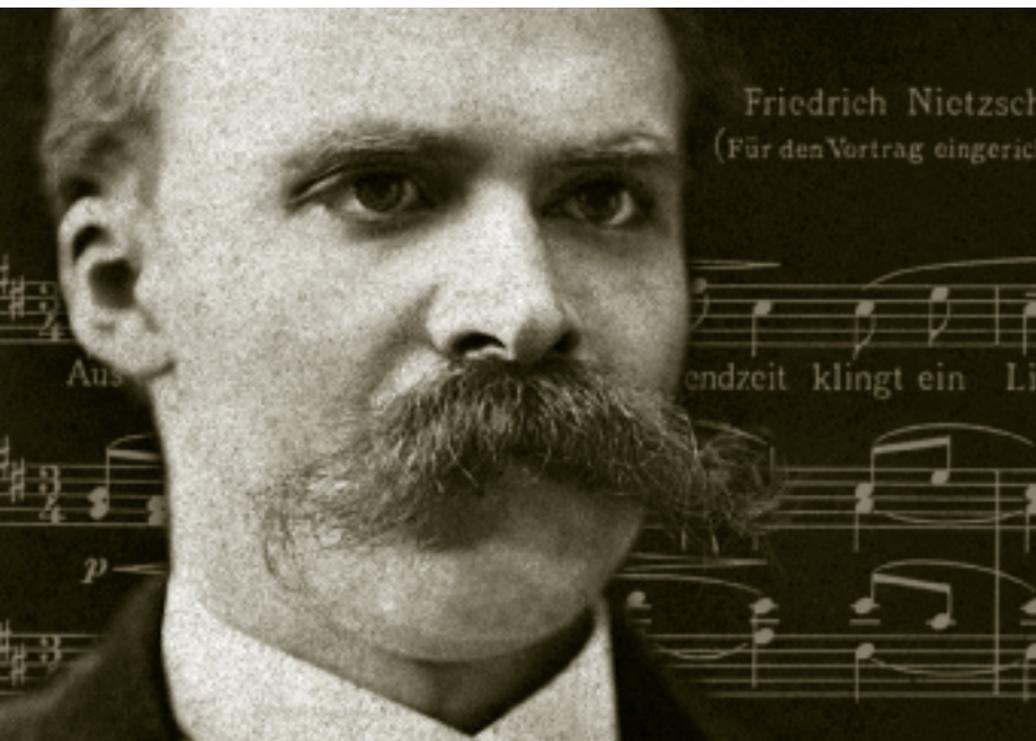


El universo musical de Friedrich Nietzsche

DEL 16 AL 30 DE MAYO DE 2018
CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

EL UNIVERSO
MUSICAL
DE FRIEDRICH
NIETZSCHE



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “El universo musical de Friedrich Nietzsche”: mayo 2018 [introducción de Diego Sánchez Meca; y notas al programa de Eduardo Pérez Maseda]. - Madrid: Fundación Juan March, 2018. 68 pp.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2018)

Programas de los conciertos: [I] El melómano: “Obras de F. Nietzsche, L. van Beethoven, F. Busoni y F. Chopin”, por Miguel Ituarte, piano; con la colaboración de José Miguel M. Carroble; Pere Ponce, narrador; [II] El poeta: “Obras de A. Webern, F. Nietzsche, R. Wagner, R. Strauss, C. Orff y P. Hindemith”, por Annika Gerhards, soprano y Pauliina Tukiainen, piano; Miguel Rellán, narrador; [y III] El ensayista: Wagner, amor y odio: “Obras de F. Nietzsche y extractos de óperas de R. Wagner en transcripciones libres de Stefan Mickisch”, por el Stefan Mickisch, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de mayo de 2018.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano (4 manos) - Programas de mano - S. XIX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 4. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 5. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 6. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 7. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Diego Sánchez Meca

© Eduardo Pérez Maseda

© Fundación Juan March, Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
El filósofo que quiso hacer filosofía con la música
Nietzsche incomprendido, desconocido, malentendido
Los gustos musicales de Nietzsche
Nietzsche músico: ¿una vocación frustrada?
El *affaire* Wagner
Música y filosofía
- 22 **EL MELÓMANO**
Miércoles, 16 de mayo - **Primer concierto**
Obras de F. NIETZSCHE, L. VAN BEETHOVEN, F. BUSONI
y F. CHOPIN
por **Miguel Ituarte**, piano; con la colaboración de
José Miguel M. Carroble y **Pere Ponce**, narrador
- 38 **EL POETA**
Miércoles, 23 de mayo - **Segundo concierto**
Obras de A. WEBERN, F. NIETZSCHE, R. WAGNER,
R. STRAUSS, C. ORFF y P. HINDEMITH
por **Annika Gerhards**, soprano y **Pauliina Tukiainen**,
piano y **Miguel Rellán**, narrador
- 50 **EL ENSAYISTA: WAGNER, AMOR Y ODIO**
Miércoles, 30 de mayo - **Tercer concierto**
Obras de F. NIETZSCHE y extractos de óperas de
R. WAGNER en transcripciones libres de **Stefan**
Mickisch, piano y **Pedro Casablanc**,
narrador (voz en off)
- 64 **FUENTES DE LAS LECTURAS**

Introducción de **Diego Sánchez Meca**

Notas al programa de **Eduardo Pérez Maseda**



La primera gran obra del pensador Friedrich Nietzsche (1844-1900), *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, ya dejaba patente su genuino interés por la música como materia de reflexión filosófica. Pero no solo: también era para él un arte digno de su aprendizaje y cultivo. Excelente pianista y meritorio compositor, pronto abandonó cualquier intención seria de dedicarse a la música profesionalmente, si bien seguiría siendo central en sus escritos y preocupaciones. Este ciclo muestra las distintas vertientes de la rica relación de Nietzsche con el arte de los sonidos: el polemista que amó y odió –siempre en grado extremo– a Wagner, el compositor que legó un catálogo de más de 40 obras y el poeta que inspiró un notable corpus de *Lieder*. Las interpretaciones musicales alternarán con lecturas de fragmentos relevantes de su producción filosófica.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Friedrich Nietzsche (septiembre de 1892). Fotografía de Gustav Schultze

El filósofo que quiso hacer filosofía con la música

NIETZSCHE INCOMPRENDIDO, DESCONOCIDO, MALENTENDIDO

El nombre de Nietzsche todavía sigue asociado para muchos –incluso entre los “cultos” y el mundo académico– al escalofrío que provoca el fantasma que con más frecuencia lo suplanta: el del supuesto precursor ideológico del nazismo y de las aberraciones del mismísimo Hitler. También suele ir unido a la lástima y conmiseración que suscita la patética imagen del filósofo abrazado al cuello de un caballo al que su dueño golpeaba en la plaza Carlo Alberto de Turín, rodeado de curiosos y *carabinieri* en el instante mismo de hundirse definitivamente en la locura (enero de 1889). O vagamente lleva a recordar la intensa relación personal que mantuvo con Richard Wagner, a quien dedicó su primer libro, *El nacimiento de la tragedia* –en el que desarrolla “lo dionisiaco” como una de sus categorías artísticas y filosóficas más importantes–, pero para añadir inmediatamente que esa exaltación romántica de lo dionisiaco, en realidad, equivale a una defensa de lo orgiástico que induce a la disolución del yo y al desenfreno de todas las fuerzas conjuntas de lo irracional. En definitiva: nazismo, demencia, romanticismo, irracionalidad¹.

Pero, ¿cómo compaginar esta penosa imagen con la más que probada y potente influencia del pensamiento y la obra de este autor sobre la cultura del siglo xx, en especial sobre su filosofía y su arte? Pues, por ceñirnos solo al ámbito del arte, no es frecuente encontrar a un pensador que haya influido de manera tan importante en literatos y poetas tan variados como D. H. Lawrence, Rilke, Yeats, Borges, Jünger, Musil o Thomas Mann. Ni ningún otro pensador ha visto su pensamiento traducido a la música por compositores del calibre de Mahler, Delius o Richard Strauss². ¿No se puede decir, por tanto, que el pensa-

miento de Nietzsche sobre el arte dejó una importante huella tras de sí? Nuestra época está marcada, en mayor o menor medida, por la obra de este pensador, y esto debería motivarnos a intentar conocerla mejor. Para lo cual podría ser útil advertir que el modo en el que nuestra época está marcada por él es distinto al que supondría el hecho de que Nietzsche hubiese transmitido determinada doctrina o ideología que hubiese sido aceptada y seguida por una mayoría de gente. No, Nietzsche no es ni un ideólogo ni un *anti ideólogo*. Es un *no ideólogo*, un viajero intrépido y solitario empeñado en transitar por las profundidades todavía no dichas del ser, de lo humano y del conocimiento.

En lo que se refiere a su producción musical, el desconocimiento y la minusvaloración son igualmente frecuentes, incluso entre autores que se presentan como expertos en su obra. Sin embargo, que la música fue algo sustancial en la vida y el pensamiento de Nietzsche se trasluce en afirmaciones como esta: “Quizá deba contarse todo el *Zarathustra* bajo el epígrafe de ‘música’; aunque, sin duda, requisito previo para ello es un renacimiento del arte de escuchar”³. Y es que él habría querido crear una escritura filosófica –en particular en su obra *Así habló Zarathustra*– en términos musicales⁴, no por motivos me-

3. Friedrich Nietzsche, “Ecce homo”, en *Obras Completas*, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. IV, Madrid, Tecnos, 2016, p. 833

4. “¿Qué tortura suponen los libros escritos en alemán para aquel que ha desarrollado el tercer oído! ¡Con qué fastidio asiste a la lenta alternancia de los pantanosos sonidos sin resonancia, de ritmos sin baile que los alemanes llaman ‘libro’! ¡Y qué decir del alemán que lee libros! ¡Con qué pereza, con qué reticencia, qué mal lee! Qué pocos alemanes saben y se exigen a sí mismos saber cuánto arte se esconde en toda buena frase, — ¡arte que quiere ser descubierto, siempre y cuando la frase quiera ser comprendida! Por ejemplo, basta con un malentendido sobre su *tempo*: ¡y la frase misma se malentende! No dudar de las sílabas decisivas para el ritmo, percibir como algo intencionado y estimulante la ruptura de la simetría excesivamente rígorosa, prestar oídos finos y pacientes a cada *staccato*, a cada *rubato*, entrever el sentido en la sucesión de las vocales y diptongos, así como la delicada y rica capacidad de colorearse y reteñirse en su sucederse: ¿quién, entre los alemanes lectores de libros, es lo bastante obediente como para reconocer semejantes deberes y exigencias y prestar atención a tanto arte y a tantas intenciones contenidos en el lenguaje? A fin de cuentas, ¿no se tiene justo ‘el oído para eso?’”. Friedrich Nietzsche, “Más allá del bien y del mal”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 403

1. Cfr. Claudio Schulkin, “Nietzsche compositor”, en *A parte rei. Revista de Filosofía*, nº 19 (2002), p. 1

2. Cfr. Mahler, *Sinfonía nº 3*; Delius, *A Mass of Life [Una misa de vida]*; y Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra Op. 30 [Así habló Zarathustra]*

ramente estéticos, sino por el significado filosófico que, según él, tendría la musicalidad y por lo que quería lograr con su escritura. En 1886, en un juicio retrospectivo sobre *El nacimiento de la tragedia*, escribe: “¡Cuánto lamento ahora que no tuviera entonces todavía el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los aspectos, también *un lenguaje propio* para intuiciones y audacias tan propias”⁵.

