe estar lo más alejado posible de las tres voces

⁷⁷ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad y Representación* (Vol. II). Madrid : Trotta, p. 11

⁷⁸ *Ibidem*, p. 20

⁷⁹ Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthtropos, p. 215

⁸⁰ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad y Representación* (Vol. II). Madrid : Trotta, p. 499

superiores, esto para lograr un acorde perfecto en su sonoridad, “el efecto de la armonía *amplia*”⁸¹. A través de esta regla musical, Schopenhauer profundiza más en su analogía con la naturaleza, ya que según él, esta regla musical tiene sus raíces en el origen natural del sistema musical, ya que, al existir una distancia de octava o quinta entre las notas musicales, existe una producción natural/automática de vibraciones armónicas, esto sucede aunque la voz cantante (melodía) y el bajo estén alejados, de igual manera ocurre en los seres orgánicos y los inorgánicos, ya que el reino orgánico y el inorgánico están separados por una enorme barrera dentro de la naturaleza, y a pesar de lo distante que son, coexisten en armonía, estos dos reinos se conectan, como lo hacen los acordes de quinta y octava en la música. Schopenhauer lo presenta de la siguiente manera: “*la misma materia* que en un organismo humano es el sostén de la idea del hombre tenga que representar y soportar al mismo tiempo las ideas de la gravedad y las propiedades químicas, es decir, los grados inferiores de la objetivación de la voluntad”⁸².

Continua Schopenhauer reafirmando que la música no es como las demás artes, que son representación de las ideas o grados de la objetivación de la voluntad, sino que es la expresión misma de la voluntad, con lo cual tiene un efecto sobre el oyente, en sus sentimientos, pasiones y emociones, de modo que rápidamente los exacta y los modifica. Sigue remarcando que la música es independiente de la poesía y el texto, haciendo referencia a la ópera, logrando la música su efecto sobre el oyente, sin necesidad del texto, Schopenhauer describe como se desenvuelve la voz humana dentro de la música: “*la vox humana* es para ella originaria y esencialmente más que un tono modificado, como el de un instrumento, y al igual que cualquier otro tiene sus particularidades ventajas e inconvenientes que resultan del instrumento que lo produce”⁸³. Schopenhauer ve a la voz humana como un instrumento musical más. Desde este punto, todos los seres humanos nacemos con un instrumento musical dentro de nuestro cuerpo, la voz; y al momento de cantar, nuestra voz es el medio para crear música. Este instrumento también sirve como

⁸¹ *Ídem*

⁸² *Ibidem*, p. 500

⁸³ *Ídem*

órgano de lenguaje, para comunicar conceptos, y desde el punto de vista de Schopenhauer, es un accesorio del cual la música puede recurrir para entrar en conjunto con la poesía, dando a las palabras un valor secundario dentro de la música, “ya que el efecto de los tonos es incomparablemente más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras”⁸⁴, pues el texto deberá estar subordinado a la música. Para el caso de la ópera, la música siempre estará sobre el texto, la música incluso estará sobre las acciones que se desarrollan en la ópera:

[el arte musical] ofrece las claves más profundas, remotas y secretas de la sensación que expresan las palabras o de la acción representada en la ópera, al manifestar su esencia propia y verdadera, y darnos a conocer el alma más íntima de los procesos y acontecimientos de los que la escena no ofrece más que la envoltura y el cuerpo⁸⁵.

En la ópera del periodo clásico, generalmente el texto estaba escrito en italiano, Mozart empezó a introducir la ópera en alemán con el fin de que la gente comprendiera los textos de los cantantes. Ya en la ópera moderna, los compositores componen las óperas con texto en su idioma nativo. Algunos ejemplos de óperas famosas son: La Traviata de Giuseppe Verdi con libreto en italiano, Die Zauberflöte (La Flauta Mágica) de Mozart con libreto en alemán, Carmen de Bizet con libreto en francés. Cualquiera persona puede escuchar las óperas antes mencionadas, y no es necesario que domine el idioma en el que es cantada para sentir todas las emociones que transmite una ópera, ya sea dolor, alegría, risas, ya que, como lo dice Schopenhauer, la música no necesita del texto ni la acción para hacer explotar los sentimientos, “la música expresa las agitaciones de la voluntad misma [...], es capaz de expresar por sus propios medios cada movimiento de la voluntad, cada una de las sensaciones”⁸⁶, es la música la que da y transmite toda la información del sentimiento que expresan las palabras o las acciones en la ópera. Dada esta superioridad a la música dentro de la ópera, esta se convierte en el alma del drama, “ya que en su relación

⁸⁴ *Ídem*

⁸⁵ *Ibidem*, p. 501

⁸⁶ *Ídem*

con los acontecimientos, personas y palabras se convierte en expresión del significado interno y la consiguiente necesidad última y secreta de todos aquellos acontecimientos”⁸⁷. Independientemente que se trate de una ópera trágica o una ópera bufa, la música siempre estará en el más alto nivel de belleza y sublimidad, es erróneo pensar que el la música va depender de un libreto.

Luego comenta Schopenhauer sobre la música puramente instrumental, y presenta como ejemplo una sinfonía de Beethoven: “en una sinfonía de Beethoven se nos muestra la máxima confusión basada, sin embargo, en el más perfecto orden, la lucha más violenta que en el instante inmediato se configura en la más bella concordia”⁸⁸. Esto hace referencia a los contrastes muy exagerados que existen en la música de Beethoven, y que a partir de Beethoven, se desarrollan en la música del periodo romántico, el desarrollo de la música transcurre en movimientos rápidos y con mucha energía que luego aterrizan en un movimiento lento y armonioso, sería como que la música presentara la imagen de un mundo caótico, pero que a la vez, esta música nos transmite todas las pasiones, todas las emociones humanas: alegría y tristeza, amor y odio, temor y esperanza. En este tipo de música, puramente instrumental, que a diferencia de una ópera no lleva un texto y una acción, basta cerrar los ojos y escuchar para vivir todas estas emociones, “al oírla tendemos a realizarla, a revestirla de carne y hueso en la fantasía y a ver en ella escenas de la vida y de la naturaleza”⁸⁹.

Schopenhauer hace una diferenciación sobre las observaciones realizadas a la música, las primeras han sido desde el punto de vista metafísico, es decir, en relación con el significado íntimo de las obras. Luego desarrolla los medios con los cuales la música establece una conexión entre la metafísica de la música y el mundo físico a través de los sonidos. Parte de la teoría de la coincidencia de las vibraciones; “cuando suenan dos tonos al mismo tiempo se produce esa coincidencia en cada segunda, tercera o cuarta vibración,

⁸⁷ *Ídem*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 502

⁸⁹ *Ídem*

de modo que los tonos son entonces octava, quinta o cuarta uno de otro”⁹⁰. Esto hace referencia a la relación de concordancia que existe entre los sonidos al momento de formar un acorde, si existe esta relación, la percepción de los sonidos será agradable. En caso de no existir esta concordancia entre sonidos, y la relación de las notes es irracional, entonces, esta relación de sonidos será una disonancia. A partir de estos conceptos, es como la música se relaciona racional e irracionalmente por medio de un conocimiento que es del todo directo y simultáneamente afecta a los sentidos. Esto lo explica Schopenhauer para desarrollar lo siguiente:

La relación del significado metafísico de la música con su fundamento físico y aritmético se basa en que lo que se resiste a nuestra *aprehensión*, lo irracional o disonancia, se convierte en imagen natural de lo que se resiste a nuestra *voluntad*; y, a la inversa, la consonancia o lo racional, al someterse fácilmente a nuestra *captación*, se convierte en imagen de la satisfacción de la *voluntad*.⁹¹

El desarrollo de la teoría de la disonancia y la consonancia desemboca en como la música es el medio capaz de expresa y reproducir fielmente todas las emociones del corazón humano, es decir, la voluntad, del cual se obtiene siempre la satisfacción e insatisfacción, logrado por la música a través de la melodía. Estas consonancias y disonancias son fácilmente perceptibles por el oyente, y no es necesario que tenga conocimientos musicales para saber diferenciar una de otra. Incluso, para el caso de las disonancias, se asoció un intervalo al diablo, ya que, el resultado de este intervalo de notas genera una disonancia muy fuerte y marcada, este intervalo es llamada *tritono*, “comenzó a tratarse como un intervalo peligroso cuando Guido d’Arezzo desarrolló su sistema hexacordos [...]; en esa misma época obtuvo su sobrenombre de “diabolus in musica” (el diablo en la música)”⁹², pero Schopenhauer nombra a las disonancias en general como

⁹⁰ *Ídem*

⁹¹ *Ibidem*, p. 503

⁹² Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico, p. 1530

irracionales y como un ruido perpetuo “obstrepunt sibi perpetuo (hacen un ruido permanente)”⁹³.

La música, como se ha mencionado anteriormente, es diferente a las demás bellas artes, ya que para Schopenhauer, las emociones de la voluntad son transportadas por las bellas artes al campo de la representación pura, “pues estas exigen de todo punto que la *voluntad misma* quede fuera del juego y nos comportemos como puros *cognoscentes*”⁹⁴, al actuar como sujetos cognoscentes, las bellas artes ya no podrán activar los afectos de la voluntad, llámese alegría, dolor, bienestar, sino que serán solamente sus sustitutos; esto a través pensamiento y la razón como una imagen de la satisfacción de la voluntad, dando como resultado una satisfacción incompleta. En cambio, en la música, jamás causará un sufrimiento real, sino un gozo, aun así escuchemos los acordes más dolorosos, “y hasta en las melodías más nostálgicas percibimos con agrado su lenguaje, que nos cuenta la historia secreta de nuestra voluntad con todas sus excitaciones y ansias, con sus múltiples demoras, obstáculos y tormentos”⁹⁵, tal como ocurre cuando un espectador asiste a una ópera trágica, en donde escucha una serie de acordes, de tensión y tristeza, que van acompañados de un texto y una actuación que remarcan lo que está sucediendo en la música; el espectador en esta situación posiblemente llore, pero al salir del teatro, estará lleno de dicha y gozo. En esta experiencia musical, es la música el placer puro y placentero, al respecto afirma Acosta:

En la experiencia musical no queda ya referido de ninguna manera el mundo sujeto al principio de individuación, ni siquiera las afecciones de dolor y placer que son *sustituidas* en la música por sus correlatos intelectuales: no hay dolor ni un placer musical, entendido el placer como una eliminación de la resistencia. En la música, la misma resistencia es redimida por su conversión en *imagen*, siendo ella misma, parte de placer puro.⁹⁶

⁹³ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad y Representación* (Vol. II). Madrid : Trotta, p. 503

⁹⁴ *Ibidem*, p. 503

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 503-504

⁹⁶ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 152

Continuando con las analogías, Schopenhauer menciona que partiendo de la teoría física de la música, las notas que producen mayores vibraciones, es decir, las notas agudas, son mayormente perceptibles al oído, por eso, la voz soprano sobresale a pesar de que se encuentre acompañada de una potente orquesta, pues la nota más alta sobresale ante la más fuerte. Por esta razón, la voz soprano se convierte “en el representante de una elevada sensibilidad que es receptiva y determinable por la más leve impresión, como también, por la misma razón, de la conciencia que se encuentra en el nivel superior de la escala de los seres y se eleva hasta lo más alto”⁹⁷. En contraste con la voz soprano se ubica la voz del bajo, esta se mueve de manera lenta y según lo estipule las reglas de la música. Por este motivo representa el reino inorgánico de la naturaleza, insensible, impermeable a sensaciones delicadas, y regido únicamente por leyes generales. Por la naturaleza del bajo, este no puede contener una melodía, más sin embargo, puede suceder que la melodía de una voz sea traspuesta al bajo, pero al escuchar una melodía en el bajo, no tendrá el mismo efecto que cuando escuchamos una melodía en la voz soprano, la melodía en el bajo es algo antinatural para Schopenhauer,

En el sentido de nuestra metafísica de la música, se podría comparar tal bajo melódico forzado por una transposición con un bloque de mármol obligado a adoptar forma humana: precisamente por eso aquel bajo melódico es tan asombrosamente apropiado al convidado de piedra de el *Don Juan*⁹⁸

Estos personajes de los que hacen mención Schopenhauer, Don Juan y el convidado de piedra, son tomados por Mozart en su ópera *Don Giovanni*, en donde Don Giovanni, Leporello y el convidado de piedra (Don Pedro) son presentados en un cementerio interactuando entre ellos con los registro más bajo de la voz humana: bajo barítono y bajo profundo, la melodía es distribuida entre estos tres personajes, según Schopenhauer esto es antinatural, pero Mozart con sus habilidades compositivas logra una escena que tiene

⁹⁷ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad y Representación* (Vol. II). Madrid : Trotta, p. 504

⁹⁸ *Ídem*

buena aceptación en el público. Sin embargo, las óperas que tienen como protagonistas a personajes con registro vocal de soprano o tenor logran una mayor aceptación y fama.

