



REVISTA DE FILOSOFÍA

...LUIS OQUENDO: *Lectura intertextual de la Analítica en la Crítica de la razón práctica* ... GABRIEL TORRES, CRISTIAN PEDRAZA, LINO MORÁN Y DOUGLAS GUDIÑO: *Ludovico Silva: ideología y educación* ... GUILLERMO ARIEL D'ATRI: *Kant y el cuerpo propio como condición de posibilidad de toda experiencia estética sublime* ... JOSÉ MANUEL LÓPEZ: *Schopenhauer, Wagner y Nietzsche: aproximaciones filosóficas y musicales* ... JUAN HORACIO DE FREITAS: *Espiritualidad y tecnificación de sí en Nietzsche. Una lectura foucaultiana del Ecce homo* ... SILVIO MOTA PINTO: *La interpretación de una práctica y el fundamento de la moral* ... CARLOS AGUIRRE AGUIRRE: *Contrapuntos coloniales: Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre y el problema existencialista y colonial del Otro* ... INGRID SILVA ARROYO: *Libertad y oportunidad. Consideraciones sobre justicia distributiva en Amartya Sen y Philippe Van Parijs.* ... ANA ISABEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ: *Una reflexión sobre la educación desde una perspectiva ético - filosófica: profesión vs. vocación* ... CHRISTIAN PAÚL NARANJO NAVAS: *The Post Truth and God* ...

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 94
2020 - 1
Enero - Abril

Revista de Filosofía, N° 94, 2020-1, pp. 92-105

Schopenhauer, Wagner y Nietzsche: aproximaciones filosóficas y musicales

*Schopenhauer, Wagner y Nietzsche: Philosophical and
Musical Approaches*

José Manuel López

Universidad de los Andes / Departamento de Filosofía

Mérida - Venezuela

josemanuellopez888@gmail.com

Resumen

El siguiente texto se ubica en el área de la Estética y la Metafísica. Su propósito fundamental es exponer las aproximaciones y semejanzas en términos filosóficos y musicales entre tres pensadores-músicos alemanes: Arthur Schopenhauer, Richard Wagner y Friedrich Nietzsche. Estos tres, desde el campo de la filosofía de la Música, aportan ideas fundamentales que influyen el modo de pensar, comprender e interpretar tanto la filosofía como el fenómeno musical, proponiendo nuevos puntos de vista basados en una reflexión artístico-ontológica que ha venido siendo influyente en el estudio de este campo desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad.

Palabras Clave: filosofía; música; voluntad; Schopenhauer; Wagner; Nietzsche.

Abstract

The following text covers the studies of Aesthetics and Metaphysics. Its fundamental purpose is to expose the approaches and similarities of philosophical and musical terms between German thinkers-musicians Arthur Schopenhauer, Richard Wagner and Friedrich Nietzsche. All three contributed with fundamental ideas to the philosophy of music that changed the way of thinking, understand and interpret Philosophy itself as well as the musical phenomena, proposing new points of view stressed on an artistic-ontological reflection, which has been influential on the field since the beginning of the 20th century until present days.

Key words: philosophy; music; will; Schopenhauer; Wagner; Nietzsche.

Introducción

La Filosofía en tanto saber del ente en total, de la problemática del hombre, busca explicar las interrogantes de dicha problemática; el *qué* del ser y del ente, sus angustias, alegrías y tristezas, sus preocupaciones fundamentales, la relación del hombre con el mundo, con Dios y, con él mismo. Todo esto, por medio de la música, en tanto objeto dado en la realidad fenoménica y en la realidad de la cognoscibilidad: la idea.

La tradición del pensar en el área de la Filosofía de la Música inicia con Pitágoras y sus reflexiones sobre la metafísica del número; Platón y Aristóteles, sus consideraciones sobre cuál tipo de música debe escuchar el ciudadano para su formación: También se encuentran los aportes de Pseudo Plutarco, Filodemo, Aristoxeno y Quintiliano, su esfuerzo se enfoca en la reflexión sobre el ejercicio teórico- práctico de la música. Más tarde, el texto llamado *De Música*, escrito por San Agustín. Luego, en la época moderna, el *Compendium Musicae* de René Descartes, y la referencia sobre la música hallada en el texto de Leibniz ¹ de la que se nutre Arthur Schopenhauer para interpretar dicho problema: su estructuración, sus implicaciones en el sujeto y la manifestación de la voluntad.