La música nunca quedó en un segundo plano a lo largo de su vida. Simplemente pasaba intermitentemente del sonido instrumental al de las palabras, de la composición sobre papel pautado a una estructura rítmica conferida a su escritura. O sea, cambia de medio para no dejar en ningún momento de desarrollarse. Su insistencia en que se leyera su *Zaratustra* como una sinfonía o como una ópera pone el acento en la música de las palabras y las sílabas, en conexiones que crean ritmos y saberes complejos, pero para lo que se necesitan actitudes nuevas: “Oídos nuevos para música nueva. Ojos nuevos para lo más lejano. Una nueva conciencia para verdades que hasta ahora habían quedado mudas”⁶.

La música es quizás el espejo más rico del hombre, un dispositivo sofisticado de simulación de un gran valor para el aprendizaje de lo humano. Nietzsche está entre los filósofos para quienes la música es esta fuerza poderosa de una influencia duradera. Por eso afirmó, sin miedo a exagerar, que “sin música la vida sería un error”⁷. Pianista, improvisador y compositor, pensó dedicarse profesionalmente a la música antes de abandonar esta idea para dedicarse a la filología y la filosofía. Después, reflexiones y comentarios sobre la música, no solo de Wagner, sino también de Beethoven, Bizet, Berlioz, Rossini, Bach, Händel, Mozart, Schumann, Brahms y otros salpican y sobrevuelan continuamente a lo largo de todo el conjunto de su obra.

5. Friedrich Nietzsche, “El nacimiento de la tragedia”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. I, p. 334

6. Friedrich Nietzsche, “El Anticristo”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 703

7. Friedrich Nietzsche, “Crepúsculo de los ídolos”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 623

LOS GUSTOS MUSICALES DE NIETZSCHE

La relación de Nietzsche con la música no se reduce, por tanto, ni mucho menos, a su intensa sintonía juvenil con la estética musical de Schopenhauer ni a su tormentosa relación con Wagner. Desde su infancia había sido un entusiasta compositor aficionado. Con sus amigos Wilhem Pinder y Gustav Krug –con quienes acostumbraba a tocar el piano a cuatro manos–, fundó la asociación *Germania*. Cada uno de los componentes de esta asociación se comprometió a realizar mensualmente bien un poema, bien una composición musical o un ensayo, y presentarlo o leerlo luego en grupo. A este periodo adolescente pertenecen, de hecho, algunas de sus composiciones musicales cuyo análisis podría constituir un modo de averiguar sus gustos.

Pues bien, tanto estas primeras creaciones como las que siguieron después parecen indicar un gusto, en unos casos demasiado académico, muy ceñido al contrapunto y al estilo del coral luterano; y, en otros, algo menos disciplinados, de un lirismo que recuerda vagamente a Schumann. Lo cual no ayuda mucho a la idea de que la música habría de tener un significado decisivo para su filosofía; salvo que se piense que, en el propio Nietzsche, se cumplió lo que dejó escrito acerca de la posible desconexión entre el gusto artístico y la capacidad creadora:

¿No tenemos que confesarnos, nosotros artistas, que hay en nosotros una diversidad inquietante, que nuestro gusto y nuestra fuerza creadora están y se mantienen de una extraña manera cada uno por sí mismo y tienen un crecimiento propio; quiero decir que un músico, por ejemplo, podría crear durante toda su vida cosas que contradijeran lo que su mimado oído y corazón de oyente aprecia, gusta, prefiere?⁸

En cualquier caso, sus composiciones no ofrecen la información suficiente para conocer con la debida amplitud sus preferencias musicales. Es necesario ayudarse de su correspondencia, de la opinión de sus amigos y conocidos, de sus comenta-

8. Friedrich Nietzsche, “La gaya ciencia”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. III, p. 884

rios sobre los conciertos a los que asistía, etc. De todo lo cual se puede concluir que, hasta los dieciséis años, Nietzsche tuvo un gusto bastante conservador. Sus preferencias se dirigían hacia Mozart, Händel, Haydn, Beethoven y Schumann, al mismo tiempo que se resistía con fuerza, pese a los esfuerzos de sus amigos, a abrirse a lo que entonces se llamaba “la música del futuro”, es decir a la de autores como Berlioz o Liszt. Mostraba ciertas reservas por Wagner, por ejemplo, cuando su amigo Krug le leyó una adaptación para piano de *La Walkiria*. Solo a los veintiún años la audición del “Preludio” de *Los maestros cantores* despertó su entusiasmo por Wagner y le convirtió en gran admirador suyo. A partir de este momento, Nietzsche interpretaba para sus amigos música de Wagner, en particular sus *Wesendonck Lieder*, lo cual llegó a oídos del compositor, que mostró interés en conocerlo.

De las obras del maestro le cautivó especialmente *Tristan und Isolde*, hasta el punto de que, incluso después de su ruptura con él, nunca pudo desligarse de su pasión por esta música⁹. Como tampoco, durante su amistad con Wagner, repudió su gusto adolescente por los “clásicos” alemanes. Lo que parece que sustituyó en parte a Wagner tras su distanciamiento de él, y adquirió el primer plano en sus gustos junto a los clásicos, fue la música del sur de Europa, en concreto Bizet y Rossini.

En conjunto, pues, Nietzsche estuvo muy en la línea de su tiempo en cuestión de gustos musicales. Era muy común entre sus coetáneos alemanes la veneración por Händel, Haydn y Beethoven. Y su pasajero entusiasmo por Wagner se correspondió también, en esos años, por el interés relativamente minoritario que las óperas del maestro suscitaron antes de consagrarse su música en torno a la gran empresa de Bayreuth. El oponente de Wagner en ese momento era Brahms, a quien se veía como el continuador de la gran tradición de los clásicos. Pero Nietzsche nunca fue un entusiasta de Brahms, a quien consideraba una figura débil y poco relevante musicalmente:

Tiene la melancolía de la incapacidad; no crea a partir de la plenitud, está sediento de plenitud. Si descontamos lo que él imita, lo que toma prestado de grandes formas estilísticas antiguas o exóticomodernas —él es un maestro de la copia—, entonces la nostalgia queda como lo más propiamente suyo... Tiene demasiada poca personalidad, es, en particular, el músico de una especie de mujeres insatisfechas¹⁰.

NIETZSCHE MÚSICO: ¿UNA VOCACIÓN FRUSTRADA?

A pesar de todo lo anterior, cuando se enuncia el tema del Nietzsche músico una cierta sonrisa indulgente suele aparecer con frecuencia en los labios de los musicólogos. Es cierto que Nietzsche recibió una buena formación musical que le hizo capaz de componer música desde muy niño, y de improvisar de manera brillante al piano. De hecho, su producción musical es considerable. Tenía diez años cuando compuso su primera sonatina; luego emprendió obras de envergadura que dejó, sin embargo, inacabadas, entre ellas varias piezas religiosas: un *Miserere* a cinco voces, motetes que imitan a Palestrina, un *Oratorio de Navidad* y una misa para solista, coro y orquesta. Se pueden agrupar todas estas obras en tres periodos: 1) Las que corresponden a su infancia y adolescencia, y que incluyen corales religiosos y varios ensayos sinfónicos; 2) Las que compuso durante sus años de estudiante universitario en Bonn y Leipzig, en las que destaca su ciclo de *Lieder*; 3) Las de su edad adulta, entre las que se cuentan un conjunto de composiciones para piano a cuatro manos (especialmente significativas son *Nachklang einer Sylvesternacht* [*Eco de Nochevieja*] y *Manfred Meditation* [*Meditaciones de Manfred*], ambas de 1872, la *Monodie à deux* [*Monodia a dos*], compuesta en 1873 con ocasión de la boda de la hija adoptiva de la gran amiga de Nietzsche, Malvida von Meysenburg, y el *Hymnus auf die Freundschaft* [*Himno a la amistad*], de 1874, dedicado a sus amigos Rohde y Overbeck. Por último, en 1882, compuso la más conocida de sus melodías, *Hymnus an das Leben* [*Himno a la vida*], sobre un poema de

9. Para un tratamiento detallado de este entusiasmo de Nietzsche por la música del *Tristan* me permito remitir a mi libro *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2013, pp. 25-59

10. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 602

Lou Andreas-Salomé, que fue transcrita después, en 1887, para coro y orquesta por el amigo de Nietzsche, Peter Gast)¹¹.

Parece claro, no obstante, que su buena formación musical le servía, como máximo, para dar forma a inspiradas canciones breves y piezas cortas para piano, pero no le capacitaba lo suficiente como para desarrollar obras de mayor complejidad. Y esto fue lo que le hicieron ver, con mayor o menor contundencia, los músicos de profesión a los que pidió un juicio autorizado sobre sus composiciones. Por ejemplo, en 1865 se dirigió al director de orquesta Joseph Brambach, quien le recomendó que ampliara en diversas direcciones sus estudios musicales: “Me alegro mucho de que os hayan gustado mis canciones –escribe a su madre y hermana–. He hablado de ellas con el director de música de aquí que me ha aconsejado que tomara clases de contrapunto. Me he propuesto firmemente no componer nada este año. Las razones de ello os las comunicaré personalmente”¹².

Cuando, en la Navidad de 1871, Nietzsche regaló a Wagner un ejemplar de *El nacimiento de la tragedia*, obsequió al mismo tiempo a Cosima con su composición musical *Nachklang einer Sylvesternacht*. Como respuesta se prodigaron elogios a Nietzsche en relación con su libro, pero su música solo recibió breves palabras condescendientes de Cosima y de Wagner que ocultaban su desagrado e incluso su disgusto¹³. Nietzsche quedó muy decepcionado. Meses después, en junio de 1872 asistió a la interpretación de *Tristan und Isolde* bajo la dirección de Hans von Bülow, y quedó tan impresionado por la finura de este maestro que decidió dedicarle su última composición, la *Meditación de Manfred*, de modo que se la envió con una carta de acompañamiento. La respuesta de Bülow, sin embargo, no pudo ser más frustrante:

Su *Meditación de Manfred* es lo más extremo en extravagancia fantástica, lo más fastidioso y antimusical que me he encontrado desde hace años. ¿Se trata de una broma? ¿Pretendió hacer usted una parodia de la llamada música del futuro? ¿Es por ello que escarnece tan a conciencia las reglas de la armonía?... Desde el punto de vista musical, su meditación solo tiene el valor que en el mundo moral tiene un crimen¹⁴.