Schopenhauer analiza los dos elementos fundamentales de la melodía: el ritmo y la armonía, elemento cuantitativo y cualitativo respectivamente. Define el ritmo como la duración de los tonos en el tiempo, y desarrolla una analogía entre el ritmo y la simetría, desde el punto de vista de la música y la arquitectura, “el *ritmo* es en el tiempo lo que la *simetría* en el espacio, a saber, una división en partes iguales y correspondientes entre sí, primero en partes mayores que a su vez se descomponen en otras más pequeñas subordinadas a ellas”⁹⁹, aunque anteriormente se estableció que música y arquitectura son extremadamente diferentes, totalmente opuestos, “esa oposición se extiende incluso a la forma de su fenómeno, ya que la arquitectura existe solamente en el *espacio* sin referencia alguna al tiempo y la música solo en el *tiempo* sin referencia alguna al espacio”¹⁰⁰, pero la analogía deriva en que el ritmo es en la música como la simetría en la arquitectura, por medio de un principio de orden y cohesión, afirmando Schopenhauer que los extremos se tocan. Esta analogía explica que un edificio está construido por piedras (ladrillos) que son del mismo tamaño ubicados en un espacio, de igual manera, los compases en una pieza musical tienen una misma duración en el tiempo; los compases se pueden dividir en fracciones más pequeñas, ajustándose a la melodía, y las piedras igualmente se pueden dividir de igual manera ajustándose a las dimensiones que lo requiera. Una obra musical completa, por ejemplo, una sinfonía, se puede dividir en cuatro partes o movimientos, de igual manera, un edificio se puede dividir en varios apartamentos o pisos, esta analogía es en virtud de las divisiones simétricas y repetidas que se realizan tanto en la música y en la arquitectura, por ese motivo es llamada a la arquitectura “música petrificada”¹⁰¹, definición dada por Goethe. A pesar de que exista esta analogía entre música y arquitectura, Schopenhauer hacen bien en aclarar que esta analogía no se extiende más que a la forma exterior y de modo alguno a la esencia íntima de dos artes que son totalmente diferentes:

⁹⁹ *Ibidem*, p.505

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.505

¹⁰¹ *Ibidem*, p.506

“hasta sería ridículo pretender equipar en esencia la más limitada y débil de todas las artes con la más extensa y efectiva”¹⁰².

Ya desarrollado el elemento rítmico y el armónico, Schopenhauer expone como estos elementos se combinan dentro de una melodía “en la reiterada *escisión* y *reconciliación* de su elemento rítmico y del armónico¹⁰³”, el elemento armónico de la melodía supone el tono fundamental, es decir, si la melodía se encuentra en la tonalidad de Do Mayor, la nota tónica (principal de la melodía) será la nota de Do. En el caso del elemento rítmico, establece la medida del tiempo en la que se distribuirá la melodía. La melodía comprenderá de un recorrido por todas las notas a través de diferentes ritmos hasta llegar a la nota fundamental/tónica donde encontrará un punto de completa satisfacción. Así como existen disonancias y consonancias entre la armonía, en el caso del ritmo existen tiempos débiles y tiempos fuertes. Existirá divergencia entre los dos elementos fundamentales al ser satisfechas las exigencias de uno solo de ellos, no de los dos, estas se encontrarán en desacuerdo; en otra situación, si las exigencias de los dos son satisfechas a la vez, estas se encontrarán en reconciliación. Para lograr una satisfacción completa debe de suceder una consonancia en la tónica/fundamental en un tiempo fuerte, logrando la sensación de reposo. A lo largo de una melodía suceden desacuerdos entre estos dos elementos, pero siempre debe de terminar en una satisfacción. Luego de realizar la explicación de estos dos elementos de la música, Schopenhauer hace la relación desde el punto de vista metafísico, “la continua *escisión* y *reconciliación* de ambos elementos que aquí tiene lugar es, considerada desde el punto de vista metafísico, el reflejo del nacimiento de nuevos deseos y su posterior satisfacción”¹⁰⁴. Parte de que la música penetra nuestros corazones, ya que nos presenta la ilusión de una plena satisfacción de nuestros deseos. Esto se logra cuando coincide una condición interna (la armonía) y otra externa (el ritmo), siendo la vida como una partitura, donde cambian los sostenidos, bemoles y el tiempo, ocurren escisiones entre armonía y ritmo, pero en la música el compositor nos conduce a

¹⁰² *Ídem*

¹⁰³ *Ibidem*, p.507

¹⁰⁴ P. 508

la reconciliación, así sucede en la vida, donde el azar (para otros será Dios), nos conducen al encuentro de nuestros deseos internos con las circunstancias externas favorables, y así encontrar la imagen de la felicidad, la consonancia final. Schopenhauer lo expresa de la siguiente manera:

La música consiste siempre en una perpetua alternancia de acordes más o menos inquietantes, es decir, que excitan los deseos, y otros más o menos tranquilizadores y satisfactorios; exactamente igual a como la vida del corazón (de la voluntad) es una continua alternancia de inquietudes de mayor o menor magnitud producidas por los deseos, y temores, y reposos con magnitudes de la misma diversidad¹⁰⁵.

Finaliza el complemento al libro tercero mencionando que la música tiene el efecto de elevar muy alto nuestro espíritu que creemos nos habla de mundos mejores y diferentes al nuestro, y que de acuerdo a la metafísica que él expresa, halaga la voluntad de vivir ya que expresa la verdadera naturaleza de la voluntad, su esencia, sus éxitos, su satisfacción y placer. La música es conocida por un lenguaje universal, pero para Schopenhauer la música no habla, sino que es puramente gozo o dolor, que son las realidades de la voluntad, la música se conecta con el corazón y no con la cabeza.

La relación de la música con un acompañamiento externo, puede ser un texto como en el caso de la ópera, un baile, un rito religioso, entre otros; estos elementos extras son puramente estéticos, se deben acomodar a la música y no al contrario, incluso, la música se moverá más libremente cuando estos elementos extras no estén presentes. El núcleo de la música para Schopenhauer es la melodía y agregando otros elementos a la música como sucede en la ópera, lo que se logra es desviar la atención del espectador y estar menos receptivo para lo íntimo de la música, por medio de luces, colores, textos y movimientos en el escenario, se obstaculiza el resultado del objetivo musical.

¹⁰⁵ P. 508

Aunque Schopenhauer afirme que la música no necesita de elementos externos, estos complementos pueden servir para reforzar lo que está sucediendo en la música, como en el caso de la ópera, pues desde siempre la ópera ha tenido buena aceptación con el público, incluso, en la actualidad, podemos escuchar una ópera o una sinfonía de Beethoven en la comodidad de nuestra casa, pero las personas prefieren ir a un teatro a escucharla, ya que también lo visual cuenta en la música, lo visible intensifica y mantiene la atención en la música, pero lo visual debe ser lo más simple posible para no ir contra el objetivo principal, el disfrute de la música. En el caso de la misa cantada, los textos son muy simples: kyrie, gloria, aleluya, amén, frases cortas que se mantienen por largos periodos que no interrumpen la atención hacia la música, incluso, la misa no es actuada, solamente se canta, de esta manera, el espectador puede disfrutar totalmente la música y sus complementos. Se podría establecer la misa cantada como un híbrido entre la sinfonía, que es puramente musical, y la ópera que incluye muchos complementos que acompañan a la música.

3. CAPÍTULO III: MÚSICA Y TRAGEDIA

Friedrich Nietzsche (1844-1900) encontró desde pequeño un gusto por la música. A muy temprana edad se inició a tocar el piano y a componer obras musicales, aunque no se dedicó profesionalmente a la música, se le puede considerar como un músico. La música lo acompañará a lo largo de su vida, será un elemento sumamente importante y trascendental en su filosofía, su modo de escribir filosofía será sumamente musical. Desde su primera gran obra *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche deja al descubierto su interés por la música como materia de reflexión filosófica siendo esta parte central de sus escritos filosóficos, así lo afirma Rosset: “la música es lo que ocupa el <<sistema nervioso central>> de la filosofía de Nietzsche”¹⁰⁶. Establecerá una dualidad en la música que le permitirá sentirse identificado con la obra de Richard Wagner, compositor que amó y odió hasta el extremo. Además de sentirse atraído por la metafísica de la música de Schopenhauer, que también será un impulso para desarrollar y ampliar las teorías filosóficas en ese momento.

Como lo dice una de las frases más famosas de Nietzsche: “Sin música, la vida sería un error”, también se podría decir ¿Sin música, no habría filosofía en Nietzsche?

¹⁰⁶ Rosset, C. (2000). *La Fuerza Mayor*. Madrid: Acuarela, p. 58

3.1 LA MÚSICA EN LA VIDA DE NIETZSCHE

A lo largo de la vida de Friedrich Nietzsche, la música siempre tuvo un lugar importante dentro de su día a día. Desde pequeño hasta su muerte, la música fue el arte predilecto de Nietzsche, sin importar su carrera como filólogo y filósofo, él pudo siempre dedicar tiempo para el piano y la composición de piezas musicales.

Nietzsche tuvo por padre a un pastor protestante, que también era pianista, murió cuando Nietzsche apenas tenía cuatro años de edad, “Nietzsche heredó de su padre la pasión por la música, el sentimiento religioso del deber, la agilidad y diligencia en el trabajo, la fuerza de voluntad”¹⁰⁷. Su madre quien cuidaba de él, le estimulaba el gusto por la música, así lo afirma Matamoros: “La madre le hablaba, le leía cuentos, quizá le cantase como hacen las madres con los nascituros. Entre el silencio filial y el canto materno, Nietzsche acabó en brazos de la música”¹⁰⁸. De niño, aunque no tuvo por mucho tiempo una figura paterna, quería dedicarse a ser pastor y músico, como lo había sido su padre. Muestra de la herencia musical de su padre y de la estimulación de su madre desde pequeño, manifiesta interés por la composición, “el primer apunte musical es un fragmento melódico escrito en una hoja de papel secante que data de 1852”¹⁰⁹. Gusta de la música de compositores alemanes como Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Beethoven y Bach, aunque estos gustos musicales por los compositores alemanes irán variando conforme él va creciendo y madurando en su filosofía, al respecto afirma Montinari:

El *Mesías y Judas Macabeo* de Handel, la *Creación* de Haydn, el *Requiem* de Mozart, y luego las composiciones de Beethoven y de Bach, de Schubert y de Mendelssohn (de este último en particular el *Sueño de una noche de verano*) entusiasman y conmueven profundamente al pequeño Nietzsche, que decide componer él mismo,

¹⁰⁷ Montinari, M. (1968). Nietzsche. (C. E. Latina, Ed.) *Los Hombres de la Historia*(22), p. 116

¹⁰⁸ Matamoros, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 15

¹⁰⁹ Rivero Weber, P. (2015). *Nietzsche su música*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p. 7

y concibe al mismo tiempo “un odio inextinguible hacia la música moderna y hacia todo cuanto no era clásico”. Por música moderna, o “música del porvenir” se entendía entonces a Liszt, Berlioz, Wagner.¹¹⁰

Aunque no tuvo estudios formales de composición, compuso a muy corta edad varias piezas con letra latina, entre estas están una misa, un Señor ten piedad, un oratorio; algo irónico para el filósofo que de adulto escribirá que “¡Dios ha muerto! ¡Dios pertenece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!”¹¹¹, pero sucede que en su niñez, tenía la idea de que sería pastor como lo fue su padre.

Sus únicos estudios musicales fueron en el piano entre 1854 a 1856, en la ciudad de Naumburg, “donde tuvo las primeras noticias sobre un compositor rebelde, perseguido por la policía sajona y con fama de tirabombas y anarquista: Richard Wagner”¹¹². Como pianista logró tocar varias sonatas para piano de Beethoven, por lo que podríamos afirmar que su nivel como pianista fue muy bueno, tomando en cuenta las dificultades técnicas que implican la ejecución de las sonatas de Beethoven.

Para 1860, con 16 años, junto con sus amigos de infancia funda la sociedad Germania, con el propósito de crear y criticar obras poéticas, filosóficas y musicales. En 1862 escribe para la sociedad una pieza para piano llamada *Heldenklage* (Lamento del héroe) una pieza profunda, que con el título de la obra ya podemos anticipar lo que el piano transmite en sus melodías, el dolor del héroe nietzscheano, un estilo romántico lleno de melancolía y dolor. Muchas de las composiciones elaboradas por Nietzsche fueron elaborados para la sociedad Germania. La mayoría de composiciones de Nietzsche son piezas breves y sencillas, pero que transmiten la idea musical propia del compositor, así como un estilo de composición de la época romántica.

¹¹⁰ Montinari, M. (1968). Nietzsche. (C. E. Latina, Ed.) *Los Hombres de la Historia*(22), p. 117

¹¹¹ Nietzsche, F. (1990). *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Avila, p. 115

¹¹² Matamoro, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 17

Cuando se traslada a Bonn para realizar sus estudios de teología, Nietzsche renta un piano, y entra a formar parte de un coro, así lo afirma Matamoros: “Entre las lecciones de historia del arte dictadas por Anton Springer, cantó en un coro con registro vocal de bajo y, probablemente asistió a conciertos de un cuarteto de cuerdas”¹¹³, con esto podemos afirmar que además de su gusto por el piano, el canto fue también otro de los gustos musicales de Nietzsche, ya que además de cantar en el coro, varias de sus composiciones toman en cuenta a la voz para sus interpretaciones, ya sea en coro o la voz acompañada con el piano, instrumentos que eran muy bien conocidos por Nietzsche. Podemos agregar otra habilidad musical más a Nietzsche: cantante.