La música no representa las cosas sino el ser, ella no copia las ideas. Por esa razón, es análoga a la voluntad, en ella se objetivan las ideas y la música como manifestación auténtica del modo de ser del hombre. En el § 52 de *El mundo como voluntad y representación* dice Schopenhauer (1819):

1 “Música est exercitium *arithmeticae* occultum *nescientis se numerare animi* (Un ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu oculto que no sabe que está contando)”. Leibniz en Schopenhauer. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Tomo I. Trad. P. López de Santa María, Editorial Trotta, Madrid, 2005. p. 153.

Así pues, 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 estas sólo hablan de las sombras, ella del ser. Y al ser la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música. Sólo que de forma distinta en cada una, tiene que haber no una semejanza inmediata, pero sí un paralelismo, una analogía entre la música y las ideas, cuyo fenómeno en la multiplicidad y la imperfección en el mundo visible.²

Esta idea planteada por Arthur Schopenhauer (1788- 1860), determina el lugar ocupado por la música en la Filosofía del Romanticismo Alemán³. También ejerce influencia en el músico Richard Wagner (1813-1833), el filósofo Friedrich Nietzsche (1844- 1900), el compositor Gustav Mahler (1860- 1911) y el filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951): el pensamiento schopenhaueriano repercute también en el proceso compositivo y el rol que cumple el músico en Europa para esta época. De este modo, el siglo XIX es un espacio histórico de notables pensadores para el campo filosófico. Interesa en el siguiente texto, poner de relieve a tres de estos pensadores-músicos que aportan una manera de pensar el asunto filosófico desde un enfoque artístico.

1. Relación entre Schopenhauer y Nietzsche

Dicho lo anterior, cuando se hace referencia a la relación filosófica entre Nietzsche y Wagner es obligatorio trazar la línea inversa hacia el sistema de Arthur Schopenhauer, en tanto filósofo de los artistas y momento previo crucial, como influencia para este espacio histórico caracterizado por la presencia de notables filósofos y artistas. En relación a la importancia de Schopenhauer para los artistas, explica Thomas Mann:

- 2 SCHOPENHAUER, A. *El Mundo como voluntad y representación. Tomo I*. Trad. P. López de Santa María. Editorial Trotta, Madrid, 2005. p. 154.
- 3 El historiador italiano Benedetto Croce ofrece la siguiente definición sobre el Romanticismo: “El romanticismo teórico y especulativo es la revuelta, la polémica y la crítica contra el academicismo literario y el intelectualismo filosófico que habían dominado durante la edad iluminista. Volvió a despertar, por lo tanto, el sentido de la genuina y gran poesía y ofreció su teoría de la nueva ciencia de la fantasía, llamada Estética”.
CROCE, B. *Historia de Europa en el siglo XIX*. Trad. A. Pentimalli. Editorial Ariel, Barcelona, 1996. pp. 35-36.

La filosofía de Schopenhauer ha sido sentida siempre como una filosofía eminentemente artística, más aún como la filosofía por excelencia de los artistas. Y no porque sea en alto grado, en tan gran medida, una filosofía del arte – de hecho su “estética”, ocupa una cuarta parte de su extensión total; ni tampoco porque su composición posea una claridad, una transparencia, una coherencia tan perfectas; ni porque su exposición tenga una fuerza, una elegancia, una precisión, un ingenio apasionado, una pureza clásica y un rigor grandiosamente sereno en su estilo literario, cualidades todas ellas que jamás se habían visto antes en la historia de la filosofía alemana: todo eso es tan solo un “fenómeno”, es tan solo la necesaria y connatural expresión bella de la esencia más íntima de este pensamiento, de su naturaleza.⁴

¿Cómo se reflexiona la objetivación de la voluntad en este sistema? Dicha voluntad debe aceptarse desde la representación tanto en lo uno como en lo múltiple, es decir la voluntad pensada como objeto que asciende por grados ¿Cuáles son estos grados? Representan el camino metafísico que se debe recorrer para llegar a la idea eterna e inmutable, es decir sin cambio ni movilidad. Esto, es la significación de la idea en Schopenhauer, a la luz de su lectura sobre la Filosofía de Platón⁵, y la voluntad resuelta a partir del *noúmeno*, la cosa en sí, perteneciente al sistema kantiano.