En buena medida, este juicio demoledor de Hans von Bülow, famoso director y pianista, discípulo de Liszt y primer marido de Cosima, fue en el que se basó en lo sucesivo la pobre opinión que ha quedado para la posteridad sobre Nietzsche como compositor, de igual manera que los crueles juicios de Ulrich von Wilamoviz-Möllendorf, vertidos en esos mismos meses en su panfleto *Filología del futuro*, determinaron la mediocre opinión estigmatizadora que quedó establecida hasta no hace tanto sobre Nietzsche como filólogo¹⁵.

EL AFFAIRE WAGNER

Como he dicho antes, Wagner no triunfó plenamente en Alemania hasta que se materializó su proyecto de construir un gran teatro en el que se celebraran festivales con sus creaciones operísticas. De modo que, cuando en 1869 le presentaron a Nietzsche –recién nombrado catedrático de Filología Clásica en Basilea a sus veinticinco años–, vio en él un valioso colaborador potencial, un cualificado y útil propagandista en el ámbito académico. Desde el momento de su encuentro, los contactos entre el joven profesor y la familia Wagner en Tribschen, donde el maestro residía con su esposa Cosima, fueron frecuentes e íntimos. Y Nietzsche se sentía complacido por ser admitido de este modo en el círculo de amigos más queridos por los Wagner.

11. Véanse todas las partituras de Nietzsche en: Friedrich Nietzsche, *Der musikalische Nachlass*, ed. Curt Paul Janz, Basilea, Bärenreiter, 1976

12. Carta a su madre y hermana de 2 de febrero de 1865, en Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, ed. Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid, Trotta, 2005, p. 320

13. Cfr. Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche: 2. Los diez años de Basilea*, Madrid, Alianza, 1981, p. 129

14. Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche: 2. Los diez años de Basilea*, ed. cit., p. 168

15. Cfr. sobre esto Diego Sánchez Meca, *El itinerario intelectual de Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 2018, pp. 67-75

La relación con el maestro fue indudablemente la más importante de la vida de Nietzsche y le influyó a lo largo de toda su carrera, condicionando la estimación que tuvo sobre el significado del arte y de la música en particular. Cuando se conocieron se llevaban más de treinta años de diferencia. Wagner era ya un artista famoso y carismático, mientras Nietzsche era un joven y oscuro filólogo, generalmente bastante tímido y callado. Aparte de quedar cautivado, no solo por el arte de Wagner, sino también por su personalidad y su inteligencia, Nietzsche, que había perdido a su padre a los cinco años, vio en él un mentor, una figura paterna a la que adorar y venerar.

Pero pronto empezó a sentir opresivo el dominio de Wagner sobre él. Si en *El nacimiento de la tragedia* (1871) saludaba a su nuevo héroe como la encarnación moderna de Esquilo, capaz de penetrar el velo apolíneo de las apariencias para alcanzar las profundidades de lo dionisiaco, su *Cuarta consideración intempestiva*, titulada *Richard Wagner en Bayreuth* (1876), que ofrece el aspecto de un elogio al maestro, está escrita ya con demasiada tensión retórica. De hecho, la ruptura se produjo muy poco después, cuando Nietzsche recibió la partitura de *Parsifal* y creyó descubrir en ella la adhesión de Wagner a los principios de la religión cristiana. En realidad, lo que sucedió fue que Nietzsche necesitaba liberarse de Wagner, algo que le fue imposible lograr totalmente. Su ruptura con el pensamiento de Schopenhauer, que sucedió casi al mismo tiempo, fue mucho más serena, y de hecho marcó el giro decisivo, junto con la de Wagner, hacia su madurez filosófica.

En un principio, Nietzsche creyó ver en el proyecto estético wagneriano un fenómeno cultural de un significado transfigurador de gran alcance. Lo equiparó al renacimiento de una forma más noble de civilización en Europa. Luego, sin embargo, lo entendió como sintomatología de los males de la cultura que lo habían hecho posible, de su debilidad y decadencia, pues más que a un impulso puramente artístico parecía obedecer a una nueva necesidad religiosa. En realidad, lo que proponía era una interpretación omnicompreensiva de la existencia con la intención de ofrecer un sentido de totalidad que eliminara la insatisfacción y lo absurdo del sufrimiento, pero cuya au-



Richard y Cosima Wagner (Viena, 9 de mayo de 1872).
Fotografía de Fritz Luchardt

toridad debía basarse, no en argumentos comprensibles, sino en la primacía del sentimiento. Nietzsche la consideró, en este sentido, una teología sustitutiva que presentaba al arte como el nuevo culto de una nueva religión. Excluía, por tanto, la posibilidad de vivir en esa aceptación de nuestra inmanencia y contingencia que él teorizó en su filosofía madura como amor del destino (*amor fati*) y con “llegar a ser lo que uno es”¹⁶.

Pues bien, fue precisamente esa pretensión de totalidad y de infinitud lo que Nietzsche señaló como incapacidad en Wagner de alcanzar un estilo artístico propio. Así lo expone en *El caso Wagner* cuando se pregunta: “¿Qué es Wagner? ¿Es un ser humano en absoluto? ¿No es más bien una enfermedad?”¹⁷. Y prosigue: “¿Es un dramaturgo? Ciertamente no. El drama exige una lógica estricta y, ¡a Wagner no le importaba la lógica en lo más mínimo!... Le encantaba la palabra *drama*, eso es todo”¹⁸. Todavía siguen las preguntas: “¿Fue entonces, en realidad, un músico? Quizás; pero propiamente fue otra cosa, a saber: un *histrión* incomparable, el más grande de los actores, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro director de escena *par excellence*. Ocupa un lugar diferente que no está en la historia de la música”¹⁹.

Para Nietzsche, ser un “actor” es buscar, sobre todo, el efecto, el impacto sobre el espectador. Lo cual significa producir el efecto del arte pero no su sustancia. O lo que es lo mismo, falsificar el estilo: “La música de Wagner nunca es verdad, *pero se la tiene por tal*”²⁰. De este modo inauguró una nueva época en la que “la autenticidad se convierte en superflua, inconveniente, insignificante. Solamente el actor despierta aún el gran entusias-

mo. Con lo cual adviene para el actor la edad de oro, para él y para todo lo que tiene afinidad con su arte. Wagner marcha con tambores y pífanos en cabeza de todos los artistas de la exhibición, de la representación, del virtuosismo”²¹. Lo que importa, en suma, es el efecto, o sea, que la mera apariencia o engaño se convierten en contenido y genialidad. De ahí el carácter específico del “idealismo” wagneriano.

Un “idealismo” que se presenta como una política practicada exclusivamente en cuanto búsqueda del efecto, y encuentra su punto culminante en su obra final, *Parsifal*. En esta ópera se enseña –dice Nietzsche– el desprecio ascético de la vida, se predica la castidad, y con su arte se promueven las valoraciones del ascetismo cristiano. El modo más sucinto de aclarar esto lo encontramos en un párrafo de *La gaya ciencia* titulado “Por qué no somos idealistas”, en el que leemos: “En otro tiempo los filósofos tenían miedo de los sentidos... ‘Cera en los oídos’ era entonces casi condición del filosofar; un auténtico filósofo no oía ya la vida, y en la medida en que la vida es música, negaba la música de la vida. Es una vieja superstición de filósofo que toda música es música de sirenas”²². Frente a esto, Nietzsche, que no era claramente un idealista, se mostró siempre decididamente partidario de escuchar.

MÚSICA Y FILOSOFÍA

La crítica más importante que Nietzsche dirigió a la cultura de su tiempo es la que le reprocha seguir guiándose por valores que, en realidad, ya no tenían valor, porque habían perdido el fin con el que originariamente nacieron. Muchos de estos valores nacieron para librar a los seres humanos de la angustia de una existencia de sufrimiento sin sentido, y para ello pretendían darle un significado de plenitud solo en un “más allá”. Ello representaba querer ese “más allá” despreciando esta vida: “De

16. Este es el subtítulo de su obra *Ecce homo*

17. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 582

18. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, pp. 590-591

19. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, pp. 588

20. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 589

21. Friedrich Nietzsche, “El caso Wagner”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 594

22. Friedrich Nietzsche, “La gaya ciencia”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. III, pp. 886-887

ese modo –dice Nietzsche– el hombre se salvaba, tenía un sentido, ya no era como la hoja al viento, un juguete del absurdo, ahora podía querer algo”²³. Sin embargo, una vez que la vida, como resultado del progreso de la civilización moderna, se había vuelto más segura y confortable, o sea, menos angustiada y terrible, aquel significado se diluyó, si bien se mantenían vigentes los valores contrarios y negadores de la vida. Nietzsche defendía que esos valores debían ser “reevaluados” ahora desde la perspectiva de nuestra pertenencia a este mundo y de la inmanencia y condiciones de nuestra vida. Pues no debía actuar como limitación e impedimento para las posibilidades de despliegue y progreso futuros que el ser humano puede llegar a desarrollar, sino que debían servir para afirmar la vida, incluso con sus desgracias y sufrimientos.

Para esa tarea, él consideraba que el arte, y en particular la música, tenían contribuciones importantes que hacer. Pues, por un lado, interpretaba el arte como el poder de configurar, de imprimir una forma, de hacer nacer un orden donde no lo había, “una estructura de dominio dotada de vida en la que se han delimitado y puesto en relación partes y funciones”²⁴. Y por otra, pensaba: “¿Qué hace todo arte?, ¿no elogia?, ¿no glorifica?, ¿no escoge?, ¿no otorga relevancia? Con todo ello fortalece o debilita ciertas valoraciones. Tanto en el caso de las artes musicales como no musicales, este fortalecimiento o debilitamiento de las valoraciones es un efecto de los patrones de significado que producen las formas artísticas que son creadas”²⁵.

Solo que, en el caso de la música, esa acción es más efectiva por su mayor conexión con la vida interior y por su condición de “espiritualidad encarnada”. De modo que la música es capaz de suscitar en el que la escucha determinadas “disposiciones del alma como cristalizaciones vivas de sentimientos sutiles de

valor y diferencias de valor”²⁶. Por esta razón, para Nietzsche la música era un medio excepcionalmente potente para la transmisión de valores, así como para trasmutar los valores pesimistas y nihilistas de la moralidad tradicional en valores de felicidad afirmativa de la vida. Esta es la razón por la que el principal criterio que Nietzsche tiene para juzgar las creaciones musicales, tal y como se puede ver en su escrito *El caso Wagner*, es si favorecen o contradicen la promoción y el fortalecimiento de la vitalidad y la fuerza de una sociedad y una cultura sanas. La que Nietzsche llamaría, por tanto, “música del futuro” sería aquella que contribuyese a curar a Europa de su patología nihilista, fomentando el bienestar psicológico y la armonía de los individuos consigo mismos y con la vida. Una música, en definitiva, que impulse a superar el vacío, el sinsentido y el disgusto que se apodera de los individuos cuando están dominados por valores absurdos.