Durante su época de estudiante de filología en la Universidad de Leipzig, Nietzsche tiene la oportunidad de conocer a Richard Wagner, siendo este uno de los compositores más famosos del momento. Este encuentro llevó a Nietzsche a interesarse aún más por la música de Wagner, Montinari retoma una carta de Nietzsche escrita a su amigo Rohde acerca de su encuentro con Wagner de la siguiente manera:

Esa noche nos procuró goces de un género tan específicamente excitante que todavía hoy no he alcanzado a recobrarlos... Antes y después de la comida, Wagner ejecutó todas las partes importantes de los *Maestros Cantores*, imitando todas las voces y haciendo todo con gran naturalidad. Es un hombre extraordinariamente vivaz y fogoso, que habla muy rápidamente, es muy ingenioso y en compañía tan íntima se torna sumamente alegre.¹¹⁴

En 1869, donde inicia su periodo como profesor en Basilea, establece una amistad con Franz Overbeck, con quien se reuniría cada semana a tocar el piano, ejecutaba improvisaciones al piano, sonatas de Beethoven, adaptaciones de óperas de Wagner al piano y música para cuatro manos, motivándole a escribir obras para piano a cuatro manos.

¹¹³ *Ibidem*, p. 20

¹¹⁴ Montinari, M. (1968). Nietzsche. (C. E. Latina, Ed.) *Los Hombres de la Historia*(22), p. 123

Es en esta época, mientras reside en Basilea, Nietzsche establece una profunda amistad con Wagner y su esposa Cosima. Nietzsche se encontraba a 60 Kilómetros de Tribtschen, donde Wagner había establecido su residencia junto con su esposa; Nietzsche empezó a visitar cada fin de semana la residencia de Wagner ubicada a orillas del lago Lucerna, “Por siempre el filósofo recordaría estos días como días de fiesta, de amistades profundas y vivencias plenas en compañía de los Wagner”¹¹⁵, más sin embargo, esto cambiaría unos años después, ya que Nietzsche cortará todo vínculo con Wagner y su música.

Colomer afirma que “para comprender mejor a Nietzsche hay que darse cuenta de la importancia vital que para él tienen la amistad y la música. Ellas serán las dos fuerzas bienhechoras que le harán posible la existencia”¹¹⁶, la afirmación de Colomer tiene mucha coincidencia con la afirmación que sostiene Rivero Weber, que para 1871, sostiene Rivero Weber, fue el año más feliz de la vida de Nietzsche, por los motivos siguientes:

Es cuando termina de dar forma a lo que será su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, y paralelamente logra la más profunda amistad con Wagner y Cosima, a quien acompaña a conciertos dirigidos por el gran compositor. Para esos momentos, aún no publica nada que le enemistara con nadie, y su salud era todavía buena.¹¹⁷

Nietzsche gustaba de asistir a conciertos de música, conocía muy bien las óperas de Wagner, óperas que en promedio tienen una duración de 4 horas cada una, gustó de la

¹¹⁵ Rivero Weber, P. (2015). *Nietzsche su música*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p.18

¹¹⁶ Colomer, E. (2002). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. Tomo III*. Barcelona: Herder, p. 230

¹¹⁷ Rivero Weber, P. (2015). *Nietzsche su música*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, p.18

música de Johannes Brahms y una de sus óperas favoritas era *Carmen* del compositor francés George Bizet.

Su última composición fue *El Himno a la vida*, escrita para piano a cuatro manos, terminada en 1874, esta fue su composición musical más extensa, que serían adaptadas para piano y voz, así como para coro y orquesta por su amigo Peter Gast, lo afirma Rivero Weber de la siguiente manera:

La orquestación de esta obra, fue llevada a cabo en 1887 por Heinrich Koselitz, a quien Nietzsche siempre llamó Peter Gast [...] gracias a él la *Oración a la vida* (para piano y voz) y el *Himno a la vida* (para coro y orquesta) fueron las únicas obras que musicales que Nietzsche llegó a ver publicadas.¹¹⁸

Para 1888, su último año de lucidez, Nietzsche se encuentra muy delicado de salud, lo que provoca un alejamiento hacia no sólo de la música, sino también de la filosofía, más sin embargo, la música sigue surgiendo efecto en Nietzsche, Matamoros afirma:

Ya había abandonado el piano, la lectura y la escritura, apenas si iba a conciertos y sólo asistía a representaciones de *Carmen*, que le evocaban un paisaje meridional, cálido y luminoso [...] <<La música me produce ahora unas sensaciones como nunca antes. Me libera de mí mismo, me devuelve a la sobriedad, como si yo me observara desde su lejanía, hipersensible>>> Y así, el extremo de su alineación fue musical: un largo silencio.¹¹⁹

En las diferentes etapas de la vida de Nietzsche siempre existieron cambios muy radicales, pero esto no impidió que la música le acompañara paralelamente desde su infancia hasta su vida adulta. La música le inspiró desde pequeño en todo su quehacer, de pequeño quería ser pastor, compone una misa y un oratorio; en su adolescencia forma

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 23-24

¹¹⁹ Matamoros, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 27

parte de la sociedad Germania, compone obras para piano, himnos, dedicados a la sociedad; mientras fue maestro en Basilea, escribe duetos para tocar con su amigo Franz Overbeck; y durante su etapa de filósofo, desde su primer libro *El nacimiento de la tragedia*, libro que Nietzsche sitúa expresamente en la música y es esta su fuente de inspiración. La música no fue solo la base de su filosofía, sino de toda su vida, “Nietzsche amó la música como nadie [...]. Ningún otro arte estuvo tan cerca de su corazón como la música”¹²⁰

3.2 LA RELACIÓN ENTRE NIETZSCHE Y WAGNER

Ante la ausencia de una figura paterna, ya que el padre de Nietzsche murió cuando él aún estaba muy pequeño, Nietzsche sentía una necesidad de esa figura paterna que tan ausente en su vida estuvo; ésta la encontraría en Wagner. Como se mencionó anteriormente, Nietzsche tendría un encuentro con Wagner en su época de estudiante, y luego, este establecería una amistad con el compositor alemán durante su época de maestro en Basilea. “Durante mucho tiempo fue la música de Wagner el parámetro en el que Nietzsche midió la plenitud de la dicha en el disfrute del arte”¹²¹. Nietzsche formaría parte de un círculo reducido de amistades íntimas del compositor. Esto a razón que el pensamiento de Nietzsche en ese momento era muy afín al de Wagner, ambos sentían gran interés por la filosofía de Schopenhauer, lo que facilitó la relación intensa, como complementaria, ya que, Nietzsche sería un filósofo con un gusto enorme por la música, y Wagner sería un músico con un gusto enorme por la filosofía.

Wagner representaba para Nietzsche el renacimiento del espíritu dionisiaco, su música reflejaba la metafísica de Schopenhauer así como el genio descrito por Schopenhauer, Nietzsche escribe una carta respecto su admiración sobre Wagner y como

¹²⁰ Mann, T. (2014). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza, p. 84

¹²¹ Safranski, R. (2002). *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 11

él lo asocia con el genio descrito por Schopenhauer: “Ya te he escrito cuánto valor tiene para mí ese genio: es la ilustración viviente de lo que Schopenhauer llama <<un genio>>”¹²².

Para Wagner, Nietzsche era un joven filósofo con mucho potencial, alguien que podía comprender y plasmar su teoría estética respecto a la revolución que llevó Wagner en la ópera romántica. Para Wagner la ópera era el arte por excelencia, la que contenía varias artes dentro de ella: música, poesía, teatro. Ambos tomaban con suma importancia los valores de la tragedia griega. Desde su primer encuentro, Wagner notó las habilidades filosóficas de Nietzsche y no desaprovechó “Richard Wagner 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”¹²³.

Ambos tenían gran admiración por la obra de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. En el caso de Wagner, esta influencia se ve reflejada en *Tristán e Isolda*; “lo que más impresionaba a Wagner de Schopenhauer y en lo que él se reconocía era la explicación del mundo por la <<voluntad>>, el impulso, el concepto erótico del mundo [...] que determina la música del *Tristán* y su cosmogonía del deseo”¹²⁴. En el caso de Nietzsche, éste adoptaría la metafísica de la música de Schopenhauer en donde la música es diferente de las demás artes, y este la coloca como el arte más importante de todas. Nietzsche adoptaría la metafísica de la música escrita por Schopenhauer. “Nietzsche se convirtió en un propagandista de la reforma de la cultura bajo el signo de la filosofía de Schopenhauer y del arte de Wagner”¹²⁵. Wagner había logrado mucha popularidad con sus óperas, y Nietzsche en ese momento disfrutaba mucho de la música alemana, y especial las óperas de Wagner, al ser un filósofo joven, no pudo resistirse ante los motivos musicales wagnerianos.

¹²² Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 13

¹²³ Safranski, R. (2002). *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 59

¹²⁴ Mann, T. (2013). *Richard Wagner y la música*. México: Debolsillo, p. 187

¹²⁵ Montinari, M. (1968). Nietzsche. (C. E. Latina, Ed.) *Los Hombres de la Historia*(22), p. 123

Nietzsche estaba impresionado por la música de Wagner, ya que no sólo componía su música sino también escribía sus propias obras de teatro, sus propias poesías las cuales las llevaría a escena en sus óperas. Además, Wagner había escrito pensamientos filosóficos que Nietzsche estudiaría y tomaría muy en cuenta para escribir su filosofía, Magee escribe al respecto:

Nietzsche se puso a estudiar los escritos de Wagner, empapándose de sus ideas sobre la tragedia griega y de cómo ésta debía reconstituirse, en el siglo XIX, en forma de ópera, con la orquesta en el papel del coro. Había en especial dos ideas de Wagner que encendían el entusiasmo de Nietzsche: una, que en su esencia más profunda el drama es música hecha visible; y la otra, que la tragedia griega deriva históricamente de la fusión de lo apolíneo con lo dionisiaco.¹²⁶

El resultado de todo este encantamiento y del común pensar entre ambos será *El nacimiento de la tragedia* (1871) libro que dedicó a Richard Wagner, “El propósito auténtico [de este libro] es esclarecer a Richard Wagner, ese extraordinario enigma de nuestro tiempo, en su relación con la tragedia griega”¹²⁷. Este libro propone la música de Wagner como el resurgimiento romántico dionisiaco de la cultura europea en contraposición al racionalismo representado en lo apolíneo. “Una obra ante la que el compositor se mostró entusiasmado, cuando quedan definitivamente plasmadas tanto esa admiración por Wagner como la influencia de éste en la redacción definitiva del texto”¹²⁸.

Como se ha mencionado anteriormente, Nietzsche tiene cambios muy radicales respecto a su gusto musical y terminará odiando a Wagner y a su música, Nietzsche considera que Wagner ha traicionado la música, guiado por la intensidad de sus dramas

¹²⁶ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 264

¹²⁷ Strathern, P. (2014). *Nietzsche en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX, p. 18

¹²⁸ Muñoz Albaladejo, J. (2018). Música y tragedia en el joven Nietzsche. *Factótum*(19), 24-34.
http://revistafactotum.com/revista/f_19/articulos/Factotum_19_3_MUNOZ_ALBALADEJO.pdf

que tienen como único objetivo exaltar el espíritu alemán. Es evidente, que además de estar influenciado por la música en sus escritos filosóficos, su primera gran obra *El nacimiento de la tragedia*, tiene la influencia de unos de los grandes músicos de toda la historia musical, y que en esa época gozaba de una gran reputación internacional. Se podría decir también, que esta influencia de Wagner sobre Nietzsche es de cierta manera propiciada por el propio Wagner, que por medio de su carácter dominante y aprovechándose de la inocencia de un joven Nietzsche, logra que este publique un libro sobre sus ideas, ya que, sus habilidades como filósofo no eran tan buenas como las de Nietzsche. Nietzsche fue el único filósofo prominente que conoció y no desaprovechó tal oportunidad.