Al establecer un diálogo con Schopenhauer, dice:

Si para nosotros la voluntad es la cosa en sí y la idea la objetivación inmediata de aquella voluntad en un grado determinado, encontramos que la cosa en sí kantiana y la idea de Platón, que para él es el único *οὐτως οὐν*, esas dos grandes oscuras paradojas de los dos máximos filósofos de Occidente, no son idénticas pero sí sumamente afines, distinguiéndose por una sola determinación. Con toda su consonancia y afinidad internas, ambas paradojas suenan muy diferentes debido a la extraordinaria diversidad individual de sus autores, razón por la cual ambas constituyen el mejor comentario una de otra, ya que se parecen a dos caminos muy distintos que conducen a un fin. - Poco hace falta para aclarar esto. En efecto, lo que dice Kant es en esencia lo siguiente: «Tiempo, espacio y causalidad no son determinaciones de la cosa en sí sino que pertenecen únicamente a su fenómeno, al no ser nada más que formas de nuestro conocimiento. Pero, dado que toda pluralidad y todo nacer y perecer solo son posibles en virtud del tiempo, el espacio y la causalidad, se sigue que también

4 MANN, T. *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*. Trad. A. Sánchez Pascual. Editorial Alianza, Madrid, 2000. p. 19.

5 “La diversidad de las ideas (platónicas) o grados de objetivación, la multitud de los individuos en los que cada una de estas se presenta, la lucha de las formas por la materia: todas esas cosas no le afectan a ella sino que son únicamente el modo y manera de su objetivación”. SCHOPENHAUER, A. (2005). *Op.cit.* p. 153.

aquellos pertenecen en exclusiva al fenómeno y en modo alguno a la cosa en sí. Mas, puesto que nuestro conocimiento está condicionado por aquellas formas, toda la experiencia es solamente conocimiento del fenómeno y no de la cosa en sí: de ahí que sus leyes no tengan validez para ella⁶.

Siguiendo las palabras de Schopenhauer: tiempo, espacio y causalidad no son caracteres de la cosa en sí. Estas, son intuiciones puras del entendimiento (en términos kantianos)⁷, pertenecen al mundo fenoménico pues son modos del conocimiento. Sin embargo, al reconocer la pluralidad, se aceptan como fenómenos y se relacionan con la cosa en sí. En este sentido, el conocimiento es en sí mismo un fenómeno. En otras palabras, el conocimiento individual, es de lo mostrado, no de la cosa en sí. Este conocimiento fenoménico se disuelve por la determinación del *principium individuationis*,⁸ sometido al fenómeno y no a la cosa en sí, ni a la voluntad. En consecuencia, a la música como lenguaje de la voluntad misma.

2. Schopenhauer: Apuntes sobre la música y el color

Los párrafos en los cuales aparece el término música son los siguientes: *Sobre la Visión y los Colores (1816)*, específicamente la edición en español de la editorial Trotta, introducida por Pilar López de Santa María. Esta autora desde el comienzo del texto, compara la reflexión ejercida por el joven Schopenhauer, en relación con el color. Los colores son a la vista, tan necesarios tan inherentes al individuo, como la música, lo es al sentido auditivo.

En palabras de Schopenhauer:

Los colores son a la vista —podríamos decir— lo que la música al oído. Me atrevería a afirmar que ambos constituyen las producciones más asombrosas de la naturaleza; son realidades que nos transportan mucho más allá de su entidad físico-natural, abriéndonos al mundo del arte; son mitad fenómenos y mitad milagros. Y de ahí, creo yo, el interés que suscitan en los grandes espíritus⁹.

6 Ibidem, p. 201

7 Uno de los aportes del sistema kantiano es considerar espacio y tiempo como intuiciones puras del entendimiento., tal y como se plantea en la Crítica de la Razón Pura. Cf. KANT, I. *La Crítica de la Razón Pura*. Trad. M. García Morente. Editorial Austral, Madrid, 1984. p. 7.

8 “En cuanto cosa en sí la voluntad del procreador no difiere de la del procreado, ya que solo el fenómeno, no la cosa en sí, está sometido al *principium individuationis*”. Schopenhauer, A. (2005). *Op.cit.* p. 188.

9 SCHOPENHAUER, A. *Sobre la Visión y los Colores*, Trad. P. López de Santa María. Editorial Trotta, Madrid, 2013. p.10.

La complejidad de la música se debe a su abstracción. Esta razón, despierta en Schopenhauer la preocupación por explicar profundamente su sentido ontológico, más allá de su condición artística. En dicho prólogo de López de Santa María, a propósito de la exposición sobre los rayos determinantes en la producción de los colores primarios, se realiza una analogía con el carácter armónico conservado por la música. Este rayo homogéneo, crea los siete colores primarios: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta. A su vez, el número siete guarda relación con una tradición ancestral, vinculada a los planetas del sistema solar, así como las siete notas del sistema tonal: do, re, mi, fa, sol, la, si.