Esta es, en concreto, la forma en que Nietzsche quiso hacer filosofía con la música, al concebir a esta como una fuerza que actúa de forma inmediata sobre el alma a través del sentimiento. Sin duda, fueron las ideas de Wagner sobre la música, tal como él las asimiló con entusiasmo en su juventud, las que maduraron así dando estos frutos. Pues, tanto para Wagner como para Nietzsche, el conocimiento puede estar en gran medida condicionado por el sentimiento, como lo prueba el hecho de que continuemos basando nuestro comportamiento en juicios falsos o en enseñanzas en las que ya no creemos, pero porque nuestros sentimientos nos llevan a hacerlo. Por lo que el proceso inverso también es posible: podemos aprender a pensar de forma diferente desde un sentir también de manera diferente. Esta sería precisamente la misión de la buena música: producir una transformación del sentimiento; momento en el que entonces la filosofía podría llevar a cabo su tarea de hacernos pensar también de manera diferente.

Ahora podemos ver tal vez con algo más de claridad aquel empeño nietzscheano de que la prosa de su libro *Así habló*

23. Friedrich Nietzsche, “La genealogía de la moral”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 560

24. Friedrich Nietzsche, “La genealogía de la moral”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 505

25. Friedrich Nietzsche, “Crepúsculo de los ídolos”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 667

26. Friedrich Nietzsche, “Más allá del bien y del mal”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 354

Zaratustra fuera genuinamente musical. Como también podemos entender mejor una de sus últimas exclamaciones: “¿Por qué sufro cuando sufro por el destino de la música? Por el hecho de que la música haya visto quebrarse su carácter transfigurador de mundo, afirmativo, por el hecho de que sea música de la *décadence* y ya no la flauta de Dioniso”²⁷. No es exagerado decir, después de todo lo dicho, que para Nietzsche, el “destino de la música” está íntimamente ligado al destino del mundo, en la medida en que la música tiene el potencial, desde su punto de vista, de contribuir a mejorar el mundo, ya sea por sí misma o disfrazada de filosofía transfigurada. Que un planteamiento de este tipo nos pueda parecer hoy a la mayoría de nosotros como algo ilusorio o incluso risible, no sería nada extraño. Pues para nosotros, en general, la vida “sin música” no sería tanto un “error” cuanto simplemente, quizás, un poco más aburrida, y nada más. Para Nietzsche, por el contrario, la vida sin música sería un error porque se privaría así al individuo de la oportunidad de ser más verdaderamente él mismo, de ser, como la felicidad, “breve, repentino, sin necesidad de perdón”. Pero nosotros carecemos ya, sin duda, de las condiciones necesarias para pensar de este modo.

Diego Sánchez Meca

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Michael Allen Gillespie, “Nietzsche’s Musical Politics”, en Michael Allen Gillespie y Tracy B. Strong (eds.), *Nietzsche’s New Seas*, Chicago, Chicago University Press, 1988, pp. 117-153.
- Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1981, 4 vols.
- Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, París, PUF, 1995.
- Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid, Alianza, 2000.
- Friedrich Nietzsche, *Obras Completas*. Ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 2010-2016, 4 vols. y *Fragmentos póstumos*. Ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 2006-2010, 4 vols.
- Friedrich Nietzsche, *Der musikalische Nachlass*. Ed. de Curt Paul Janz, Basilea, Bärenreiter, 1976.
- Günther Pöltner y Helmuth Vetter, *Nietzsche un die Musik*, Berlín, Peter Lang, 1997.
- Diego Sánchez Meca, *El itinerario intelectual de Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 2018.
- Diego Sánchez Meca, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2013.
- Joan Stambaugh, *The other Nietzsche*, Albany, SUNY, 1994.
- David Samuel Thatcher, “Musical settings of Nietzsche texts: an annotated bibliography”, en *Nietzsche Studien*, nº 15 (1986), pp. 440-452.
- Elliott Zuckermann, “Nietzsche and music”, en *Symposium*, nº 28 (1974), pp. 17-30.

27. Friedrich Nietzsche, “Ecce homo”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol. IV, p. 848

PRIMER CONCIERTO

EL MELÓMANO

I

Lectura 1: De música y poesía. A propósito de Lord Byron

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Meditaciones de Manfred, para piano a cuatro manos*

Lectura 2: A propósito de Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 13 en Mi bemol mayor Op. 27 nº 1, “Quasi una fantasia”

Andante

Allegro molto e vivace

Adagio con espressione

Allegro vivace

Lectura 3: Bizet y la música mediterránea

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Sonatina nº 6, “Kammerfantasie super Carmen”

Miércoles, 16 de mayo de 2018

19:30 horas

II

Lectura 4: Chopin, el último músico que ha adorado la belleza

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Barcarola en Fa sostenido mayor Op. 60

Balada nº 1 en Sol menor Op. 23

Balada nº 2 en Fa mayor Op. 38

Balada nº 3 en La bemol mayor Op. 47

Balada nº 4 en Fa menor Op. 52

Miguel Ituarte, *piano*

*con la colaboración de **José Miguel M. Carrobbles**

Pere Ponce, *narrador*

EL MELÓMANO

Cuando, en enero de 1889, Franz Overbeck acude a Turín alarmado por las delirantes misivas que desde allí recibe de su amigo Nietzsche, encuentra a este acurrucado en un sillón con las pruebas de imprenta de su última obra en las manos; un panfleto musical de título inequívoco que no es otro que *Nietzsche contra Wagner*. El propio Overbeck dejó constancia de estos momentos en sus propias palabras:

Se precipitó sobre mí, me abrazó con ardor y volvió convulsivamente a sumergirse en el extremo del sofá. Empezó a cantar en voz alta, a tocar furiosamente el piano, a bailar y a saltar haciendo contorsiones; luego volvió a hablar con una voz indescriptiblemente reprimida, de cosas sublimes, admirablemente claras e indeciblemente espantosas acerca de sí mismo, considerándose el sucesor de Dios muerto.

Poco tiempo atrás, Nietzsche había dado a la imprenta otra obra similar en la que el protagonismo sería de nuevo el mismo monotema obsesivo que le había torturado, de forma inmisericorde, durante los últimos años: *El caso Wagner*. Se cierra así el círculo de un periplo vital, el epílogo de toda una trayectoria vital cuyo prólogo es tan musical en sus orígenes como ese final trágico, porque toda la obra de Nietzsche, al margen de sus propias composiciones, está tocada, impregnada por la música, y es raro el escrito en toda su producción en el que, al menos de forma tácita, no se haga alguna referencia a la música.

Como ya tuve ocasión de escribir hace ya más tiempo del que me gustaría recordar, en el capítulo dedicado a lo que denominé el “caso Nietzsche en la música”¹, me refería al hecho de que la música es un eje crucial de todo el pensamiento nietzscheano; el núcleo de su estética, pero a la vez, y en no menor medida, el de su propia vida; el de toda su existencia. Nadie antes que él –a excepción de Schopenhauer, de quien Nietzsche asume originalmente la filosofía musical– había prestado una

atención tan preeminente, tanto intelectual como sensitiva, a la música. Hay que hacer constar aquí que Nietzsche no es solo un “aficionado” a la música, no es un “diletante” a quien la música apasione o de la que sea un gran conocedor; no enjuicia la música desde fuera, no critica ni toma partido por una u otra música como lo haría un entendido altamente ilustrado, sino que todo su ser, toda su vida, es musical. No es algo casual que Nietzsche comience su vida pública, que escriba sus primeras obras, dominado en alguna medida por la música: ella es el motor de *El nacimiento de la tragedia* y de sus escritos preparatorios, de la misma forma que también con la música termina su vida, al mismo borde de la demencia sin retorno con *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*. En todo el tiempo intermedio nos encontramos con la música como destino en toda su obra, indicándonos cómo Nietzsche, quizás por encima de todo, es la frustración irredenta del músico, quizá incluso del gran compositor, que nunca llegó a ser.

En cualquier caso, carece de importancia el hecho de que Nietzsche fuese mejor o peor compositor. Los críticos musicales –en muchos casos no músicos– que han atacado su obra podrían haberse ahorrado muchas palabras con haber atendido simplemente a las manifestaciones juveniles en las que el filósofo compositor, con plena consciencia de sus limitaciones, arroja ya la toalla. Que él siga componiendo, jugando maliciosamente con la música como máscara unas veces, y otras, cuando no considera suficientemente expresivo su discurrir filosófico, como una necesidad de comunicación trascendente y necesaria en un ámbito para él más elevado, es casi indiferente. Únicamente explica, una vez más, su voluntario juego de contradicciones que, desde el ángulo de la música como noche, como misterio, podrá iluminar su existencia durante todos los años de su vida. Aun como demente, aun como el hombre al que, recién internado en el manicomio de Basilea, se le pregunta cómo se encuentra y da esta respuesta, que anotará en su diario clínico el médico que le atiende: “que se siente tan infinitamente bien, que podría, a lo sumo, expresarlo en música”.

La admiración de Nietzsche por el *Manfredo* de Byron data de sus primeros años como lector infatigable. Nietzsche con-

1. Eduardo Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 (1ª ed. en 1983. Musicalia 2)

sideró siempre a Byron como el epítome de la conciencia romántica, y en sus *Meditaciones de Manfred* para piano a cuatro manos, fechadas en 1872, retoma sus amores literarios de primera juventud, en la misma medida en que se encuentra presente el complejo mundo de fobias y filias nietzscheanas en lo referente a los compositores próximos, e incluso contemporáneos a él mismo. En este caso, un compositor del que el propio Nietzsche recibiría grandes influencias que se hacen patentes ante todo en sus propios *Lieder*, como es Schumann, será amado y siempre influyente en la juventud de Nietzsche, en la misma medida que será atacado en la madurez o, mejor dicho, tras lo que supone en el filósofo la compleja vivencia wagneriana.

De esta forma, la *Obertura Manfred* de Schumann, que en el periodo de juventud fue una constante de admiración por parte de Nietzsche, tras distintos episodios apasionantes pero que sería prolijo analizar en estas notas, se convertiría en lo que él mismo denomina “antiobertura”; un revulsivo en contra de la obra de ese Schumann calificado por Nietzsche como “empalagoso sajón”. En este contexto, las *Meditaciones de Manfred* serán una de las composiciones propias a las que Nietzsche otorgue mayor importancia. De hecho, existe un esbozo de orquestación de la obra por parte de Nietzsche (unos ocho compases) para timbal, oboe, clarinete, trompa, fagot (por ese orden en la partitura), violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Nietzsche retoma el material para sus *Meditaciones* de una obra anterior como es *Nachklang einer Sylvesternacht* [*Eco de Nochevieja*], que envió a Cosima Wagner en las navidades de 1871, una obra de la que esta no llegó a acusar recibo, y de la que Richard eludió diplomáticamente dar un juicio al joven compositor. Se trata de una obra original, con algunos destellos armónicos interesantes y leves resonancias tristanescas, en la misma medida que una composición extravagante y básicamente irregular. Escrita en la tonalidad de Sol mayor, si bien finaliza en el modo menor de la subdominante (Do menor), y con una métrica básicamente ternaria, la pieza participa de un cromatismo a veces abigarrado, muy intuitivo y vehemente, que no excluye cierta tendencia al exceso y, en ocasiones, a cierta truculencia banal, como es el caso del uso de los trémolos de octava.