3.3 LA INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER

El joven Nietzsche poseía un gran conocimiento sobre la obra de Schopenhauer, ambos gustaban de la música de Rossini: “no sabría pasarme sin Rossini”¹²⁹, y sentían una atracción grande hacia la música. Tras la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, acoge a Schopenhauer como maestro, “discípulo y maestro, aunque nunca se trataron como tales, coincidieron en una suerte de afirmación final y liquidación del romanticismo, al cual rechazaron constantemente pero sostuvieron con buena parte de su obra”¹³⁰. Nietzsche desarrolla sus conceptos de arte y música partiendo de las ideas de Schopenhauer, “según Nietzsche el arte no sólo es la más profunda visión del mundo – como anticipó Schopenhauer– sino que el mundo es el juego artístico de la eterna creación y destrucción de formas. El mundo mismo es arte”¹³¹. El concepto sobre la música se entenderá no como un arte más entre las artes, sino como una categoría del espíritu humano, Nietzsche toma la misma posición que Schopenhauer respecto a la ópera, en donde lo más importante es la música y no la letra, es el texto el que acompaña la música

¹²⁹ Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza , p. 54

¹³⁰ Matamoro, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 29

¹³¹ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 226

y no lo contrario, al respecto escribe Nietzsche: “¡Es que justamente a los personajes de la ópera no se les debe creer <<por la palabra>>, sino por el sonido! ¡Esa es la diferencia, ésta es la hermosa *antinaturalidad* por la cual se va a la ópera!”¹³²

Uno de los conceptos desarrollados en la filosofía de Nietzsche es la *voluntad de poder*, este concepto es desarrollado a partir de Schopenhauer y los antiguos griegos. Schopenhauer adopta la idea de que el universo es impulsado por una Voluntad, Nietzsche reconoce esta idea y la traslada a términos humanos, y sobre sus estudios sobre los griegos deduce que la fuerza impulsadora de la civilización fue la búsqueda de poder, más que la búsqueda de lo útil o lo beneficioso. Nietzsche concluye que a la humanidad la dirige una voluntad de poder y que el impulso básico de nuestros actos se remonta a esta única fuente. Por medio de este concepto, Nietzsche expone el estado natural de toda vida humana. La voluntad no tiene objeto, lo único que tiene es el deseo insaciable de más poder. Esta voluntad busca autoafirmarse, rechazando el sentimiento del amor, ya que es un sentimiento contradictorio a la voluntad porque la limita y la inhabilita para autoafirmarse. Safranski expone que aunque no lo expresa formalmente desde sus primeros escritos, siempre se encuentra presente en sus ideas:

Es cierto que la expresión <<voluntad de poder>>, no aparece todavía de manera explícita en tempranos esbozos de la época en que gira en torno a las lecturas de Schopenhauer, pero en cuanto al contenido, experimenta ya con esta voluntad de poder, pues la negación schopenhaueriana de la voluntad no significa para él rechazo, sino afirmación incrementada, entendida como victoria de la voluntad espiritual sobre la natural.¹³³

Conforme Nietzsche va madurando en su filosofía, cambia de opinión radicalmente, y llama a la filosofía de Schopenhauer como “fabricante de velos”¹³⁴, pero es obvio que

¹³² Nietzsche, F. (1990). *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Avila, p. 80

¹³³ Safranski, R. (2002). *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores, p.44

¹³⁴ Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, p. 131

Schopenhauer fue una gran influencia en Nietzsche en la etapa de sus inicios como filósofo. Schopenhauer, fue un flautista y conocedor profundo de la teoría musical. Es acertado decir entonces, que Schopenhauer es un músico que influenció a Nietzsche, aunque no lo influenció con su música sino, con su metafísica de la música.

3.4 EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

Durante el periodo en el que Nietzsche escribe su primera gran obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, título que será modificado por Nietzsche en su tercera edición a solamente *El nacimiento de la tragedia*, fue escrito mientras Nietzsche estaba bajo la gran influencia del pensamiento de Schopenhauer, como también bajo la influencia de Wagner. En este libro, Nietzsche describe como los griegos desarrollan el teatro por medio de la tragedia, describe su teoría sobre la dualidad en las artes, plasma que el arte se desarrolla sobre la base del concepto apolíneo y dionisiaco, refiriéndose a los dioses Apolo y Dioniso, respectivamente.

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan la antítesis estilística que caminan una junto a la otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la <<voluntad>>¹³⁵.

El arte apolíneo es aquel que se caracteriza por la rectitud, la serenidad, la belleza, la prudencia, el sueño, “un mundo de imágenes oníricas, entendidas éstas como esplendor de la apariencia”¹³⁶. El arte dionisiaco, está relacionado con el instinto vital, las emociones salvajes, la embriagues, “Dionisos es ese fondo musical en el que resuena la salvaje armonía de las cosas”¹³⁷. Apolo es la luz, Dioniso es la oscuridad, lo bello contra lo sublime, ocurre

¹³⁵ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 280

¹³⁶ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 214

¹³⁷ *Ídem*.

un antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche asocia a Dioniso con la música, haciendo la diferenciación entre la música y las demás artes, las que están asociadas con Apolo, el sentido del oído versus el sentido de la vista: “Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso”¹³⁸.

Nietzsche hace una diferenciación entre dos tipos de música antigua, a las que cataloga como música de Apolo y música dionisiaca:

La música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía.¹³⁹

Apolo, al ser el representante del orden y del límite, Nietzsche lo asocia también con lo dórico, al respecto, los griegos utilizaban un sistema musical modal dórico, que es un modo cuyo patrón interválico está representado por las notas blancas del piano empezando en *re*¹⁴⁰, esta escalera de sonidos es el origen de la escala menor natural, que son secuencias ordenadas de sonidos, con un límite, que en la actualidad se le conoce como escala de re menor. La música no tendrá el mismo efecto al escuchar tocar una escala de re menor, música de Apolo, que al escuchar la sinfonía No 9 en re menor de Ludwig van

¹³⁸ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 49

¹³⁹ *Ibidem*, p. 60

¹⁴⁰ Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico, p. 481

Beethoven, en este caso, es la sinfonía la que posee el elemento dionisiaco, es al escuchar esta música cuando Dionisos se revela llevándonos hacia el éxtasis, es donde se evidencia su poder alucinatorio, llevándonos a un trance que aniquila nuestro discernimiento como individuo.

Bajo el signo de Apolo ocurre el *principium individuationis*, término tomado de Schopenhauer y modificado por Nietzsche. El individuo actúa con claridad, es estable ante los azares de la naturaleza. Con este principio, el hombre establece su individualidad frente al Uno primordial que representa el todo, con la fuerza artística de lo apolíneo el ser condiciona su individualidad en el mundo. Lo apolíneo permite la creación de imágenes, formas y figuras que son comparables con la belleza de la naturaleza generando nuevos elementos estéticos. “Apolo, en cuanto divinidad ética, exige mesura a los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismos”¹⁴¹. El principio de individuación permite que el hombre actúe de manera ordenada y armoniosa, bajo la belleza apolínea. Las fuerzas apolíneas son las que buscan contener o regular las fuerzas dionisiacas. En el arte el hombre aparece como mero espectador, pero a través de la música lo dionisiaco transforma al hombre en arte, “Dionisos encuentra su objetivación en la música, él mismo es un estado musical: atmósfera no verbal, tempo, pulso, sintonía sin palabras”¹⁴². Es sumamente importante para Nietzsche lo dionisiaco porque es lo que rompe con el *principium individuationis* establecido por Schopenhauer, y de esta manera este se convierte en un fenómeno artístico, es mediante lo dionisiaco donde se alcanza el júbilo y ocurre la trasfiguración en el individuo:

Las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en fenómeno artístico.¹⁴³

¹⁴¹ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 70

¹⁴² Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 219

¹⁴³ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 59

3.5 LA TRAGEDIA

Para Nietzsche, es en el espíritu dionisiaco donde se podrá desarrollar toda la explicación respecto a la tragedia, Muñoz Abaladejo explica que se debe a lo siguiente: “Tras el encuentro con Wagner, se da cuenta de que solo la tragedia griega le permite hacer música con palabras y, al mismo tiempo, transmitir las ideas adoptadas de Schopenhauer”¹⁴⁴. Apolo y Dioniso se encuentran por primera vez en el drama musical griego, en donde Apolo da forma a Dioniso. Nietzsche desarrolla la manera de como Apolo dominó desde Homero, y lucha contra el elemento dionisiaco, hasta encontrar la esencia en el drama musical antiguo. Será la tragedia su piedra fundamental, la cual se realizará en la música, por medio del canto y el coro, esta tragedia llegará a su fin en manos de Eurípides, con el objetivo de que prevalezca solamente la filosofía socrática: “¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! [...] Esa agonía de la tragedia fue obra de Eurípides”¹⁴⁵. Esto supone la derrota de Dioniso a manos de Apolo, la epopeya narrativa vence a la tragedia teatral. Lo bello es lo racional. “Sócrates desprecia la música de la vil canción popular, torciendo el curso de la historia universal y abriendo paso a la modernidad”¹⁴⁶. La tragedia es afectada por Sófocles en los dramas cuando comienzan a ser representados por dos actores, dando lugar al diálogo y desplazando a la música y las demás artes que interactuaban en el drama griego y con Eurípides todas las artes quedan sometidas bajo el drama. De esta forma, la música ya no es requerida, provocando la desaparición del mito. Nietzsche toma una posición en contra de Sócrates, a quien define como un *hombre teórico*¹⁴⁷, quien enseñaba que solo puede ser bueno aquello que es consciente, en oposición a Dioniso y la tragedia. Para Nietzsche, de Sócrates procede la cultura científica alejandrina, una cultura que tiene toda su esperanza en la razón, con signos característicos no-dionisiacos “combatir la sabiduría y el arte dionisiacos, el intentar disolver el mito, el

¹⁴⁴ Muñoz Abaladejo, J. (2018). Música y tragedia en el joven Nietzsche. *Factótum*(19), 24-34., http://revistafactotum.com/revista/f_19/articulos/Factotum_19_3_MUNOZ_ALBALADEJO.pdf

¹⁴⁵ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 122

¹⁴⁶ Matamoro, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 64

¹⁴⁷ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 153

reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal”¹⁴⁸. La tragedia griega decayó, ya que se vio llena de racionalidad a través de diálogo, ocasionando que todo se hiciera de forma consciente. Se introdujo el prólogo *euripideo* que “va a servirnos de ejemplo de la productividad de ese método racionalista”¹⁴⁹, en el cual explica lo que ocurrirá en el desarrollo de la trama, añadiendo una intención y dejando el diálogo totalmente expuesto y explicado, al respecto afirma Nietzsche:

Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: <<la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz>>; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tienen que existir un lazo necesario y visible entre virtud y el saber, entre la fe y la moral.¹⁵⁰

Para Nietzsche el arte se había extinguido y con ello, la cultura griega había sufrido un cambio al sumirse en la racionalidad en el arte y en toda su cultura. Esta realidad racionalista sigue estando presente para Nietzsche en la música del período Clásico, en las artes, pero específicamente en la ópera. Nietzsche toma una posición respecto a la ópera al igual que Schopenhauer, en la cual la música a través de la melodía es la manifestación de la voluntad: “cuando el compositor musical ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los movimientos de la voluntad que construyen el núcleo de un acontecimiento: entonces la melodía de la canción, la melodía de la ópera están llenas de expresión”¹⁵¹, es una visión opuesta a como la ópera se desarrolla desde la cultura socrática, llamada también cultura alejandrina, por lo tanto, la ópera es alejandrina ya que es consecuencia del pensamiento socrático:

El contenido más íntimo de esa cultura socrática no es posible clasificarlo con mayor agudeza que denominándola *la cultura de la ópera*: pues es en este campo donde la cultura ha hablado con particular ingenuidad acerca de su querer y conocer,

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 176

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 134

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 147

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 165

llenándonos de asombro cuando comparamos la génesis de la ópera y el hecho del desarrollo de la misma con las eternas verdades de lo apolíneo y de lo dionisiaco.¹⁵²

Los elementos musicales fueron desplazados por el recitado, relegando la música a un segundo plano, dando mayor importancia a las palabras. Esta forma de arte crea una satisfacción no estética, que es fruto del hombre teórico y no de un artista. El hombre teórico desarrolla este estilo de ópera en donde “sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto”¹⁵³, el texto dominando a la música. Para Nietzsche esto era anti musical, así como también agregar otros elementos artísticos, como la imagen y palabra sobre la música, siendo esto algo no artístico. “Como ese hombre no presiente la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión”¹⁵⁴ pues cree que las palabras superar a la música a través de los versos en la producción artística, aunque para Nietzsche, esta forma de hacer ópera no se puede hacer llamar arte pues no cuenta con el elemento dionisiaco.

En los límites de la razón se da una nueva oportunidad a la música, un resurgimiento del elemento dionisiaco por medio de la música alemana, desde J. S. Bach a Wagner, este espíritu alemán es un retorno a la antigüedad griega:

Del fondo dionisiaco del espíritu alemán se ha alzado un poder que nadie tiene en común con las condiciones primordiales de la cultura socrática y no es explicable a base de ellas, antes bien es sentido por esa cultura como algo inexplicable y horrible, como algo hostil y prepotente, *la música alemana*, cual hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner. ¿Qué podrá hacer el socratismo de nuestros días, ansioso de conocimientos, con este demón surgido de profundidades inacabables?¹⁵⁵

¹⁵² *Ibidem*, p. 184

¹⁵³ *Ibidem*, p. 188

¹⁵⁴ *Ídem*

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 193

Iniciando desde Bach, ya que es el quien estable los fundamentos de la técnica de composición del contrapunto, pasando por Beethoven, quien vivió la transición del periodo Clásico al Romántico, pero su gran revolución musical no se dio en las ópera sino en las sinfonías, y llegando a la cúspide de la ópera con Wagner, compositor con mucha influencia en *El nacimiento de la tragedia*, creando una revolución, marcando un antes y un después en la ópera con su *Tristán e Isolda*.