Siguiendo a Schopenhauer:

Los rayos simples (las llamadas «luces homogéneas») son siete y determinan los siete colores primarios: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta. La elección de este número para distinguir los colores espectrales tiene que ver con una antigua tradición que vincula los colores con los días de la semana, los planetas del sistema solar conocidos por aquel entonces y, en especial, con las siete notas musicales, con las que Newton les busca expresamente una conexión.¹⁰

Este carácter numérico del siete (7), es un aspecto de interés no solo para Schopenhauer desde la filosofía, sino también para Newton desde la ciencia, otorgando la posibilidad de aceptar el problema de la música como un asunto esencial del ser humano, observada por éste desde tiempos tempranos en su reflexión filosófica

En el capítulo sobre *Los Colores* del mismo libro, Schopenhauer realiza un notable aporte sobre el color en relación al sistema escalar musical. El filósofo, reflexiona sobre la gama de los colores relacionándolos con las siete notas de la misma, cuyo movimiento se efectúa de diversas maneras: ascendente, descendente o cromático. Esto, tiene como resultado otras sonoridades, otros acordes. También sucede con los colores que, al ser mezclados con otros ofrecen distintas tonalidades de los colores primarios; azul rojo o amarillo que son la tónica, emergen los secundarios verde, violeta o naranja, para crear el acorde.

Así lo considera Schopenhauer:

Es exactamente lo mismo que sucede en la escala musical, que se va resolviendo en una nota que asciende desde la octava inferior a la superior silbando a través de tránsitos imperceptibles, y donde se jalonan siete escalones (con lo que justamente se convierte en *escala, scala*) que han recibido nombres propios: en abstracto, prima, segunda, tercia, etc.; en concreto, do, re, mi, etc. Y ello, por la sola razón de que las vibraciones de esas notas se hallan entre sí en

10 *Ibidem*, p.14.

relaciones numéricas racionales. Es de observar que ya Aristóteles conjeturó que la diferencia de los colores, como la de los tonos, tenía que basarse en una relación numérica y que, según esta fuese racional o irracional, los colores resultarían ser puros o impuros.¹¹

Entonces, la escala musical se acepta como una sucesión de siete notas do, re, mi, fa, sol, la, si, con intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y diversas modalidades; mayor, menor, justo, aumentado, disminuido. Dichas modalidades exigen y necesitan una resolución, encontrada en la octava.

Sobre esto, puntualiza Schopenhauer:

Pero la prueba de que podemos juzgar esa relación puramente aritmética mediante un simple sentimiento está en la música, cuya armonía se basa en las relaciones numéricas, mucho mayores y más complicadas, existentes entre las vibraciones simultáneas, y cuyos tonos juzgamos, no obstante, de mero oído con suma exactitud pero aritméticamente; de modo que cualquier hombre bien constituido está en condiciones de indicar si una nota que se hace sonar es la exacta tercia, quinta u octava | de otra. Así como las siete notas de la escala destacan de entre las innumerables notas posibles que se encuentran entre ellas únicamente por la racionalidad de los números de sus vibraciones, también los seis colores a los que se da nombre propio se destacan entre los innumerables que se encuentran entre ellos simplemente por la racionalidad y simplicidad que tiene la fracción de la actividad de la retina que se presenta en ellos. — Así como yo, al afinar un instrumento, compruebo la corrección de un tono tocando su quinta o su octava, compruebo la pureza de un color que tengo delante provocando su espectro fisiológico, cuyo color es con frecuencia más fácil de juzgar que él mismo: así, por ejemplo, no he podido observar que el verde de la hierba tira pronunciadamente a amarillo hasta ver que el rojo de su espectro tira mucho a violeta.¹²

A través de esta referencia, es pertinente preguntarse ¿Cómo es posible reconocer la consonancia o la disonancia en una pieza musical? Por medio de la sensibilidad percibida en la música. Luego de distinguirla, se razona de manera lógica en su cualidad aritmética. De esa manera, una persona cuyo oído musical esté entrenado, puede distinguir cuando suena una tercera menor o mayor, una quinta aumentada o disminuida. Se trata del músico empírico, ¿cuál es el músico empírico?, una persona que, si bien no cuenta con formación académica, posee una educación sonora significativa. Esto, obedece al carácter “empírico-perceptivo” señalado por Aristoxeno en la Edad Media. Por ejemplo al pensar en el individuo con capacidad de afinar un instrumento, está afirmando su sonido en armonía con los demás instrumentos, de

11 *Ibidem*, p.67.