Que Nietzsche tenía a esta obra en alta consideración lo prueba su envío al exigente Hans von Bülow para recabar su opinión sobre la pieza, y los resultados no se hicieron esperar. Von Bülow, que sentía sincera admiración por Nietzsche como autor de *El nacimiento de la tragedia*, se despachó sobre la *Meditación* con una carta antológica, reconocida por el propio Nietzsche en su respuesta, que combina la sinceridad de juicio con un tono inmisericorde a veces rayano en la crueldad, y de la que no podemos dejar de citar algunos párrafos:

Sus *Meditaciones de Manfred* es el extremo máximo de la extravagancia fantástica; es lo más desagradable y lo más antimusical que me haya llegado desde hace mucho tiempo. A veces pienso que la cosa es en su totalidad una broma. ¿Quizá haya intentado Vd. una parodia de la llamada “música del futuro”? ¿Deliberadamente ha querido burlarse de todas las reglas de la composición desde la más elevada sintaxis a aspectos simples de la ortografía musical? Aparte del interés psicológico, su obra equivale en lo musical a un estupro de Euterpe... No descubro en ella la menor traza de rasgos apolíneos, y en lo dionisiaco, para ser franco, me recuerda más la mañana después de una orgía de bacanal, que la orgía en sí misma.²

La *Sonata nº 13 en Mi Bemol mayor Op. 17 nº 1*, “*Quasi una fantasia*”, de **Ludwig van Beethoven**, nos conduce al mundo beethoveniano en el universo musical de Nietzsche. Son, sí, los textos que acabamos de escuchar de la cuarta de sus *Consideraciones intempestivas* y de *Humano, demasiado humano*, pero en otros muchos momentos, Beethoven sirve a Nietzsche como apoyo fundamental en el apuntalamiento de su discurso estético-filosófico en la misma medida en que él mismo, como pianista, se complace una y otra vez en tocar, muy especialmente, las sonatas de Beethoven, y muy en particular la Op. 31, a la que vuelve, una y otra vez, durante su estancia en el manicomio de Jena, tras abandonar su primera reclusión en Basilea.

2. Nietzsche volvería a recabar más adelante el juicio de Hans von Bülow para la que consideraba su obra más ambiciosa: *Himno de la vida*, sobre textos de Lou von Salome. En esta ocasión, Von Bülow prefirió escabullirse haciendo saber a Nietzsche a través de terceras personas que estaba demasiado ocupado para ocuparse de la partitura.



Hans von Bülow (Berlín o Hamburgo, c. 1890). Fotografía de E. Bieber

En el primer orden de cosas, la visión de Beethoven que Nietzsche tiene de este, a través del ensayo que Wagner escribe en 1870 sobre el compositor de Bonn, es importante como estímulo en la configuración de *El nacimiento de la tragedia* y sus escritos preparatorios. En la idea de preeminencia de la música sobre el texto que Nietzsche establece, y que tiene gran importancia en lo que él está tratando de defender (la soberanía de la música como fuerza primigenia y generadora del arte dramático), Nietzsche alude a una referencia obvia y casi obligada: la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven. Esta obra, pasto apetecido y devorado del tópico de lo descriptivo en música, va a ser objeto de defensa para Nietzsche en este sentido musical puro y originario, entrando así de lleno en la mantenida polémica del siglo XIX sobre el descriptivismo musical y la música “de programa”.

En otro orden de cosas, dentro de la conciencia romántica, Nietzsche no podía ser ajeno al complejo fenómeno que es Beethoven; Nietzsche confiesa el impacto beethoveniano, junto con el de Händel, en su primera juventud, pero en el Nietzsche maduro la posición ante Beethoven se complica: en primer lugar, el sentido musical, estético y expresivo de Beethoven, a diferencia de Mozart, de Chopin o de Mendelssohn, sí es genuinamente alemán, lo cual es un obstáculo para la admiración incondicional del Nietzsche poswagneriano. El alemanismo de Beethoven, netamente romántico, no es, por otra parte, el alemanismo musical que el Nietzsche de después de la escisión wagneriana tolera, es decir, el alemanismo de los compositores de “raza fuerte”: Schütz, Bach y Händel.

Finalmente, el Romanticismo que Beethoven supone, va a ser otro de los puntos que condicionarán la visión nietzscheana, y es que, en el caso de Beethoven, lo que está desempeñando un papel importante no es ya la música, sino la consideración, el extracto y encaje filosóficos que Beethoven supone y que de alguna forma entra en colisión con el propio pensamiento nietzscheano³. Sin embargo, en lo puramente estético y musical, no

3. Para Nietzsche, Beethoven es el representante y heredero en música del concepto de “revolución” ligado a la Revolución francesa y de todo el sustrato ideológico que en ella subyace.

parece existir duda: Nietzsche –y de esto da prueba en diversos momentos de su obra, aun de forma tácita– es profundamente sensible a la música de Beethoven, y ante ella siente siempre una profunda admiración.

La música de Bizet, vista a través de los ojos de **Ferruccio Busoni** en su *Sonatina n.º 6*, “*Kammerfantasie super Carmen*”, nos conduce necesariamente a uno de los puntos clave del complejo universo musical de Nietzsche que yo no dudaría en calificar de “caso”: el “caso Bizet”. Sin duda, Nietzsche amó la obra de **Bizet**; hay razones para ello, ya que se trata de una indiscutible obra maestra. De la misma forma, no tendríamos por qué negar su entusiasmo, también al final de su vida lúcida, por *La Gran Vía*, de Chueca, una obra de enorme y rápida difusión por todo el mundo, que Nietzsche conoció en Turín y de cuyo entusiasmo da cuenta el 16 de diciembre de 1888 a su amigo Peter Gast:

Sensible ensanchamiento de la noción “opereta”. La opereta española *La Gran Vía*, escuchada dos veces, muy característica de Madrid... Un trío de tres solemnes viejos canallas⁴, es de lo más fuerte que he visto y oído; también como música: genial, imposible de calificar...

Todo ello es cierto, sincero en buena medida, pero no puede ser entendido sin el análisis minucioso de lo que, desde todos los puntos de vista, supone para Nietzsche la ruptura con Wagner. Basta un dato que puede desazonar o que asevera lo peculiar de su guerra amorosa contra Wagner. *El caso Wagner* es elaborado por Nietzsche entre los meses de mayo y agosto de 1888, y en el mismo año, el 27 de diciembre, cuando quedan solo doce días para caer en la locura irreversible, escribe Nietzsche al musicólogo Carl Fuchs en estos términos: “Lo que digo acerca de Bizet no debe usted tomarlo en serio. Tan cierto como que soy, Bizet –lo diré mil veces– no me interesa, pero actúa muy fuertemente como antítesis irónica contra Wagner”. Poco más puede decirse.

La *Sonatina n.º 6* es la última de las seis que Busoni escribe entre 1910 y 1921. El compositor italoalemán, al igual que muchos artistas e intelectuales de su generación, se vio también influido por Nietzsche. Incluso en su gran obra teórica: *Esbozo de una nueva estética de la música*, incluyó un largo pasaje de *Más allá del bien y del mal*, y su inconclusa ópera, *Doktor Faust*, no está alejada, por distintos motivos, de un orbe ideológico afín al filósofo alemán. Pero el Busoni que hoy nos ocupa, maestro –no hay que olvidarlo– de compositores como Kurt Weill o Edgar Varèse, es el extraordinario compositor de obras para piano (y él mismo gran pianista) a través de esta obra. En este caso, el autor de las monumentales transcripciones sobre la obra de Bach, que fue capaz de teorizar sobre toda suerte de experimentos al borde de la tonalidad y que combinará una curiosa fusión de vanguardia y neoclasicismo, aparece con esta última sonata homenajeando a la *Carmen* de Bizet en una suerte de dominio extraordinario de la técnica de la variación, a partir de distintos temas de la ópera servidos siempre con un brillante virtuosismo.

Lejos de cualquier expresión enfática, dentro de lo que podríamos denominar un “Romanticismo matizado por la luz”, la figura de **Chopin** ocupa un lugar destacado en el universo musical nietzscheano. Acabamos de escuchar alguna prueba de ello, y no es mal complemento el aserto del propio Nietzsche sobre el compositor en *Ecce Homo*: “Yo mismo continúo siendo demasiado polaco para dar todo el resto de la música –excepto el *Sigfrido*– a cambio de Chopin”. Esta afirmación, si bien presenta connotaciones no exclusivamente musicales, ya que Nietzsche se atribuyó a menudo, en plena batalla antialemana un, al parecer dudoso, origen aristocrático polaco (él mismo llega a definirse como un aristócrata polaco *pur sang*), siempre es significativa de su admiración hacia el “inimitable” Chopin, a cuya *Barcarola en Fa sostenido mayor* hace referencia en *Humano, demasiado humano*. Chopin habría puesto en música ese “bendito momento” de forma tan perfecta como para “entrarles ganas, incluso a los dioses, de tenderse durante largas noches de verano sobre una barca”. Esta *Barcarola*, compuesta entre 1845 y 1846, fue estrenada por el propio Chopin en la Sala Pleyel de París en 1848, y su título hace referencia al ritmo

4. Nietzsche se refiere naturalmente a la “Jota de los Ratás”.

cadencioso de balanceo de la pieza, en un compás de 12/8 y estructurada en tres secciones, la tercera de las cuales tiene un carácter reexpositivo de la inicial.

Las cuatro *Baladas*, compuestas por Chopin entre los años 1835 y 1842, constituyen un corpus único de originalidad compositiva, no solo dentro de la producción chopiniana, sino en todo el panorama pianístico romántico. Obras inspiradas fundamentalmente en poemas del patriota polaco Adam Mickiewicz, autor de la obra épica nacional *Pan Tadeusz*, las *Baladas* son ante todo una forma libre, con un carácter claramente poemático, que en algunas ocasiones puede coquetear con lo narrativo o lo descriptivo, y que formalmente ocupan un lugar intermedio entre la gran forma de sonata y las pequeñas piezas características de la música pianística de Chopin como pueden ser los preludios, los estudios o los valeses, al mismo tiempo que pueden fusionar en una misma pieza rasgos de las formas citadas.

La *Balada n° 1*, en la tonalidad de Sol menor, fue compuesta entre 1835 y 1836 y es un auténtico poema épico sin palabras; un relato muy expresivo de estímulos alternos como pueden ser la angustia, el lirismo y la melancolía. Una pieza que guarda relación con el desasosiego sufrido por el compositor en Viena, alejado de su familia y amigos mientras Polonia luchaba por su independencia ante el gigante ruso.