Con este resurgimiento de la música el hombre teórico se encuentra debilitado por una visión optimista de la realidad, Nietzsche está convencido de que el tiempo del hombre teórico ha terminado. Cree en una nueva generación en la que renacerá la tragedia y el espíritu dionisiaco, un resurgimiento por medio de la música: “Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música”¹⁵⁶. Es por medio de la música que se realiza el renacimiento de la tragedia, es el espíritu dionisiaco, por medio de la música, el elemento liberador:

Pero que el mentiroso y el hipócrita tengan cuidado con la música alemana: pues precisamente ella es, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueve en doble órbita de todas las cosas: todo lo que llamamos ahora cultura, formación, civilización tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso.¹⁵⁷

Nietzsche hizo filosofía con la música, ya que para él, la música es una fuerza que actúa de forma inmediata sobre el alma a través del sentimiento. En sus inicios en la filosofía, fue la música de Wagner, así como las ideas de Schopenhauer las que tuvieron gran influencia sobre él, y que luego, estas ideas de Nietzsche madurarán. La misión de la música será la de producir una transformación del sentimiento. “¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 199

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 193-194

transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, -de que es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dioniso..."¹⁵⁸. Para Nietzsche el destino del mundo depende en gran manera de la música, ya que la música tiene el poder de ayudar a mejorar el mundo. Por esta razón, "Sin música, la vida sería un error", porque la humanidad necesita de la música para ser un mejor individuo. Es por esa razón que la música, es la fuente de la filosofía de Nietzsche.

3.6 LA MÚSICA DENTRO DE LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE

Como anteriormente se mencionó, todas las etapas de la vida de Nietzsche se desarrollan bajo la influencia de la música, en el caso del Nietzsche filósofo, la música es la base de su filosofía, al respecto Rosset afirma: "sin música, no existiría la filosofía de Nietzsche. Y, de hecho, no sólo es Nietzsche un filósofo músico, [...] es un músico filósofo, músico llevado a la meditación filosófica por una reflexión incesante sobre la naturaleza del júbilo musical"¹⁵⁹.

Rosset propone dos tesis para explicar la relación del pensamiento nietzscheano y la música, la primera de estas tesis es que "la experiencia musical coincide siempre, en Nietzsche, con una experiencia de la beatitud"¹⁶⁰. Esta beatitud se refiere a la dicha, felicidad, paz que logra Nietzsche representada por la experiencia del júbilo. Esta afirmación de Rosset es muy acertada, ya que durante su vida, Nietzsche siempre encontró un refugio en la música, ya sea tocando el piano, componiendo música o simplemente escuchándola, estos eran momentos de júbilo para él, Nietzsche escribe respecto a la música: "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 llenada de

¹⁵⁸ Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, p. 127

¹⁵⁹ Rosset, C. (2000). *La Fuerza Mayor*. Madrid: Acquarela, p. 59

¹⁶⁰ *Ídem*

perfidia y encanto”¹⁶¹. Continúa Rosset exponiendo su tesis haciendo referencia a la música de Chopin. Frédéric Chopin (1810 – 1849), fue un compositor polaco del romanticismo, que se caracterizó por componer obras para piano muy alegres y cristalinas, como un Mozart pero al estilo romántico de la música: Nietzsche ha cambiado sus gustos musicales en esta etapa, ya no le atrae la música de compositores alemanes, y gusta mucho de la música de Chopin y de Bizet, respecto de la música de Chopin escribe: “Yo mismo continúo siendo demasiado polaco para dar todo el resto de la música por Chopin”¹⁶², indiscutiblemente la música de Chopin es de sumo valor para Nietzsche en ese momento. Respecto a Bizet y su ópera *Carmen*, Matamoros afirma que Nietzsche la escucha por primera vez en 1881 en su versión en italiano, y en luego en 1887 la escucha en su versión original en francés, “lo seducen lo elemental, rítmico y pintoresco de esta música [...] *Carmen es el Anti Tristán*, el crimen de amor que sustituye a la muerte de amor”¹⁶³. *Carmen* sería algo novedoso en ese momento: un compositor francés que compone al estilo italiano, con una trama desarrollada en España con una alegría africana, algo que contrastaba grandemente con las óperas wagnerianas. A respecto escribe Nietzsche

¡Cómo perfecciona una obra así! Al escucharla uno mismo se convierte en una <<obra maestra>> [...] cada vez que he escuchado *Carmen* me he parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan *sedentario* [...] Bizet me hace fecundo¹⁶⁴

Rosset resume la doctrina de Nietzsche de la siguiente manera: “la música constituye para Nietzsche un triple aprendizaje, una triple iniciación a la felicidad, iniciación a la vida, iniciación a la filosofía”¹⁶⁵, y en efecto, podemos afirmar que, así como lo describe Nietzsche al respecto de Chopin, él encuentra y experimenta el júbilo por medio de su música, en *el caso Wagner*, como lo expresa en el aforismo 1, la música tiene como

¹⁶¹ Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 54

¹⁶² *Ídem*

¹⁶³ Matamoros, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola, p. 129

¹⁶⁴ Nietzsche, F. (2003). *El Caso Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 189

¹⁶⁵ Rosset, C. (2000). *La Fuerza Mayor*. Madrid: Acuarela, pp. 60-61

consecuencia la filosofía en Nietzsche. El efecto de la música en Nietzsche es su filosofía, que nace de la experiencia y el placer musical, dando origen e inspirando su filosofía.

La segunda tesis expuesta por Rosset es la siguiente:

La experiencia de la beatitud, incluso cuando se vive y se describe a propósito de una realidad no musical, siempre es en Nietzsche el efecto secundario de un júbilo ante todo de orden musical. Así, en todos los casos, la música está en el origen de lo que Nietzsche experimenta como beatitud.¹⁶⁶

Nietzsche, al igual que Schopenhauer, da el lugar más importante a la música sobre todas las artes, dando una gran importancia a la melodía. Esta la situada como origen de las demás artes:

*La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla*¹⁶⁷

De igual manera, el discurso musical tendrá ese efecto en Nietzsche, la melodía generará en él el discurso filosófico. El gusto musical será luego un modelo del amor hacia lo real, al respecto escribe Nietzsche:

Así nos sucede en la música: primero se tiene que *aprender a oír*, a entreoír, a distinguir una figura y un motivo, a aislarla y a determinarla como a una vida por sí sola; luego requiere esfuerzo y buena voluntad para *tolerarla* a pesar de su extrañeza, paciencia frente a su mirada y expresión, practicar la generosidad frene

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 59-60

¹⁶⁷ Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, p. 83

a lo sorprendente que hay en ella- : finalmente llega un instante en que estamos *habituados en ella*, en que la esperamos, presentimos que nos haría falta, si faltase; y luego ejercer más y más su imposición y hechizo y no acaba hasta que nos hemos convertido en su humilde y arrobado amante, que no quiere nada mejor del mundo más que a ella y sólo a ella.¹⁶⁸

Nietzsche expresa muy detalladamente como apreciar de la mejor manera la música: amándola. Describe un proceso, a manera de un análisis musical, ya que sugiere un análisis de la estructura de la música por medio de figuras y el motivo musical llamado también la melodía o tema principal, esta será la que tendremos que escuchar una y otra vez para habituarnos a ella, y quedar enamorados, así es como actúa Nietzsche frente a la música. Según Rosset “la experiencia musical siempre ha sido en Nietzsche la vía principal que conduce a experiencia filosófica de la aprobación”, es decir, que el júbilo musical en Nietzsche es una experiencia modelo y que se encuentra en lo más alto entre las realidades, y agrega Rosset “tiene como efecto, a juicio de Nietzsche, el de suscitar indistintamente la aprobación de todas las cosas”¹⁶⁹.

3.7 EL JÚBILO MUSICAL

Para Rosset, el júbilo musical “es una de las características más extraordinarias de la música y, en resumidas cuentas, la más inmediatamente interesante¹⁷⁰”, elemento que encontramos en la filosofía de Schopenhauer como en la de Nietzsche. En el caso de Schopenhauer, la música es la expresión inmediata de la Voluntad, la esencia de la Voluntad, la música tiene el efecto de elevar muy alto nuestro espíritu, elevándolo al júbilo musical y provocando un disfrute en la música, Schopenhauer afirma:

¹⁶⁸ Nietzsche, F. (1990). *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Avila, p. 192

¹⁶⁹ Rosset, C. (2000). *La Fuerza Mayor*. Madrid: Acuarela, p. 64

¹⁷⁰ Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. Madrid: Sexto Piso, p. 101

La inexpresable intimidad de toda música, que la hace pasar ante nosotros como un paraíso familiar pero eternamente lejano y le da un carácter tan comprensible pero tan inexplicable, se debe a que reproduce todos los impulsos de nuestro ser más íntimo pero separados de la realidad y lejos de su tormento¹⁷¹

La música es un arte penetrante, con una capacidad de proporcionarnos una exaltación de las emociones, de expresar la naturaleza íntima de todo. Pero para llegar al júbilo musical se debe partir de lo conocido, que para Schopenhauer lo conocido es tormento, “la simple acción humana es la causa de sufrimiento: la repetición eterna de las situaciones –digamos, de <<escenas>>– humanas que no repiten sino lo mismo”¹⁷².

Para Rosset, la música tiene un efecto salvador que nos rescata de nuestro tormento, “la música no es la expresión soñadora de un mundo mejor, sino al contrario, una suerte de parada inesperada en el curso del mundo, algo así como un claro en un bosque o un oasis en el desierto”¹⁷³. En este sentido, a través de la escucha de la música podemos salir de lo conocido e introducirnos a otro mundo, abriéndose un nuevo terreno propio de la música que es completamente opuesto al mundo que nos rodea, pasando de la representación hacia la Voluntad. Estar a la escucha de la música, salir de lo cotidiano e introducirse en un mundo ajeno al que nos rodea, es abrirse paso hacia una intemporalidad propia del terreno musical, donde esta es la expresión misma del acontecimiento. La música posee este talante paradójico y lleno de contrarios, después de una disonancia llega la consonancia, del silencio la sonoridad, de un tiempo débil un tiempo fuerte. De la misma manera el júbilo musical promulga valores trágicos, que son paradójicos al júbilo, para llegar al goce debemos atravesar la tragedia, de la experiencia del dolor a la afirmación de la alegría. El elemento paradójico en la música es lo que da fortaleza a la actividad estética en ella, se fundamenta en el encuentro de sus contrarios. Al respecto de esta paradoja, Nietzsche hace la observación sobre Schopenhauer:

¹⁷¹ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 320

¹⁷² Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 142

¹⁷³ Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. Madrid: Sexto Piso, p. 103

Permítanos recordarle que Schopenhauer, aunque pesimista, *propiamente* –tocaba la flauta... Cada día, después de la comida: léase sobre este punto a su biógrafo. Y una pregunta de pasada: un pesimista, un negador de Dios y del mundo, que se *detiene* ante la moral, –que dice sí a la moral y toca la flauta, a la moral del *laede neminem* [no dañes a nadie]: ¿cómo?, ¿es propiamente –un pesimista?¹⁷⁴

Schopenhauer es consciente de esta contradicción en su filosofía, el placer musical contra su sistema pesimista y lo que designa, la Voluntad misma:

Quizás unos y otros podrían escandalizarse de que la música, que a menudo eleva nuestro espíritu hasta tal punto que nos parece hablar de mundos diferentes y mejores que el nuestro, según la metafísica de la misma que he expuesto no haga más que halagar la voluntad de vivir, ya que expone su esencia, le pinta de antemano sus éxitos y al final expresa su satisfacción y placer. Para tranquilizar tales pensamientos puede servir el siguiente pasaje de los Vedas: <<Y lo delicioso, que es una clase de alegría, se llama el sumo Atman porque allá donde hay una alegría esta es una pequeña parte de su alegría>>¹⁷⁵

Este complemento, según Rosset, sugiere que la experiencia musical es incomprensible, “como hechizo y encantamiento supremos”¹⁷⁶ y se declara incapaz de responder su propia objeción. Para Schopenhauer la música será tan solo una pequeña parte de la felicidad que abre la puerta hacia una felicidad más profunda, el júbilo musical será la puerta hacia una liberación mucho más amplia.

En el caso de Nietzsche, el júbilo en la música se encuentra desde su primer libro *El Nacimiento de la tragedia*, pero hay que recordar que en ese momento está bajo el encanto de Schopenhauer, y retoma varios aspectos de su filosofía. Nietzsche asocia el júbilo musical con Dionisos, ya que por medio de la música se logra la exaltación que desgarrar el principio de individuación. Según Rosset, “si el objeto musical es enigmático en

¹⁷⁴ Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, p. 125

¹⁷⁵ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. II). Madrid: Trotta, pp. 509-510

¹⁷⁶ Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. Madrid: Sexto Piso, p. 102

tanto que objeto sin ejemplo, igual de enigmático es el goce que procura o puede procurar, a su receptor”¹⁷⁷, un goce que deriva de la atención y da como resultado un goce en los apetitos del cuerpo, logrando satisfacción y sosiego para la voluntad, dando un carácter afirmador y dionisiaco al júbilo musical. Esta exaltación hacia el júbilo musical ocurre en el momento en que presenciamos la aniquilación del héroe trágico. En la tragedia, lo más importante es la música que acompaña el dolor del héroe. Esta música no es por tanto para relajarse sino todo lo contrario, expresa una fuerza salvaje en sus melodías y desestabilizante, es una invocación de Dioniso, que nos eleva al júbilo musical por medio de la tragedia.