12 *Ibidem* p. 69.

igual manera sucede en la comprobación fisiológica de un color se está buscando su altura, su tono, su armonía en relación al conjunto de colores.

Manteniendo el diálogo con Schopenhauer

Pero en cuanto una mitad está dada se sigue necesariamente la otra como complemento suyo. Esto es comparable con el hecho de que en la música el tono fundamental es arbitrario, pero con él queda determinado todo lo demás. Conforme a lo dicho, fue un doble absurdo pretender que la suma de todos los colores consistiera en un número impar: a esto permanecieron siempre fieles los newtonianos, aun cuando se alejaron de la cifra que fijó su maestro y supusieron, bien cinco, o bien tres colores originales¹³.

Si bien, Schopenhauer considera la tónica como algo arbitrario, ella rige todo. Al pensar en el contexto de una pieza musical, póngase en caso *La sinfonía del nuevo mundo de Dvorak*¹⁴, *El clave bien temperado*¹⁵ o *La suite número uno para cello de Bach*¹⁶, la tónica y el centro tonal articulan todas las frases que forman parte del discurso musical existente en la pieza. La finalidad de incluir la referencia de esta obra anterior a *El Mundo como Voluntad y Representación (1819)*, es mostrar la relevancia conservada por la música en la filosofía Schopenhaueriana. Así pues, la reflexión sobre este asunto se encuentra de manera clara en Wagner y en Nietzsche.

3. Relación filosófica: Wagner- Nietzsche

Acá, es pertinente en primer lugar señalar los lugares fundamentales donde se encuentran las referencias elaboradas por Nietzsche en relación a Wagner. Tres momentos decisivos conforman la relación filosófica entre ambos pensadores. El primer momento: el prólogo que hace Nietzsche sobre Wagner como parte de *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche subraya la relevancia de la música en la tragedia y dialoga con el drama musical griego¹⁷, el segundo momento: la referencia existente en el libro llamado: *Los 6 hechos fundamentales de la estética*, en ocasión

13 Ibidem p.71.

14 Esta sinfonía está compuesta en la tonalidad de mi menor y el compositor checo la compuso en el año 1893.

15 El volumen que contiene dicha obra es del año 1722 aproximadamente

16 Esta obra fue escrita en el período donde Bach trabajó como maestro de capilla en la corte del príncipe Cothen entre 1720 y 1721.

17 El Drama musical griego es un texto que forma parte de los escritos preparatorios junto a los textos *Sócrates y la tragedia* (1870) y *la Visión dionisiaca del mundo* (1870), contenidos en su obra: *El Nacimiento de la Tragedia* (1871).

de la lectura hecha por Wagner de *El mundo como voluntad y representación* y el tercer momento de la ruptura de la relación filosófica entre ambos es: el claro pero respetuoso distanciamiento entre ambos manifestado en el texto titulado *El Caso Wagner: Un Problema Para Amantes de la Música*. (1888).

Debe recordarse entonces que la *Autocrítica* pensada por Nietzsche, contenida en *El Nacimiento de la Tragedia* (1871), se hace desde su puesta en cuestión sobre la justificación de la vida como algo estético. En relación a esto, apunta Nietzsche:

En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo arte*, al reino de la *mentira*, - es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena.¹⁸

Así, se establece un diálogo entre Schopenhauer y Nietzsche, al menos en esta primera etapa del pensamiento nietzscheano, donde el segundo hace referencia a la filosofía pesimista del primero. Es decir, a su noluntad entendida como negación a la vida. Acá, emerge en materia filosófica la ontología negativa que se inaugura desde Anaximandro cuando acepta la determinación *lo que es, deja de ser*. En otros términos: el ser está expuesto al origen y a la destrucción es una forma culpable de emancipación del ser eterno¹⁹

¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» - dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495- «es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, *no son dignos* de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico -, ese espíritu lleva, según esto, a la *resignación*».²⁰