La *Balada n° 2*, en la tonalidad de Fa mayor, fue compuesta entre 1836 y 1839 y fue dedicada a Schumann en correspondencia de la dedicatoria de este a Chopin de su monumental *Kreisleriana*. Esta *Balada* fue finalizada posiblemente en Valldemosa, en la estancia mallorquina de Chopin y George Sand, y de sus primeros compases extrajo Falla el material para su obra coral *Balada de Mallorca*. La obra está basada en un poema de Mickiewicz que glosa diversas leyendas en torno al lago lituano de Switez. Es una pieza que juega de forma magistral con los contrastes de ideas y *tempi* dramáticos y que, en la línea de lo ya apuntado, guarda relación con la poética del nocturno y el virtuosismo del estudio en un interesantísimo juego moduladorio entre las distintas tonalidades puestas en juego por Chopin a lo largo de la obra.

La *Balada n° 3*, en La bemol mayor, está fechada entre 1840 y 1841 y se basa de nuevo en un poema de Mickiewicz, *Świtezanka*, un texto que desarrolla el mismo tema de *Lorelei* de Heine, en el que una sirena atrae con su canto a un joven a la profundidad del mar. Esta balada es una forma combinatoria entre la sonata y el vals, y era para Schumann la más original de las cuatro, por moverse en una especie de caleidoscopio sonoro que combina la delicadeza y la brillantez. Sin duda se trata de una de las más felices obras del compositor polaco y fue estrenada por el propio Chopin en la Sala Pleyel de París al año siguiente de su composición.

La *Balada n° 4* es la última obra de la serie. Fue compuesta en 1842 y es, sin duda, la más ambiciosa de las cuatro. Escrita en la tonalidad de Fa menor, con esta obra lleva Chopin esta original forma de la balada al punto máximo de su complejidad formal y expresiva. Podría hablarse ante ella, como se ha hecho en ocasiones, de una “forma de sonata magistralmente deformada” junto a elementos tomados de formas menores como pueden ser el vals lento, la barcarola, o el ritmo de “siciliana”, aunque posiblemente, su rasgo más característico desde el punto de vista compositivo se encuentre en la utilización por Chopin del elemento contrapuntístico con una profusión que, si bien aparece levemente en las dos primeras baladas, se encuentra totalmente ausente en la tercera. La obra fue dedicada por Chopin a la baronesa Rothschild.

Eduardo Pérez Maseda

DIE
GEBURT DER TRAGÖDIE

AUF DEM
GEISTE DER MUSIK.

VON
FRIEDRICH NIETZSCHE,
ORDENTL. PROFESSOR DER CLASSISCHEN PHILOLOGIE AN DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG



LEIPZIG,
VERLAG VON E. W. FRITZSCH
1872.

MIGUEL ITUARTE

Nace en Getxo (Vizcaya) y estudia en los conservatorios de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldía, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la Academia Internacional de Tierra de Campos creada por Francis Chapelet. Dmitri Bashkirov, Maria João Pires, Paul Badura-Skoda y Maria Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos.

Ha recibido los primeros premios en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, así como numerosos premios por sus interpretaciones de música española (con un repertorio que abarca desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de obras actuales). Fue finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995. Ha actuado en recitales por Europa y con orquestas como la de

cámara del Concertgebouw de Ámsterdam, la Royal Philharmonic de Londres, la Gulbenkian de Lisboa y numerosas formaciones de España y Sudamérica. En 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Albéniz.

Los compositores José María Sánchez Verdú, Zuriñe Fernández Gerenabarrena, Jesús Zárate, Jesús Rueda y Gustavo Díaz-Jerez le han dedicado obras pianísticas. Ha grabado *El clave bien temperado* de Bach y ha presentado la obra completa para piano de Beethoven. En el campo de la música de cámara ha actuado con los cuartetos Takacs y Ortys, el Trío Triálogos, el acordeonista Iñaki Alberdi y el violonchelista Ricardo Sciammarella.

Actualmente trabaja con el violinista Manuel Guillén y la soprano Cecilia Lavilla Berganza. Es profesor de piano en Musikene desde su creación en 2001.

JOSÉ MIGUEL M. CARROBLES

Nace en Toledo en 1975. Desde niño siente pasión por la música. Comienza su formación de forma autodidacta y posteriormente cursa sus estudios en el Conservatorio de Música Jacinto Guerrero. Viaja a Bulgaria como ganador del Premio de Composición Banderas de la Paz, y graba para la radio búlgara. Es ganador del V Concurso Nacional de Piano Jacinto Guerrero, así como del Certamen de Jóvenes Intérpretes de Castilla-La Mancha.

En 1993 se traslada a Nueva York para estudiar con el profesor de la Manhattan School of Music Ubaldo Díaz Acosta. Ha recibido clases de pianistas como Antonio de Raco, Ludmil Angelov, Ricardo Requejo, Nelly Ben'Or, Ramón Coll, Miguel Ituarte y Claudio Martínez Mehner. Finaliza sus estudios superiores en el Real Conservatorio Superior Música de Madrid y Conservatorio Padre Antonio Soler de El Escorial.

Realiza también estudios de armonía, contrapunto y análisis con Jesús Sevillano y Enrique Blanco. Estudia improvisación clásica con Lõic Mallie en el Centro Superior de Música del País Vasco, y trabaja con músicos como Richard Krull y Federico Lechner.

Ha ofrecido recitales en Estados Unidos, Bulgaria, Francia, Alemania, Brasil, Portugal y diferentes ciudades españolas, ha colaborado en proyectos con artistas plásticos, del mundo de la danza y el teatro, y como pianista improvisador ha acompañado películas mudas en numerosos ciclos y cineclubs.

Ha trabajado como profesor de piano, improvisación, armonía y análisis en distintos conservatorios de Toledo, Madrid, La Rioja, Granada, y en el Conservatorio Superior de Asturias, como especialista de improvisación. Actualmente es profesor en el Conservatorio Profesional Sebastián Durón de Guadalajara.

PERE PONCE

Durante su etapa estudiantil en Tortosa, Pere Ponce trabajó en diversas obras bajo la dirección del escritor Manuel Pérez Bonfill. Antes de decidir dedicar su vida a la interpretación, se matriculó en la carrera de Psicología, que posteriormente abandonaría para estudiar Arte Dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona.

En sus inicios intervino en espacios televisivos como *Pínic* y en películas de Francesc Bellmunt (*Pa d'angel*, *Un parell d'ous*, *Radio Speed*) mientras iniciaba su carrera en el teatro. En esta etapa participó en obras como *Tres boleros* (dirigida por Ventura Pons), *El despertar de la primavera* (bajo la dirección de Josep María Flotats) y *Knack*, antes de unirse a Amparo Larrañaga, Toni Cantó y Luis Merlo en la gira de *Los ochenta son nuestros* (texto de Ana Diosdado).

En 1990, al acabar la obra *Restauración*, inició su carrera cinematográfica como actor protagonista en *Amo tu cama rica*, y en *Alegre ma non troppo*. Consolidado gracias a esos trabajos, rodó *La ley de*

la frontera a las órdenes de Adolfo Aristarain, para apostar más tarde por trabajos minoritarios como *El árbol de las cerezas* y *Atolladero*. En teatro, intervino en una versión de *El hombre elefante*, con la que obtuvo el Premio Max al mejor actor de reparto y una candidatura al Fotogramas de Plata.

En 2002 se sumó al elenco de *Cuéntame cómo pasó*, encarnando a Eugenio, un cura obrero que solicita la secularización al enamorarse de una de sus feligresas. Pere compaginó el rodaje de la serie con la filmación de películas como *Marujas asesinas*; *La isla del holandés*, *No dejaré que no me quieras* y *Días de fútbol*. Más recientemente ha intervenido en el rodaje de la película *Copito de Nieve*.

En teatro, ha participado en los montajes de *Himmelweg* (*Camino al cielo*), *Visitando a Mister Green* (bajo la dirección de Juan Echanove) y *Un dios salvaje* de Yasmina Reza (bajo la dirección de Tamzin Townsend). Entre 2015 y 2018 interpretó el personaje del profesor y director Eugeni Bosch en la serie catalana *Merlí*.

SEGUNDO CONCIERTO

EL POETA

I

Lectura 1: Primeras poesías

Anton von Webern (1883-1945)

8 Frühe Lieder

Tief von Fern

Aufblick

Blumengruss

Bild der Liebe

Sommerabend

*Heiter **

Der Tod

Heimgang in der Frühe

Lectura 2: Segundo periodo poético

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Beschwörung

Nachspiel

Unendlich

Richard Wagner (1813-1883)

Gretchen am Spinnrade, de 7 canciones del *Fausto* de Goethe Op. 5

Dors mon enfant

Mignonne

Tout n'est qu'images fugitives

Attente

* *Texto de F. Nietzsche*

Miércoles, 23 de mayo de 2018

19:30 horas

II

Lectura 3: Tercer periodo poético

Richard Strauss (1864-1949)

Die Nacht, de 8 Gedichte aus Letzte Blätter Op. 10

Ich wollt' ein Sträußlein binden, de 6 Lieder Op. 68

Ich schwebe, de 5 Lieder Op. 48

Carl Orff (1895-1982)

Mein Herz ist wie ein See so weit *

Lectura 4: Del alma de los artistas y escritores

Paul Hindemith (1895-1963)

Die Sonne sinkt *

Unter Feinden *

8 Lieder Op. 18

Die trunkene Tänzerin

Wie Sankt Franciscus schweb'ich in der Luft

Traum

Auf der Treppe silzen meine Öhrchen

Vor dir schein'ich aufgewacht

Du machst mich traurig – hör

Durch die abendlichen Garten

Trompeten

Annika Gerhards, soprano

Pauliina Tukiainen, piano

Miguel Rellán, narrador

EL POETA

El presente concierto, centrado en la música vocal, y concretamente en la canción con acompañamiento pianístico, nos conduce a lo que podríamos considerar punto central y sin duda más interesante de la obra compositiva de Nietzsche, como es su dedicación al *Lied*.

Dentro del género, tendremos antes ocasión de escuchar una obra prácticamente desconocida de **Anton Webern**, como son sus *8 Frühe Lieder* [*Ocho Lieder de juventud*], una obra fechada entre los años 1901 y 1904 y muy anterior, por consiguiente a la *Passacaglia*, de 1908, que es la primera obra catalogada del compositor vienés. Se trata, en efecto, de una obra de primera juventud, finalizada antes de comenzar sus estudios con Schönberg, compuesta paralelamente a su periodo de formación en la capital vienesa con el musicólogo Guido Adler y que, posiblemente, ni siquiera fue estrenada públicamente en vida de Webern.