Rosset reconoce una diferencia entre Schopenhauer y Nietzsche, ya que en el caso de Schopenhauer la música contiene el elemento jubilatorio a través de la Voluntad, y en Nietzsche el júbilo se manifiesta a través del carácter afirmador y dionisiaco:

El arte, tanto en Nietzsche como en Schopenhauer, es fuente de júbilo en la medida en que remite a la intuición de una justificación de la vida: al dar a conocer la ley de las repeticiones, que ha hecho posible la voluntad, afirma la necesidad del ejercicio actual de la vida. Ahora bien, el sentido de esta justificación es diferente: en Nietzsche, supone una valoración ética; en Schopenhauer, una mera constatación de hecho (<<he ahí por qué la vida es repetición>>, y no <<he ahí por qué es bueno que la vida repita >>). De hecho, esta concepción diferente de la justificación alude a una concepción diferente de la propia repetición.¹⁷⁸

En Schopenhauer, el placer musical no logra extirpar el pesimismo, ya que la repetición expresará un sentimiento nihilista en la vida, “el placer musical *carece de continuación*: no se prolonga hasta la afirmación”¹⁷⁹; y por el contrario, en Nietzsche, a través de la música se celebra la repetición de la vida, generando dos visiones opuestas: una pesimista y otra vitalista. Por lo tanto, en Schopenhauer se deduce por medio de la

¹⁷⁷ *Ídem*

¹⁷⁸ Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos, p. 197

¹⁷⁹ *Ídem*

repetición musical un eterno retorno de lo mismo, de un modo pesimista donde la vida disminuye su valor a un tormento, en cambio en Nietzsche ocurre todo lo contrario, en la repetición musical existe una continuación de la existencia, la voluntad es eterno retorno de un recomenzar de la vida a plenitud. Según Rosset la diferencia está en la concepción que tiene cada filósofo de la repetición, y como esta ocurre.

La cuestión es determinar si repite los motivos del deseo como tales (concepción de Schopenhauer) o si repite el deseo mismo, al presentarle motivos perpetuamente diferenciados, cuya diferencia es lo único capaz de garantizar en cada ocasión la reaparición del deseo (concepto de Nietzsche) [...] lo que repite la voluntad schopenhaueriana es lo mismo (repetición-cantinelas), mientras que lo que repite el eterno retorno es la diferencia (repetición-diferencial).¹⁸⁰

Para Schopenhauer, la repetición de los objetos del deseo no varía, en cambio, en Nietzsche el deseo en la repetición es diferente al deseo anterior, existe una renovación permanente del deseo dentro del devenir diferencial. El placer musical es en Schopenhauer como en Nietzsche es una aprobación de la repetición; Rosset lo expresa de la siguiente manera: en el caso de Schopenhauer “*aprobación provisional de los mismo [...] y aprobación definitiva de la diferencia [en Nietzsche]*”¹⁸¹. Schopenhauer logra el júbilo musical sin llegar al pensamiento de la diferencia. Esta divergencia planteada por Rosset entre el júbilo musical entre Schopenhauer y Nietzsche, podemos afirmar que esa diferencia es el eterno retorno en Nietzsche, ya que él destaca el acontecimiento y no sobre la repetición, por medio del júbilo musical se llega a la plenitud, lo que borra el aspecto pesimista de la vida. En Schopenhauer la voluntad repite la identidad, en Nietzsche repite la diferencia: Acosta afirma que la visión de Schopenhauer es juzgada como unilateral, “pues sólo comprendería la experiencia de la recepción –la intuición contemplativa; pero no la intuición productiva”¹⁸².

¹⁸⁰ *Ídem*

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 198

¹⁸² Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 225

En última instancia, y esto es cierto de toda la estética de Schopenhauer, el pensamiento de la repetición-cantinelada llega a superponerse a la contemplación estética. La música misma, aunque propiamente no repite, es incapaz de aportar nada nuevo al mundo, puesto que remite a un precursor más viejo aún de la vejez del mundo¹⁸³.

Schopenhauer a través de su estética, y más específicamente por medio de la Voluntad, da todo el poder a ella, encontrando un reposo en el arte dentro de una vida llena de caos, en la cual se limita a una contemplación que culmina en su ascetismo y el budismo. Esto contrasta con el lugar que da Nietzsche a la música, ella está al servicio de la vida, en su estética, la música no se opone a la rutina sino que busca la diferencia, la música es la vía en que se rompe el silencio de donde surge la diferencia. Acosta afirma que la música en Schopenhauer prefigura el *amor fati* de Nietzsche, ya que alienta el corazón humano cuando lo hace pasar por encima del dolor, llegando a la satisfacción de los deseos por medio de la voluntad:

La representación musical no puede ser entendida como promesa de satisfacción o como nostalgia por una satisfacción perdida. La música, de acuerdo con la exposición del tiempo schopenhaueriano, es satisfacción *presente*, y debe ser también, en tanto reflejo de la voluntad, exposición de un presente eterno de satisfacción de la voluntad. Amor musical, *amor fati*¹⁸⁴.

Para Nietzsche, la voluntad lo es todo, ya que por medio de ella se consigue todo lo deseado sin tener en cuenta la razón, es el fundamento en el que se sustenta la vida. La vida está llena de aspiraciones siempre mayores a las anteriores, a las que Nietzsche llama voluntad. Es de esta manera que ocurre la evolución de la raza humana, porque si siempre se repiten las mismas voluntades, voluntades débiles, estas al final desaparecerían, por lo tanto, el fundamento de vivir es dominar, tener una voluntad fuerte. Es a través de este

¹⁸³ Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos, p. 198

¹⁸⁴ Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 153

concepto que ocurre el vitalismo e irracionalismo en Nietzsche. La voluntad de poder no tiene objeto, lo único que tiene es el deseo insaciable de más poder. A diferencia de la voluntad de Schopenhauer, esta voluntad no puede quedar frustrada en su búsqueda de más voluntad, más poder, más capacidad de dominio. La voluntad busca autoafirmarse. La voluntad no ama nada, por lo que debe crear sus propios principios, que al alcanzarlos, busca unos nuevos. Esta voluntad estará representada por Dionisos, ya que a través del elemento dionisiaco es como el hombre llega a esa necesidad de voluntad de poder, “Dionisos será así un símbolo de la voluntad, y más aún, un símbolo que transforme la voluntad de vivir en voluntad de poder”¹⁸⁵.

A diferencia de Schopenhauer, que cae en el pesimismo, Nietzsche crea una nueva concepción del tiempo, el eterno retorno, esto para no caer en el pensamiento judío cristiano de que existe otra vida después de la muerte. En el eterno retorno el tiempo es un ciclo eterno que repite, por lo que no tiene un principio ni un fin. No existe un inicio en el pasado ni tampoco un fin en el futuro, todo es como un círculo. Es una nueva concepción del tiempo lo que importa es el presente, que es lo que existe, y con esto las personas pueden actuar bajo sus impulsos sin obtener consecuencias futuras. Esto conlleva a la afirmación de que lo único objetivo de la voluntad es el *amor fati*, un amor a la fatalidad, a lo que venga, puesto que todo carece de sentido, es aceptar el destino que se repite una y otra vez.

– ¡Cuál pensamiento debe ser para mí el fundamento, la garantía y la dulzura para el resto de la vida! Cada vez más quiero aprender a ver como algo bello todo lo necesario en las cosas– así será de aquellos que embellecen las cosas. *Amor fati*: ¡que este sea mi amor de ahora en adelante! No quiero conducir ninguna guerra contra lo feo. No quiero acusar, ni siquiera acusar al acusador. ¡Que el *apartar la vista* sea mi única negación! Y, para decirlo todo de una vez y completamente: ¡alguna vez quiero ser solamente uno que dice sí!¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 232

¹⁸⁶ Nietzsche, F. (1990). *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Avila, p. 159

El anterior párrafo es una expresión de beatitud, de aceptar las cosas como son, estar de acuerdo en lo sucesivo con todo lo que existe, amar lo que no puede ser previsto, lo desconocido e incompresible. Para Nietzsche es esta la naturaleza más íntima del hombre, aquel que afirma el *amor fati* no quiere nada diferente en su vida ni en su eternidad. Lo que implica vivir la vida tal cual se presente y considerando el eterno retorno en ella. Es la vía rumbo al nuevo camino hacia el sí, la fórmula del sí dionisiaco:

Tal <<filosofía experimental>> como yo la vivo, sin querer decir con esto que se detenga en una negación en el <<no >> en una voluntad de negar. Más que esto, lo que quiere es penetrar hasta lo contrario –hasta una afirmación dionisiaca del mundo, cual este es, sin detracción, ni excepción, ni elección– quiere el círculo eterno: las mismas cosas, la misma lógica e idéntico ilogismo del encadenamiento: ser dionisiaco frente a la existencia: mi fórmula en este punto es <<amor fati>>¹⁸⁷

El júbilo da acceso a todo, a la desdicha y a la dicha, en la dicha está la beatitud, que implica conocimiento de la desdicha, y esto sucede en el pasado, el presente y el futuro, y desde *El nacimiento de la tragedia* lo designó como trágico y lo asoció a lo dionisiaco. Toda alegría debe pasar por el dolor. Trágico y jubiloso, la experiencia del dolor y la afirmación de la alegría. Es el júbilo musical la llave hacia las ideas filosóficas de Nietzsche por medio del espíritu dionisiaco.

¹⁸⁷ Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, p. 664

4. INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER EN LA MÚSICA

Aunque al inicio de su carrera como filósofo, Schopenhauer no tuvo mucho reconocimiento, sino hasta una edad más adulta, su libro *El mundo como voluntad y representación* le permitió dar a conocer su metafísica de la música y que esta fuera estudiada y asimilada, como fue en el caso particular del compositor alemán Richard Wagner, en donde la lectura que hiciese del libro de Schopenhauer tendría una repercusión en su pensar y en su música. Ese pensamiento único de Schopenhauer, tanto su estética como su metafísica, fueron leídos y estudiados, una y otra vez por Wagner. Tras la influencia de Schopenhauer sobre Wagner, mientras escuchamos una ópera wagneriana ¿Se podrá identificar que esa música es schopenhaueriana?

4.1 WAGNER Y SU RELACIÓN CON LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

En la segunda mitad de 1854, mientras Schopenhauer ya gozaba de fama tanto en Alemania como internacionalmente, Wagner se encontraba en el exilio en Zúrich, Suiza, por razones políticas. Su amigo, el poeta alemán Georg Herwegh, lo alentó a que leyera el libro de Schopenhauer, así lo afirma Magee: “Fue él [Georg Herwegh] quien, en sus conversaciones, presentó entusiasmado a Wagner las ideas de Schopenhauer, y lo animó a que lo leyera, porque, dijo perceptivamente, que Schopenhauer era el mismísimo pensador que Wagner necesitaba”¹⁸⁸. Wagner, en su autobiografía, plasma y acepta el efecto que tuvo la lectura de la filosofía de Schopenhauer en él:

Ese libro nunca me dejó del todo a lo largo de los años, y en el verano del año siguiente ya lo había leído por cuarta vez. El efecto gradual que tuvo sobre mí fue extraordinario y, de todos modos, decisivo para el resto de mi vida. A través de él, fui capaz de formular juicios sobre cosas que antes sólo había captado instintivamente, y me dio más o menos el equivalente de lo que había adquirido en

¹⁸⁸ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 134

el plano musical estudiando los principios del contrapunto, después de haberme liberado de la tutela de mi viejo profesor Weinlich. Todos mis ocasionales escritos posteriores sobre asuntos artísticos que son de especial interés para mí muestran claramente los efectos de mi estudio de Schopenhauer y mi evolución gracias a él.