18 NIETZSCHE, F. (2011a). *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Editorial Alianza, Madrid, p. 32.

19 “Hemos referido, considerar ahora, con Anaximandro, el conjunto de la existencia como una forma culpable de emancipación del ser eterno, como una iniquidad absoluta que cada uno de los seres se ve obligado a expiar con la muerte. Todo lo que es, todo lo que existe, está condenado a perecer, ya pensemos en la vida humana, en el agua, en lo caliente o en lo frío:(...) concluye Anaximandro, no puede poseer cualidad o particularidad determinada alguna, pues en ese caso habría tenido que nacer, como todas las demás cosas, y como ellas también estaría obligado a perecer. Para que el devenir no cese, el origen primigenio del devenir tiene que ser indeterminado”. Nietzsche, F. (2003). *La Filosofía en la Época trágica de los griegos*. Trad. Luis Fernando Moreno. Editorial Valdemar, Madrid, pp.52-53.

20 NIETZSCHE, F. (2011a). *Op. cit.* p. 33.

En este sentido debe recordarse que, la reflexión sobre la música está en conformidad con el programa de la metafísica iniciado por Platón, a través de Sócrates, quién en su sueño más profundo escuchó la voz de un sueño que lo invitaba a considerar la música como una disciplina. En *Sócrates y la Tragedia*, explica Nietzsche:

Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir se lo dijo una figura que se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus amigos, tenía uno y el mismo sueño que le decía siempre lo mismo: ¡Sócrates cultiva la música!. Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que la filosofía era su música suprema.²¹

Se entiende ésta como el lenguaje de la voluntad, –desde la concepción schopenhaueriana-, y el camino entre lo apolíneo y lo dionisiaco –desde la acepción nietzscheana-. Dando la posibilidad de diferenciar la música en tanto arte de los sonidos y la filosofía en tanto el estudio del ser. Así pues, la herramienta para estudiar la música es el asunto filosófico, el cual dialoga con estos pensadores. Al respecto explica Nietzsche:

En su texto titulado *La visión dionisiaca del mundo*, afirma Nietzsche:

Aún cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza *figurativa* fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara.²²

En la antigüedad clásica existen dos tipos de instrumentos; la cítara representada en esta música apolínea, evoca el orden, la consonancia y el contexto de lo armonioso, y el aulos, se emplea para musicalizar los rituales báquicos. En este contexto eminentemente musical, se representa la cultura griega antigua, tanto la música, como la filosofía, juegan un rol fundamental en el modo de ser del hombre occidental.

5. Ruptura de la relación filosófica: Wagner- Nietzsche

En esta tercera y última parte, se evidencian algunos pasajes de la *Genealogía de la Moral* (1887), *Ecce Homo* (1888) y *Ópera y Drama* (1851). En estos pasajes,

21 *Ibidem*, p. 224.

22 NIETZSCHE, F. (2011a). *Op. cit.* p. 234.

cada uno de los pensadores-músicos, expone la ruptura de la relación filosófica entre Friedrich Nietzsche y Richard Wagner, ocurrida por el estreno del *Parsifal*²³.

En el diálogo sobre una filosofía de la música, contextualizada en la Alemania del S. XIX, Nietzsche afirma que, en Wagner hay una clara lectura del pensamiento schopenhaueriano ¿Por qué? Es justo concordar que éste representa una autoridad en los años setenta del Siglo XIX. Nietzsche en la *Genealogía de la Moral* (1887), en relación a Wagner y al eco del pensamiento de Schopenhauer dice:

Así, por ejemplo, Richard Wagner, cuando hubo llegado el tiempo>>, tomo al filósofo Schopenhauer como jefe de fila y como defensa protectora: —quien podría considerar imaginable siquiera que Wagner habría tenido valor para defender un ideal ascético sin el sostén que le ofrecía la filosofía de Schopenhauer, sin la autoridad de Schopenhauer, la cual había adquirido preponderancia en Europa en los años setenta? (y aquí no consideramos todavía la cuestión de si, en la Nueva Alemania, habría sido posible en absoluto un artista sin la leche de una disposición de ánimo devota del Reich.²⁴

En consecuencia, el concepto metafísico sobre la música que toma Wagner, está en conformidad con la idea de la música como *voluntad objetivada*. En este punto, la ruptura de la relación filosófica Nietzsche y Wagner es inevitable. Wagner está en afinidad con el enfoque Schopenhaueriano, del cual Nietzsche se vuelve detractor. A pesar de que respeta a Wagner, no está de acuerdo con esta posición filosófica.