Si tenemos en cuenta que, como nos muestra la correspondencia mantenida por Webern con su primo Ernst Diez, aún en 1901 Webern duda seriamente sobre el hecho de dedicarse o no profesionalmente a la música¹, estos *Lieder* de juventud constituyen una muestra temprana del talento de Webern, de su inquietud por la poesía y de la elección de textos breves pero muy estimables que, en este caso, van de Richard Dehmel (cuyos textos ya habían servido de inspiración a Schönberg para componer *Verklärte Nacht* [*Noche transfigurada*]) a Goethe, pasando por el propio Nietzsche, de quien Webern musicalizaría su poema *Heiter*. Desde el punto de vista estrictamente musical se trata, como no podía ser de otra forma, de pequeñas piezas muy influenciadas aún por el mundo armónico wagneriano, que se desenvuelven a través de un permanente cromatismo y la natural ausencia de cualquier desarrollo temático, y caracterizadas a menudo por la utilización de dinámicas extremas.

1. "... mi padre duda tanto de mis talentos que comienzo a dudar de ellos yo mismo [...] su deseo es que trabaje en la Escuela Técnica de Agricultura y que viva en Preglhof".

En la ya referida crítica feroz de Hans von Bülow a las *Meditaciones de Manfred* de Nietzsche, aquel, con buen criterio, le aconsejaba que se dedicara a música vocal. Sin duda, y con razón, Von Bülow ataca lo enfático, lo excesivo de una obra que, sin duda, es torpe vista desde los parámetros de lo que sería un desarrollo compositivo abstracto, y a la que Nietzsche pretende dotar de una ambición expresiva que deviene trunca en su plasmación real. Con mucha razón (y esta es la parte de la crítica de Von Bülow que casi nunca se cita), este le dice a Nietzsche que eso que el propio Bülow denomina "empacho" de sonidos wagnerianos, no puede ser la base de una composición:

Las audacias de Wagner, aparte del hecho de devenir de una textura dramática, están justificadas por las palabras (en sus composiciones puramente instrumentales él se abstiene de similares monstruosidades) y además deben ser entendidas como gramaticalmente correctas –dejando aparte los pequeños detalles sobre la notación– [...] Si desea escribir música dedíquese a la música vocal, donde la palabra, en el "salvaje mar de los sonidos", puede dirigir el mundo.

Posiblemente, Bülow desconocía los *Lieder* que **Nietzsche** compuso sobre textos variados en los años sesenta del siglo XIX y que, sin duda, constituyen lo mejor de su obra musical. Se ha hablado muchas veces de la "pobreza conmovedora" de los pentagramas del filósofo. Nietzsche siempre es conmovedor en su obra musical, pero el calificativo de "pobreza" debe ser matizado ante muchas de estas canciones de juventud, de las que hoy tendremos una pequeña muestra.

Los tres *Lieder* fueron compuestos en 1864. El primero de ellos, *Beschwörung*, está basado en textos de Aleksandr Pushkin y es el más extenso de los tres. Sin indicación de *tempo* y en la tonalidad de Do menor, alterna las métricas de 4/4 y 3/4 siguiendo siempre la expresión del texto al que la música se pliega de manera perfecta. Con un acompañamiento pianístico sencillo, básicamente arpegiado, el *Lied* destila una hermosa melancolía, en la atmósfera de su, por entonces, admiradísimo Schumann.

Nachspiel es la más breve de las tres canciones y está basada en un texto del poeta húngaro Sándor Petöfi. En ritmo ternario y en la tonalidad de Do mayor, esta canción es un ejemplo perfecto de claridad y sencillez, con una rítmica muy definida (blanca – corchea con puntillo – semicorchea – blanca) que es determinante en toda la pieza y que realza, en suma, algo siempre presente en los *Lieder* de Nietzsche: la fusión perfecta entre un texto que “ordena” el discurso sonoro con un resultado fluido y espontáneo.

Unendlich, también sobre textos de Petöfi, está escrito en la tonalidad de Mi mayor, aunque finaliza en la tonalidad de la dominante. Escrito en compás cuaternario y con un acompañamiento sencillo y básicamente arpegiado, al igual que *Beschwörung*, la partitura original tampoco presenta indicación de *tempo*, y quizás por ello se interprete en ocasiones de forma más lenta de lo que sería apropiado, ya que su espíritu es vehemente, jovial, y parece enlazar con ese primer romanticismo de carácter schubertiano presente, por otra parte, en otras obras juveniles de Nietzsche.

Siguen a estos tres *Lieder* de Nietzsche cinco pequeñas muestras, muy poco difundidas, del quehacer de **Wagner** en el terreno de la canción con acompañamiento de piano. Salvo la primera, *Gretchen am Spinnrade* [*Margarita en la rueca*], escrita en 1831, el resto fueron compuestas en el periodo de miseria del compositor en París, a la conquista de un éxito que se mostraría esquivo; ese periodo en el que su interés por Goethe se mostraría en el primer movimiento de una *Sinfonía Fausto*, escrita en un estado de “profunda angustia y entre dolores de muelas”, como escribió a Meyerbeer, y que tenía un antecedente en el ciclo de *Siete canciones sobre el Fausto*, del escritor alemán y de las que tendremos una breve muestra en la que hace número seis del ciclo: la ya citada *Gretchen am Spinnrade*.

El resto de las canciones fueron escritas a finales de 1839, y con ellas Wagner pretendió conseguir unos ingresos y una notoriedad en la capital francesa que no llegarían jamás. De esta forma, a partir de distintos textos de poetas franceses proporcionados al joven Wagner por sus amigos parisinos Anders y Lehrs, pon-

drá música a los distintos poemas que podremos escuchar. Un texto anónimo, en el caso de *Dors mon enfant, Mignonne*, sobre Pierre Ronsard, *Tout n'est qu'images fugitives*, sobre Jean Reboul, y *Attente*, sobre Victor Hugo. Se trata en todo caso de piezas de buena factura, con una notable escritura pianística y domino de la línea vocal, que oscilan entre un narrativo perfume francés (*Mignonne*), la vehemente energía de *Attente* y la ligereza evanescente de las “imágenes fugitivas”, pasando por la hermosa y dulce melodía de la nana (*Dors mon enfant*), con su curioso cromatismo descendente y que es, sin duda, la mejor de la serie.

Dentro de la extensa obra de **Carl Orff**, totalmente oscurecida por ese auténtico fenómeno sociológico-musical que son los *Carmina Burana*, se encuentran varias obras de juventud en las que el compositor mostró su interés por los textos de Nietzsche como forma de inspiración. De hecho, su primera gran obra, sorprendente en un compositor todavía adolescente de diecisiete años, lleva por título *Zarathustra*, y es una cantata nada menos que para barítono, tres coros y orquesta, terminada en 1912. Nietzsche está presente igualmente en sus *Tres cantos Op. 1*, de 1911, y no hay duda de que la obra de este tuvo que dotar a las composiciones de Orff de una peculiar visión músico-filosófica que guarda relación con la particular adopción del compositor del mundo clásico grecorromano a partir de los años veinte. De los más de cincuenta *Lieder* compuestos por Orff a partir de 1911 destacamos los dos escritos en 1919, a su vuelta –gravemente herido, por cierto– de la Gran Guerra. El segundo de ellos, *Mein Herz ist wie ein See so weit* [*Mi corazón es tan grande como un lago*], es una pincelada de poco más de un minuto, se basa en el texto de Nietzsche y constituye un ejemplo de este periodo juvenil del compositor bávaro.

Si Carl Orff se había visto tentado por Nietzsche en su *Zarathustra*, no menos cabría decir, y bastantes años antes, de la visión músico-literaria de la obra del filósofo llevada al terreno del poema sinfónico por otro compositor bávaro como Orff: **Richard Strauss**, quien en 1896 acomete su *Also sprach Zarathustra* [*Así habló Zarathustra*], jugando con toda una simbología y programatismo de los que, lo que realmente perma-

nece, no es sino la genial música del compositor, que en última instancia se explica a sí misma.

De entre la abundantísima producción liederística de Strauss, quien llevaría la forma a alturas difíciles de superar tanto en su vertiente tradicional de canción con acompañamiento pianístico como en la vertiente del *Lied* orquestal, hoy tendremos tres muestras que abarcan un periodo que va de 1885 a 1918. El primero, *Die Nacht* [La noche], pertenece al ciclo *8 Gedichte aus Letzte Blätter* [Ocho poemas de Letzte Blätter], sobre textos del poeta romántico Hermann Von Gilm, y ocupa el tercer lugar del ciclo. Inscrito en una atmósfera tan romántica como el propio texto, presenta un carácter declamatorio y emotivo a la vez, con un sencillito acompañamiento pianístico basado en una rítmica casi constante de corcheas, y constituye sin duda una buena introducción al universo de la canción straussiana.

Ich wollt' ein Sträusslein binden nos conduce al periodo de madurez del compositor. Se trata del segundo *Lied* de los seis que constituyen la Op. 68 de Strauss, que está basada en textos de Clemens Brentano. Con esta colección, nos encontramos ante uno de los más importantes ciclos de canciones de Strauss, que entre 1906 y 1918 se había apartado del género, centrado absolutamente en su producción operística. De esta forma, tras *Die Frau ohne Schatten* [La mujer sin sombra], de 1917, acometerá Strauss este llamado “ciclo Brentano”, que recoge lo mejor de la expresión vocal operística del compositor para la voz femenina, y no menos de la exigente escritura orquestal de sus obras escénicas, volcada aquí en una brillante y eficaz escritura pianística. Este segundo *Lied*, basado en dos temas fundamentales (dos figuras de tresillo y la combinación rítmica de corchea puntillo – semicorchea – dos corcheas) fue escrito, como todo el ciclo, para la gran soprano Elisabeth Schumann, y en 1940 realizaría Strauss una versión de la obra para voz y orquesta.

Ich schwebe es el segundo de los cinco *Lieder* que constituyen la Op. 48 de Richard Strauss, un ciclo que data de 1900 y, por consiguiente, nos sitúa en un periodo medio en la trayectoria del compositor en el que redacta (entre 1877 y 1905) la mayoría de sus *Lieder*. Este ciclo no está basado en textos de un único

autor. Solo la primera de las canciones, “Freundliche Vision”, está escrita sobre un poema de Otto Julius Bierbaun, mientras que las cuatro restantes se basan en textos del poeta posromántico Karl Henckell. Este segundo *Lied*, acorde con la ligereza del título y el propio texto, evoca una visión amorosa, alegre y optimista; un jugueteo elegante a ritmo de vals, que parece guiñar un ojo a ese Schubert tan lejano en el tiempo como cercano en el corazón.

Diversos *Lieder* de **Paul Hindemith**, agrupados en dos bloques bien diferenciados menos por razones temporales que estilísticas, cerrarán este segundo concierto del presente ciclo. La primera referencia a Hindemith se centra en una breve mirada a dos de sus *Lieder* basados en textos de Nietzsche: *Die Sonne sinkt* y *Unter Feinden*. Ambos forman parte de un conjunto de diecisiete canciones que el compositor escribe entre 1933 y 1939 sobre textos variados (Ruckert, Novalis, Brentano o el propio Nietzsche), y evidencia el gran giro estético que se produce en la obra de Hindemith a partir de los años treinta: esa particular ruptura conservadora para con todo lo que había supuesto la década anterior y su rechazo hacia cualquier forma de experimentalismo; un retorno al orden en una combinación de funcionalidad y transcendentalismo que caracteriza a varios de estos *Lieder*, y en particular a su obra maestra del periodo, cual es el caso de *Mathis der Maler* [Matías el pintor].