189

Leer a Schopenhauer representó para Wagner una experiencia intelectual magnífica que le dará una nueva visión de ver el mundo y la música, Mann afirma lo siguiente:

El descubrimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer es el gran acontecimiento de la vida de Wagner. Ningún otro descubrimiento intelectual anterior, como el de Feuerbach, puede comparársele en importancia, ni en lo personal ni en lo histórico: porque significa sumo consuelo, profunda autoafirmación, liberación espiritual para aquel que se reconoce en ella y es indudable que ella da a su música la fuerza para romper sus ataduras.¹⁹⁰

Wagner promovía la lectura del libro de Schopenhauer con todas las personas a su alrededor, sentía una profunda necesidad de propagar su filosofía; esta sería una tarea que se propondría hacer siempre que estuviera en sus posibilidades, ya que, como su esposa Cósima escribió en su diario, le molestaba mucho que las personas desconocieran la filosofía de Schopenhauer: “A Richard siempre le provoca indignación ver de nuevo lo poco que se conoce a Schopenhauer”¹⁹¹

Por motivo del primer centenario del natalicio de Beethoven, Wagner publica el breve ensayo *Beethoven* (1870), donde se plasman influencias del pensamiento de

¹⁸⁹ Wagner, R. (2012). *My Life, Volume 2*. Obtenido de Apple Books: <https://books.apple.com/mx/book/my-life-volume-2/id501009407>, pp. 89-90

¹⁹⁰ Mann, T. (2013). *Richard Wagner y la música*. México: Debolsillo, p. 117

¹⁹¹ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 126

Schopenhauer, acerca de la concepción del mundo, del arte y la música en la búsqueda de lo sublime:

[La música] es la inmediata manifestación de la unidad de la voluntad, su unión con la naturaleza por medio del sonido. Sólo una condición puede sobrepasarla: lo sacro, [...] el músico, con su excitante clarividencia, altera la consciencia individual y permite pensar en la experiencia mística, que eleva al sujeto más allá de todo límite. De este último grado del místico sufrimiento, con su condición espiritual, que nos encanta inefablemente, el antes desvalorizado músico recupera la honra perdida ante los otros artistas, gracias a su resplandeciente pretensión de sacralidad, pues su arte se relaciona en verdad con el complejo de las demás artes como la *religión* con la *Iglesia*. Lo que percibe su clarividencia no se puede expresar en ningún otro lenguaje.¹⁹²

Wagner, compositor y dramaturgo, creador del “Gesamtkunstwerk –obra de arte total– concebida por este ideólogo del arte de la organización de los sonidos (y de todas sus conexiones dramáticas, escénicas y plásticas)¹⁹³, a pesar de sus grandes cualidades, nunca pudo escribir filosofía como él hubiese deseado, y en Schopenhauer encontró esa filosofía, que sería el complemento revelador y fuente de inspiración de Wagner, ya que, anteriormente su inspiración surgía de la música y el drama de Beethoven y Shakespeare, respectivamente. Magee lo expresa de la siguiente manera:

Wagner sintió que en aquel momento estaba obteniendo de Schopenhauer esa clase de revelación que hasta aquí había supuesto que sólo podía obtenerse de la música o el drama; le sorprendía que algo “sólo literario” pudiera ser “como un regalo del cielo”. Pero así era, y estaba llenando todo espacio de su vida, aparte del tiempo que dedicaba a sus composiciones musicales.¹⁹⁴

¹⁹² Wagner, R. (2016). *Beethoven*. (B. Matamoros, Ed.) Madrid: Fórcola, p. 46

¹⁹³ Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxy Gutenberg, p. 316

¹⁹⁴ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 135

Wagner afirma la influencia de Schopenhauer sobre él, pero ¿En qué consistió esta influencia? Según Magge la influencia de Schopenhauer se encuentra presente en la música de Wagner en sus siguientes óperas:

Tristán e Isolada, Los maestros cantores, El ocaso de los dioses y Parsifal constituyen, como muchos lo creen, una muestra de arte más extraordinario que haya sido producido por una mente humana, en parte es porque su creador se nutría consciente y directamente de un genio complementario en un campo distinto de actividad.¹⁹⁵

Mann opina todo lo contrario, comenta que no existe ninguna relación entre *Tristán e Isolda*, y la filosofía de Schopenhauer, esta ópera sería el punto de partida de un nuevo pensamiento y forma de componer música, al respecto afirma:

En ciertos estudios oficiales sobre Wagner, completamente serios, se mantiene que *Tristán* está exento de toda influencia de la filosofía de Schopenhauer. Ello denota una curiosa miopía. La archirromántica exaltación de la noche de esta obra mórbida, elevada, ardiente y mágica, consagrada en los misterios más nobles y más perversos del romanticismo, no tiene nada de específicamente propio de Schopenhauer, desde luego.¹⁹⁶

La afirmación hecha por Mann está en contra de lo que se pretende comprobar en este apartado, ya que, como se mencionó anteriormente, es el mismo Wagner quien acepta la influencia de Schopenhauer en su música, y lo demostraremos específicamente en la ópera de *Tristán e Isolda*, relacionando y demostrando las conexiones entre ellos.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 118

¹⁹⁶ Mann, T. (2013). *Richard Wagner y la música*. México: Debolsillo, p. 120

4.2 TRISTÁN E ISOLDA: REFLEJO DE LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

A partir de las lecturas que hace Wagner de la filosofía de Schopenhauer, Wagner cambia su visión de cómo componer música. Podría pensarse que el cambio en la forma de componer de Wagner se debe a que con el tiempo fue desarrollando, evolucionando y perfeccionando sus habilidades compositivas, pero en realidad, existe un antes y un después en su música, y las 4 óperas mencionadas anteriormente, son compuestas bajo la influencia de Schopenhauer. Para esa época, Wagner se encontraba trabajando en su tetralogía de *El anillo del nibelungo*, una saga compuesta por las siguientes 4 óperas: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, estaba trabajando más específicamente en el segundo acto de la tercera ópera, *Sigfrido*. Wagner interrumpe la composición de *El anillo del nibelungo* para escribir *Tristán e Isolda*, una de las razones es la económica, pues resultaba más práctico hacer una ópera de cuatro horas y media de duración, a terminar su saga de aproximadamente diecisiete horas de duración. Ya con una ópera terminada, él podría venderla y mantener su economía.

Uno de los cambios que se puede apreciar en las composiciones de Wagner es la reducción en el número de personajes. Anteriormente, estas incluían muchos personajes, muchos diálogos, una acción tras otra, una trama muy intensa en el sentido de que sucedían muchas cosas, esto era porque Wagner le daba muchísima importancia al libreto, más que a la música, a tal grado que la música estaba sujeta y condicionada a lo que sucedía en el libreto, todo lo contrario a lo Schopenhauer expresaba en su filosofía:

Así pues, si la música intenta ajustarse demasiado a las palabras y amoldarse a los acontecimientos, se está esforzando en hablar un lenguaje que no es el suyo. Nadie se ha mantenido tan libre de este defecto como Rossini: por eso su música habla su

propio lenguaje con tanta claridad y pureza que no necesita para nada las palabras y ejerce todo su efecto también cuando es ejecutada solo con instrumentos.¹⁹⁷

Así pues, según Schopenhauer, es el texto quien se rige a la música, ya que ella es quien resalta el texto y las escenas mostradas en la ópera. Para Schopenhauer, la música por si sola es capaz de logra su efecto y es ella la expresión misma de la Voluntad. Schopenhauer afirma “el efecto de los tonos es incomparablemente más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras”¹⁹⁸. Wagner, como creador de la *obra de arte total*, debía de colocar a la música sobre todas las demás artes que tienen participación dentro de sus óperas, así como lo expone Schopenhauer:

[El arte musical] ofrece las claves más profundas, remotas y secretas de la sensación que expresan las palabras o de la acción representada en la ópera, al manifestar su esencia propia y verdadera, y darnos a conocer el alma más íntima de los procesos y acontecimientos de los que la escena no ofrece más que la envoltura y el cuerpo [...], la música expresa las agitaciones de la voluntad misma [...], es capaz de expresar por sus propios medios cada movimiento de la voluntad, cada una se las sensaciones ¹⁹⁹.

Bajo estas ideas, Wagner da una mayor importancia a la música a través de la orquesta, y es el libreto quien se adapta a ella. En *Tristán* ya no hay tanta saturación de hechos, todo ocurre mucho más simple, son menos personajes en escena. Según Magge, las lecturas de Schopenhauer le dan esta idea a Wagner las cuales plasmaría en su ópera de *Tristán e Isolda*:

Las lecturas de Schopenhauer le habían dado la idea (o al menos jugaron un papel indispensable a la hora de darle la idea) de una manera totalmente nueva de componer ópera, no sólo al convertir a la orquesta en protagonista, sino al adoptar

¹⁹⁷ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 318

¹⁹⁸ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. II). Madrid: Trotta, p. 500

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 501

una forma más específica, de hecho más técnica [...]. Comunica a Liszt su hallazgo tan revelador de Schopenhauer, "alguien que llegó a mi soledad como un regalo del cielo", también cuenta de la concepción de *Tristán*: "Como en esta vida nunca he sentido la verdadera dicha del amor, debo erigir un monumento al más bello de todos mi sueños, en el cual, de principio a fin, ese amor debe saciarse a fondo. Tengo en mente *Tristán e Isolda*, la concepción musical más simple pero también la más vigorosa"²⁰⁰.

En el momento de la composición de *Tristán e Isolda*, Wagner se encuentra viviendo en una casa propiedad de Otto Wesendonck cerca de Zúrich, este funge como su mecenas y le apoya económicamente para que logre terminar su ópera. Su esposa, Mathilde Wesendonck, visita diariamente a Wagner y se escriben cartas entre ellos. Wagner se siente atraído por ella, y ella le corresponde todos sus afectos, pero una de las cartas enviadas entre ellos es interceptada por la esposa de Wagner, lo que provoca la separación entre Wagner y su esposa, y los Wesendonck se alejan de Wagner. "La situación material de Wagner es desesperada y, además, tiene mala conciencia por el corazón herido de Minna [su esposa]. ¡Qué terribles complicaciones emocionales!²⁰¹ La ópera de *Tristán*, además de estar influenciada por Schopenhauer, tiene su origen en el amor que sentía Wagner por Mathilde Wesendonck, ese amor que no pudo ser y que mueve la inspiración compositiva de Wagner, algo muy típico de los compositores de ese periodo, así como afirma Argullol: "En la figura del *enamorado*, en el amor que infructuosamente sustenta, muestra su desengaño ante la ansia de plenitud que materializa en la persona amada, permanentemente frustrado en la desposesión que sigue a la pasión"²⁰². Argullol lo clasifica como *Héroe Romántico: el enamorado*. Bajo la idea del amor imposible, el libreto de la ópera se desarrolla de forma trágica, Tristán e Isolda se aman tanto, pero no pueden vivir su vida juntos, ambos mueren al final de la ópera porque su sufrimiento solo se resuelve

²⁰⁰ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 183

²⁰¹ Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal, p. 200

²⁰² Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado., p. 396

con la aceptación de la muerte como máxima felicidad, es en la muerte donde podrán estar eternamente unidos, presenta la tragedia como medio de transfiguración hacia el júbilo.

Un recurso que utiliza Wagner dentro de su ópera de *Tristán* son las melodías que incluyen disonancias, pero lo hace de una manera muy exagerada a como los demás compositores del romanticismo lo venían haciendo. Schopenhauer plantea que luego de vagar la melodía por varios caminos, regresa a la consonancia de la tonalidad:

La esencia de la melodía es una continua desviación y apartamiento de la tónica a través de mil caminos, no solo a los niveles armónicos de la tercera dominante sino a cualquier nota: a la séptima disonante, a los intervalos aumentados, pero siempre termina en un retorno al bajo fundamental: por todos esos caminos expresa la melodía el multiforme afán de la voluntad, pero también expresa su satisfacción mediante la recuperación final de un intervalo armónico y, en mayor medida, la tónica.²⁰³

El uso de las consonancias y disonancias es llama por Schopenhauer como lo racional y la irracional respectivamente, es algo que podemos percibir naturalmente y que afecta directamente a nuestros sentidos, Schopenhauer expone lo siguiente:

La relación del significado metafísico de la música con su fundamento físico y aritmético se basa en que lo que se resiste a nuestra *aprehensión*, lo irracional o disonancia, se convierte en imagen natural de lo que se resiste a nuestra *voluntad*; y, a la inversa, la consonancia o lo racional, al someterse fácilmente a nuestra *captación*, se convierte en imagen de la satisfacción de la *voluntad*.²⁰⁴

²⁰³ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. I). Madrid: Trotta, p. 316

²⁰⁴ Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación* (Vol. II). Madrid: Trotta, p. 503

La ópera de *Tristán e Isolda* no solo marcaría una antes y un después en la música de Wagner, sino, significa un antes y un después en la música del Romanticismo. Wagner compone un acorde totalmente novedoso, llamado el *acorde de Tristán*. A este acorde se le han dado muchos significados y orígenes, pero para este caso, daremos su origen en la filosofía de Schopenhauer. Este acorde es con el que se inicia la ópera, se repite a lo largo de ella y es con el también finaliza. Es un acorde enigmático porque su estructura no permite asociarlo a una sola tonalidad, es una desviación de la tonalidad en todo sentido, además de contener el tritono, que es la disonancia más fuerte en la música. Para Schopenhauer, una secuencia de acordes puramente consonantes es fastidiosa y fatigante; por eso, las disonancias a pesar de la intranquilidad y sufrimiento que pueden causar, son necesarias, pero luego de una disonancia se debe regresar a la consonancia, así como satisfacción e insatisfacción en la Voluntad. A través de ellas la música tiene sus raíces en lo profundo de la esencia de las cosas y del hombre. Para el director de orquesta C. Thielemann, las armonías de *Tristán* tienen la capacidad de despertar muchas de las emociones, a manera personal del director, él lo expresa de la siguiente manera:

Las armonías de *Tristán* despiertan emociones en mí que apenas puedo describir: una sensualidad, una excitación, un estado de alerta, un deseo de disfrutar. Cuando escuché el acorde Tristán por primera vez, supe que ése era el acorde de mi vida. Porque lo contiene todo: tensión, ansiedad, deseo, melancolía, dolor, pero también relajación, calma y una profunda voluptuosidad.²⁰⁵

El acorde Tristán es un enigma, una disonancia que no resuelve ni encuentra el reposo sino hasta después de cuatro horas de música, su resolución está en el final de la ópera. Durante el desarrollo de la ópera, la música se mueve de una disonancia a otra, provocando en el oído una ansiedad por buscar la resolución del acorde que no llegará. En

²⁰⁵ Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal, p. 198

sentido schopenhaueriano, sería el equivalente puramente musical del deseo, del anhelo, del ansia que no se detiene, que es nuestra vida, nosotros mismos.