Así lo explica Nietzsche:

Y con esto hemos llegado a la cuestión más seria: ¿que significa que rinda homenaje al ideal ascético un verdadero filósofo, un espíritu realmente asentado en sí mismo como Schopenhauer, un hombre y un caballero de broncea mirada, que tiene el valor de ser él mismo, que sabe estar solo y no espera a jefes de fila ni a indicaciones venidas de arriba? —Examinemos aquí en seguida la notable y, para cierta especie de hombres, incluso fascinante posición de Schopenhauer respecto al *arte*; pues, evidentemente, fue *sobre todo* a causa de esta.²⁵

23 Es una obra de teatro sacra dividida en tres actos, seis cuadros. Tanto el libreto como la puesta en escena fueron creados por Wagner. Se estrena en el teatro de Bayreuth en el año 1882.

24 NIETZSCHE, F. (2011b). *La Genealogía de la Moral*. Trad. A. Sánchez Pascual. Editorial Alianza, Madrid, p. 133.

25 *Ibidem* p.150

Continuando con la reflexión filosófica-musical y el diálogo Schopenhauer-Nietzsche y Wagner, es pertinente señalar la consideración tenida por el segundo en relación a la *Música y Palabra*. (1871). En este estudio, ambos concuerdan al subrayar que, la música no necesita de más nada para ser ella misma. Sin embargo la música necesita estar acompañada de palabras así como de una acción plástica para enfocar de manera adecuada el sonido. Así la música produce una imagen instintiva que obedece a la espontaneidad del escucha.

Podría admitirse, aunque un espíritu puramente musical quizá no lo necesite, que el lenguaje de los sonidos, aunque se basta a sí mismo y no necesita de ninguna ayuda, debe ir acompañado de palabras y aun de una acción plástica, para que nuestro intelecto intuitivo y reflexivo, que no puede estar ocioso nunca, se ocupe de una manera análoga de modo que no se desvíe de la música su atención, y lo que los sonidos dicen a nuestro sentimiento vaya acompañado de una imagen intuitiva, que sea como un esquema, o como un ejemplo que se pone a un concepto general: y esto reforzará el efecto de la música.²⁶

De esta manera, articula una relación establecida entre tres pensadores-músicos integrantes de un contexto histórico, enriquecido musicalmente por el emerger y el rescate de la cultura grecolatina, premisa fundamental de la *Bildung*²⁷ en Alemania para el siglo XIX. En este sentido, se piensa la filosofía como un camino articulado ente dos campos determinantes: La música – a través de Schopenhauer, Nietzsche y Wagner y la poesía filosófica.

Toda cosa vive y existe por el imperativo interior de su esencia, por la exigencia de su naturaleza. Estaba en la naturaleza del arte musical el evolucionar hacia la capacidad de expresión más diversa y más precisa, a la que jamás habría llegado, por más que la exigencia estuviera en él, si no hubiera sido empujado a una posición, en relación a la poesía, en la que se vio obligado a responder

26 NIETZSCHE, F. (1871). *Sobre la música y la palabra*. <www.biblioteca.org.ar>. Consultado 20 de septiembre de 2019.

27 “Se proponía la cultura griega como un modelo estético y moral para la construcción de la unidad del pueblo alemán. Y, en este sentido, el papel del filólogo era importante; a la vez como modelo de científicidad y como ejecutor de un programa de formación (*Bildung*), heredero de los grandes clasistas Goethe, Schiller, Winckelmann y Lessing (...) Por tanto, una doble alma, la atemporal (clásica) y la histórica que la desmiente; dos impulsos contradictorios cuya conciliación se busca, el perfeccionamiento técnico de un método estrictamente formal y la intuición filosófica de lo que es estrictamente griego”. Sánchez Meca, D. (2103). Introducción al volumen II: Nietzsche y la filología clásica, en Nietzsche, F. *Obras Completas, Volumen II: Escritos filológicos*. Editorial Tecnos, Madrid, pp. 22- 23.

a exigencias a su capacidad exterior, incluso cuando estas exigencias tuvieran que ir dirigidas a lo imposible para él.²⁸

En el curso de la filosofía de la música, se destaca la notable reflexión hecha por *Wagner* en relación a la evolución de dicho arte. A través del concepto *Gesamtkunstwerk* (*obra de arte total*), el lenguaje sonoro se lleva hasta sus últimas consecuencias, al ponerse en relación con el teatro y la danza. Todo esto, sucede en modo paralelo con la música y la poesía. Al respecto, comenta Richard Wagner en *Opera y Drama*:

El gran mal de la crítica se halla con esto en su propia naturaleza». El crítico no siente en sí la necesidad imperiosa que empuja al artista a la obstinación entusiasta, en la que éste finalmente exclama: «Así es, y no de otra manera». El crítico, si quiere imitar en esto al artista, puede caer sólo en el antipático vicio de la arrogancia, es decir, de la emisión de cualquier opinión, dada con total confianza, sobre una cosa donde él no siente con instinto artístico, sino sobre la que manifiesta, con arbitrariedad meramente estética, opiniones cuyo valor proviene para él del punto de vista de la ciencia abstracta.²⁹

Con estas palabras de Wagner, se afirma que la música, al igual que el hecho artístico en general causa problemas al momento de ejercer un juicio crítico ¿en qué sentido? El crítico debe aceptar que las metodologías son inútiles al momento de juzgar una obra de arte: La música es la evidencia más notable de ello, probablemente, sea el lenguaje del devenir, es aquello de lo que no podemos hablar sino solo escuchar, desde ese escuchar abrirse a la sensación como determinación esencial del logos (razón), como pensamiento e interpretación del mundo.

6. Conclusiones.

A manera de cierre, es necesario recapitular y poner en relación las ideas centrales que se expusieron en el texto:

En relación a la analogía entre la música y el color es fundamental tener presente que, una nota musical puede remitir a un color. Hay un correlato entre ambos fenómenos porque su naturaleza conserva tres determinaciones: sensitiva, física y abstracta. En otros términos, el primer nivel en el reconocimiento de una nota musical

28 WAGNER, R. *Ópera y Drama*. Trad. A.F. Mayo. Editorial Akal, Madrid, 2013. p. 64.

29 *Ibidem*, p, 67.

es el sensitivo, el segundo nivel, se manifiesta en la naturaleza a través del lenguaje y la notación musical. Ese color percibido por el oído, llega al plano metafísico por su modo de ser abstracto y el tercer nivel, se manifiesta como objetivación de la voluntad. En este sentido, la persona educada en música o en sensibilidad audio perceptiva, puede identificar las notas que se le plantean en una melodía o una armonía determinada valiéndose de una escala musical diatónica como es el caso de la escala Do mayor. Un fenómeno similar sucede con el color, pues el ojo gracias a su sensibilidad puede identificar un color específico sea primario (amarillo, azul y rojo) o secundario (naranja, verde o morado).

En este mismo orden de ideas, sobre la relación filosófica Wagner y Nietzsche, hasta ahora resta por decir: a pesar de que ambos tuvieron sus diferencias filosóficas, Nietzsche conservó el respeto por su amigo músico. En el texto *Ecce Homo*, señala: “¿Quién duda verdaderamente de que yo, como viejo artillero que soy, me encuentre en situación de disparar contra Wagner mi artillería pesada?- Todo lo decisivo en este asunto lo retuve dentro de mí – He amado a Wagner³⁰ .

¿Dónde queda la filosofía de la música? La filosofía de la música es el asunto fundamental en Schopenhauer e influye en la relación filosófica Wagner-Nietzsche, se vincula directamente con la naturaleza del alma humana y la filosofía. La música, ente recóndito de la condición humana, es el lenguaje de la voluntad objetivada que explica mediante el carácter específicamente musical, la caracterización del ser del ente; devenir, en tanto nacimiento y destrucción. Allí está la música, planteada por Schopenhauer como la determinación última de su sistema filosófico, tal y como queda expuesto en el § 52 de *El Mundo como Voluntad y Representación* (1819).

En definitiva, la ontología o metafísica de la música es un asunto filosófico que toma cada vez mayor sentido y relevancia, al afectar al hombre como estudio fundamental de la filosofía. La música, se emplea siempre como *médium* que intenta explicar la finalidad de la determinación del ser, en tanto música. Tal y como se explica, con el camino abierto por Schopenhauer, Wagner y Nietzsche en la Alemania del siglo XIX, funcionando al mismo tiempo para entender el hombre de hoy.

30 NIETZSCHE, F. *Ecce Homo. O como llegar a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Editorial Alianza, Madrid, 2011. p.127.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Nº 94-1 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en abril de 2020, por el Fondo Editorial Serbiluz,
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org