Esta revolución “tuvo un impacto totalmente mistificador en muchos de sus primeros oyentes: los cantantes encontraban la música tan poco coherente que no podían aprender sus papeles, y los músicos de la orquesta se declararon incapaces de tocar aquellas piezas”²⁰⁶. En ese momento, era algo nuevo y desconocido, el acorde Tristán es algo sublime, cabe dentro de la definición de Moraña: El monstruo dentro de lo sublime, “la imagen del monstruo despierta ansiedad y frustración ya que resiste toda interpretación totalizante y escapa a la racionalidad, aunque de todos modos la convoque”²⁰⁷. Incluso, se puede afirmar en el caso de Nietzsche, que a pesar de los conflictos personales que tuvo con Wagner, no comprendió su música, al llamarle música de la *décadence*, además de que él resistirse a apreciarla y entenderla, ya que con sus conocimientos en el área de la música y sobre la filosofía de Schopenhauer, Nietzsche pudo haber comprendido la música de Wagner. Al respecto afirma Trías:

Esa música, según el filósofo, constituía una constante incitación al arrebató y al abandono, o a la enajenación de nuestras facultades superiores en un universo demoníaco de voluptuosidades sin tasa. Nuestra inteligencia quedaba, en ella, arruinada en sus legítimas exigencias de capacidad de juicio y discreción. Y sin embargo, ¡qué hermoso es nadar a través de ese océano ultrasensible y cerebral que se ofrece de manera tan voluptuosa en el drama musical wagneriano! Quizá por eso quiso Nietzsche construir diques de contención contra esa voluptuosidad tan desbordante [...]. A Nietzsche esa música le debía siempre tentar, como si fuese el embelesador y traicionero cántico de las sirenas de la *Odisea*, o el hechizo siempre cercano de esa Circe musical que todo lo trastornaba y transmutaba, paralizando su juicio crítico y provocando un estado semejante a la embriaguez y el ensueño.²⁰⁸

²⁰⁶ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 118

²⁰⁷ Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana, p. 202

²⁰⁸ Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxy Gutenberg, pp. 317-318

4.3 EL LEGADO DE WAGNER

El cambio que existió en la música del periodo clásico (Idealismo) hacia el Romanticismo inició con Beethoven y culminó con Wagner. Serían estos los dos compositores más importantes de este período. Magee afirma respecto a la música de Wagner “antes no había existido nunca algo parecido, ni en el campo de la música ni en el de la ópera”²⁰⁹, y la obra clave de Wagner sería la ópera de *Tristán e Isolda* por todos los elementos novedosos que se desarrollan en ella, “*Tristán* es la cima del arte operístico, la ópera por antonomasia, el incunable, la obra clave”²¹⁰. Esto es porque Wagner, a través del uso de las disonancias, abrió nuevas posibilidades de hacer música, por medio de su acorde de Tristán.

La influencia de Wagner en la música posterior a él ha sido enorme. Está categóricamente admitido desde hace mucho tiempo que la música moderna, valga el esquematismo, nace con el famoso acorde de Tristán, con ese tritono que abre tantas perspectivas armónicas y que sugiere tantas vías. La jerarquía de la nota tónica empieza a resquebrajarse al tiempo que lo hacen las viejas ideas. Todo entrará en crisis en la etapa de la Secesión vienesa, de donde nacerá, también en la música, un nuevo y ya constituido lenguaje. En él participarán una pléyade de compositores de distintos signos y tendencias²¹¹

Los compositores posteriores a Wagner desarrollaron sus obras utilizando disonancias, pero cada quien según su idea de hacer música: en el caso de Wagner, como lo hemos afirmado, las disonancias la escribe bajo la concepción filosófica de

²⁰⁹ Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía a*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 119

²¹⁰ Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal, p. 199

²¹¹ Reverter, A. (Marzo de 2011). *Wagner y su círculo*. Obtenido de Fundación Juan March: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc679.pdf>, p. 15

Schopenhauer, Arnold Schönberg lo hace bajo la idea de una concepción de atonalidad²¹², Béla Bartók bajo la idea de la etnomusicología²¹³ húngara, y así podemos mencionar otros compositores que utilizan las disonancias, pero todo esto se desarrolló a partir del acorde de Tristán compuesto por Wagner.

La música y la filosofía fueron muy fecundos en ese siglo, sobre todo en Alemania, lo que permitió generar relaciones e interrelaciones, influencias recíprocas, que dan como resultado obras magistrales tanto en la filosofía y como en la música, pero fue en mayor magnitud la influencia de la música sobre la filosofía, ya que, los filósofos fueron influenciados por la música a lo largo de su vida, así como por varios compositores, mientras que los músicos, fueron influenciados solamente en una obra en específico o en una etapa de su vida.

²¹² Antónimo de tonalidad. La música atonal no se apega a ningún sistema tonal o modal. Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico, p. 119

²¹³ Colecciones de música folclóricas nacionales realizadas por académicos y músicos clásicos, Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico, p. 556

5. CONCLUSIONES

- Schopenhauer, que fue músico, estudió música y tocaba la flauta, sentía un gusto enorme por la música, que lo acompañó durante toda su vida. Ese amor a la música lo llevó a escribir esas analogías en las que se aprecia un profundo conocimiento en el tema de la música, además de la influencia de la música en su filosofía, la música está presente en su filosofía.
- Ya en su filosofía, la música realiza una especie de abstracción que toma lo más íntimo, la Voluntad. Por esa razón, al escuchar música, esa persona trasciende su ser, el mundo y sus sentimientos, mostrando su significado interno, que se objetiva en la armonía y la melodía para hacer visible la Voluntad.
- Las obras musicales que son puramente instrumentales, son el ideal para presentar lo más íntimo del mundo, más sin embargo, el texto puede acompañar a la música, como en el caso de la ópera, teniendo cuidado que la música no esté sujeta al texto. Siguiendo la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, la música no tiene ninguna relación con la palabra.
- Se hace la diferenciación en las artes, en la cual, las artes presentan ideas, y la música la Voluntad. Por lo tanto, las ideas son formas inmutables de los fenómenos, y la música es el lenguaje de los sentimientos. Ya que la música llega a ser inefable, se puede comprender la música a través de analogías.
- El lenguaje musical es metafísico, ya que presenta un significado interno, los sentimientos en forma pura. Es un lenguaje inefable, pues no puede ser comprendido racionalmente. Pero la música, como lenguaje, no comunicará conceptos, sino sentimientos que estarán presentes en el oyente.
- Existe una continuidad entre las posturas estéticas de Schopenhauer y Nietzsche, al estar Nietzsche influenciado en un inicio por Schopenhauer, Nietzsche toma estas posturas y las amplía aún más, tal es el caso de la voluntad de poder.

- La filosofía musical de Nietzsche exalta los valores trágicos de la música y los dispone para la reflexión filosófica. La música es paradójica, trágica y jubilatoria, donde debe existir un sufrimiento para llegar al goce.
- Dionisos, por medio del júbilo musical es el símbolo que concentra la doctrina Nietzscheana. Dionisos es el hilo conductor que lleva la filosofía de Nietzsche de inicio a fin. La música está representada por Dionisos dentro de la filosofía de Nietzsche, por lo tanto, es la música quien concentra la doctrina Nietzscheana.
- El júbilo musical en Schopenhauer se limita en un sentido pesimista, mientras que en Nietzsche se le da un sentido vitalista y mediante lo dionisiaco abre otras posibilidades en la estética de Nietzsche, como lo son la voluntad de poder, el amor fati, el eterno retorno, entre otros.
- La música es una manifestación no discursiva, que servirá para experimentar niveles de realidad que no existen a nivel consciente, siendo esta una alternativa a los límites filosóficos y discursivos.
- El vínculo música-filosofía queda demostrado por medio de estos dos filósofos, es una relación que queda en evidencia a partir de ellos donde la música se relaciona con la filosofía y es de influencia en el desarrollo de las ideas filosóficas de Schopenhauer y Nietzsche. Esta influencia existe desde el momento en que ellos tuvieron contacto con la música y permanece latente durante toda su vida y en toda su filosofía.
- En el caso de la música influenciada por la filosofía, como en el caso de la ópera de *Tristán e Isolda*, es un ejemplo nuevamente de la relación música-filosofía, y que en esta ópera genera una gran revolución en la música. Queda abierta la inquietud si existen influencias así de fuertes de la filosofía en la música y en qué consiste esa influencia, como en el caso del poema sinfónico de Richard Strauss "Así habló Zaratustra" y de la sinfonía No 3 de Gustav Mahler.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Escareño, J. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.
- Bonds, M. E. (2014). *La música como pensamiento*. Barcelona: Acantilado.
- Colomer, E. (2002). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. Tomo III*. Barcelona: Herder.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- Einstein, A. (1991). *La música en la época romántica*. España: Alianza.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (2007). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*. Madrid: Machado Libros.
- Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal.
- Hirschberger, J. (2011). *Historia de la filosofía (Vol. II)*. Barcelona: Herder.
- Hottois, G. (1999). *Historia de la filosofía del Renacimiento a la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Isaiah, B. (1999). *Las raíces del romanticismo*. España: Taurus.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económico.
- López Rodríguez, J. M. (2011). *Breve historia de la música*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Maceiras, M. (1994). *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión*. Madrid: Pedagógicas.
- Magee, B. (1991). *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra.
- Magee, B. (2011). *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mann, T. (2013). *Richard Wagner y la música*. México: Debolsillo.
- Mann, T. (2014). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza.
- Matamoro, B. (2015). *Nietzsche en la música*. Madrid: Fórcola.
- Montinari, M. (1968). Nietzsche. (C. E. Latina, Ed.) *Los Hombres de la Historia*(22).
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- Muñoz Albaladejo, J. (2018). Música y tragedia en el joven Nietzsche. *Factótum*(19), 24-34.
Recuperado el 12 de Octubre de 2019, de
http://revistafactotum.com/revista/f_19/articulos/Factotum_19_3_MUNOZ_ALBALADEJO.pdf

- Nietzsche, F. (1990). *La Gaya Ciencia*. Caracas: Monte Avila.
- Nietzsche, F. (2003). *El Caso Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos Póstumos (1885-1889) (Vol. IV)*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014). *Ensayos sobre los griegos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Nietzsche, F. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthtropos.
- Reverter, A. (Marzo de 2011). *Wagner y su círculo*. Obtenido de Fundación Juan March:
<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc679.pdf>
- Rivero Weber, P. (2015). *Nietzsche su música*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Rosset, C. (2000). *La Fuerza Mayor*. Madrid: Acuarela.
- Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos.
- Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. Madrid: Sexto Piso.
- Rowell, L. (1985). *Introducción a la Filosofía de la Música*. Buenos Aires: Gedisa.
- Safranski, R. (2002). *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets.
- Schenk, H. G. (1983). *El espíritu de los románticos europeos*. México: FCE.
- Schnädelbach, H. (1991). *Filosofía en Alemania, 1831-1933*. Madrid: Cátedra.
- Schopenhauer, A. (2005). *Pensamiento, Palabra y Música*. Madrid: Edaf.
- Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad Y Representación (Vol. I)*. Madrid: Trotta.
- Schopenhauer, A. (2009). *El Mundo Como Voluntad y Representación (Vol. II)*. Madrid : Trotta.
- Solé, J. (2015). *Schopenhauer: El pesimismo se hace filosofía*. Barcelona: Batiscafo.
- Strathern, P. (2004). *Schopenhauer en 90 minutos*. México: siglo xxi.
- Strathern, P. (2014). *Nietzsche en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI.
- Suárez Urtubey, P. (2007). *Historia de la Música*. Buenos Aires: Claridad.
- Tarnas, R. (2008). *La Pasión de la mente occidental*. Girona: Atalanta.

Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal.

Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxy Gutenberg.

Wagner, R. (2012). *My Life, Volume 2*. Obtenido de Apple Books:
<https://books.apple.com/mx/book/my-life-volume-2/id501009407>

Wagner, R. (2016). *Beethoven*. (B. Matamoros, Ed.) Madrid: Fórcola.