En segundo lugar, y para concluir el concierto, podrán escucharse sus *8 Lieder Op. 18*. Son una obra de juventud, si bien en un músico tan precoz y de actividad tan desbordante como Hindemith, los veinticinco años a los que escribe el presente ciclo tienen detrás, no solo un buen número de obras importantes, sino una actividad como ejecutante (Hindemith, como es bien conocido, fue un extraordinario intérprete de viola) y organizador realmente intensas. El Op. 18 fue escrito en 1920, lo que equivale a decir que nos hallamos ante el periodo más rompedor e iconoclasta del compositor que, en su momento, mucho más que los compositores de la Escuela de Viena, era considerado el símbolo por excelencia de la vanguardia musical en la República de Weimar. Un periodo marcado por la provocación en el que un año antes había compuesto una obra

escénica (*Mörder, Hoffnung der Frauen* [Asesino, esperanza de las mujeres]) con libreto de Oskar Kokoschka, y que un año después escribiría una ópera fuertemente expresionista, marcada igualmente por el escándalo y con una fuerte carga erótica para la época como es *Sancta Susanna*. No hay, pues, nada de particular en que en este 1920, continuando con la fuerte influencia literaria de estos años, Hindemith acometa este ciclo a partir de textos de diversos autores, todos ellos prácticamente contemporáneos al compositor (Kurt Bock, Christian Morgenstern, Else Lasker-Schüler, Heinrich Schilling y Georg Trakl), marcando con esta obra uno de los puntos de mayor audacia creativa en su obra. En todas las canciones prescinde Hindemith de la armadura de clave y, asimismo, en todas ellas plantea una forma de expresión muy ligada a la atmósfera de los textos, en la que la atonalidad, la politonalidad y una en ocasiones brillante y audaz escritura rítmica lo hacen situarse como uno de los más radicales representantes de la corriente expresionista centroeuropea. Los *Lieder Op. 18* fueron estrenados dos años después de su composición, en 1922, en versión de la soprano Nora Pisling-Boas y el pianista Felix Petyrek.

Eduardo Pérez Maseda

ANNIKA GERHARDS

La joven soprano alemana Annika Gerhards estudió en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst en Fráncfort del Meno. Ha recibido diversos galardones, como el premio al talento joven en la edición 2013 de Wettbewerb Das Lied (fundado por Thomas Quasthoff), y en varias ocasiones ha ganado el Premio Händel de la Ciudad de Karlsruhe.

Entre 2013 y 2016 formó parte del ensemble de la Ópera Estatal de Viena, con el que interpretó diversos papeles en *L'elisir d'amore*, *Tannhäuser*, *Siegfried*, *Le nozze di Figaro* y *Hänsel und Gretel*. Además, ha interpretado el papel principal en *Undine*

de Lortzings y el de Püntchen en *Püntchen und Anton* de Ivan Eröds. También ha interpretado diversos roles operísticos en el Teatro Estatal de Darmstadt, en el Festival Händel de Karlsruhe, en el Festival de Música de Rheingau y en el Festival Mörbisch.

La carrera de Gerhards no se limita al ámbito operístico, pues ha ofrecido numerosos recitales. En 2015 grabó su primer disco, con canciones de Schumann, Strauss y Rihm, y un año más tarde debutó en la Musikverein de Viena con un recital de canciones. En 2017 debutó en la Ópera Cómica de Berlín, y más tarde ofreció un ciclo de conciertos con la Orquesta Tonkünstler de Viena.

PAULIINA TUKIAINEN

Pianista finlandesa, estudió piano en su país natal y en Fráncfort del Meno. Durante su periodo de formación con Hartmut Höll y Anne Le Bozec en Zúrich y Karlsruhe recibió numerosos premios y becas.

Ha ofrecido recitales de canción en salas de conciertos como la Musikverein de Viena, la Tonhalle de Zúrich, la Liederhalle de Stuttgart, la Konserthus de Oslo o la Ópera de Saigón (Vietnam), y en festivales como el Festival de Mecklemburgo-Pomerania, el Festival Clásico de Ciudad del Cabo en Sudáfrica o el Bodensee Festival. Muchas de sus actuaciones han sido grabadas por medios de comunicación internacionales.

Entre sus grabaciones destacan *Mirrors* (Coviello Classics, 2013), con música de cámara y canciones de Kaija Saariaho y Jean Sibelius, así como un disco con canciones de Alban Berg, Claude Debussy y Richard Wagner. Su último disco incluye obras de Schumann, Strauss, y la primera grabación mundial de *Ophelia Sings* de Wolfgang Rihm.

Al margen de sus actuaciones, Pauliina Tukiainen ha impartido numerosas clases magistrales por todo el mundo, y es profesora en las universidades de música de Fráncfort del Meno y Friburgo. Desde octubre de 2017 es profesora en la Universidad Mozarteum de Salzburgo.

MIGUEL RELLÁN

Nacido en Tetuán en 1943 inició su trayectoria como actor mientras estudiaba Medicina en la Universidad de Sevilla. Componente durante cuatro años (1965-1969) del Teatro Universitario de Sevilla, fundó en 1970, junto a otros actores y directores, el grupo Esperpento Teatro Independiente. A partir de 1974, ya en Madrid, interviene en numerosos montajes teatrales, programas dramáticos, series de televisión y producciones cinematográficas.

Ha participado en producciones teatrales como *Amadeus* de Peter Schaffers (bajo la dirección de Santiago Paredes), *Luces de Bohemia* de Va-

lle-Inclán (bajo la dirección de Lluís Homar) o *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez (dirigida por Carol López). Además, ha intervenido en películas como *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chávarri, *Amanece que no es poco* de José Luis Cuerda o *Ninette* de José Luis Garci, y en series de televisión como *El ministerio del tiempo*, *Los misterios de Laura* o *La Regenta*. Ha recibido, entre otros, un Goya a la mejor interpretación masculina de reparto (por la película *Tata mía*), dos premios de la Unión de Actores y, por su trayectoria, los premios Luis Ciges del Festival de Islantilla y José Isbert del Festival Internacional de Cine de Comedia de Peñíscola.

TERCER CONCIERTO

EL ENSAYISTA: WAGNER: AMOR Y ODIO

I

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Da geht ein Bach
Das "Fragment an sich"
Das zerbrochene Ringlein

Lectura 1: El nacimiento de la tragedia

Richard Wagner (1813-1883)

Lohengrin

Lectura 2: Richard Wagner en Bayreuth

Richard Wagner

Tristan und Isolde

Miércoles, 30 de mayo de 2018

19:30 horas

II

Lectura 3: Nietzsche contra Wagner

Richard Wagner
Götterdämmerung

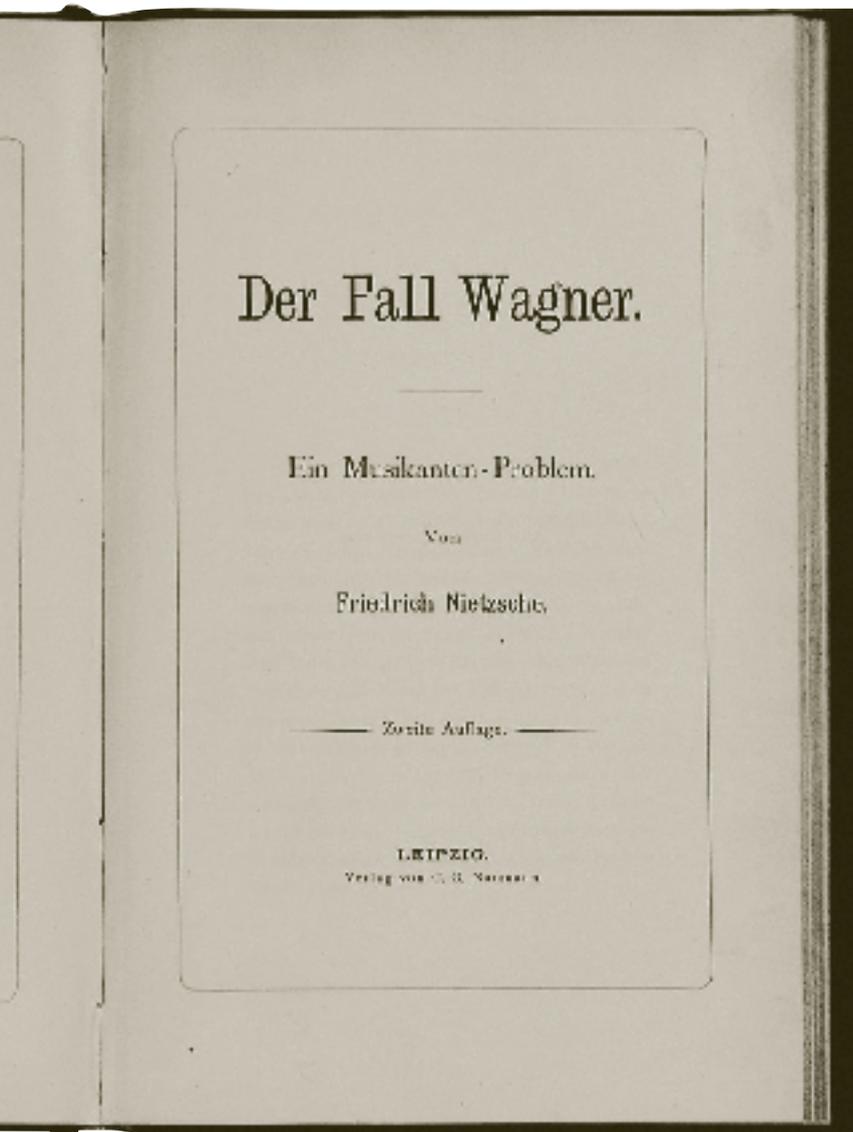
Lectura 4: El caso Wagner

Richard Wagner
Parsifal

*Todas las obras de Wagner son extractos en transcripciones libres
de Stefan Mickisch*

Stefan Mickisch, piano

Pedro Casablanc, narrador
(voz en off)



Portada de la primera edición de *El caso Wagner*. Leipzig, Naumann, 1888

EL ENSAYISTA: WAGNER, AMOR Y ODIO

Con el último concierto del ciclo, centrado básicamente en extractos de distintas óperas de Wagner en transcripciones libres del intérprete del mismo, el pianista Stefan Mickisch, entraríamos de lleno en el auténtico “caso Wagner” en la vida de Nietzsche como algo de importancia capital; algo que marca toda su producción desde *El nacimiento de la tragedia*. Una producción que quedaría indisolublemente enmarcada entre el amor y el odio, entre la pasión y el rechazo por Wagner, y que constituye un gigantesco friso de permanente disquisición musical, una auténtica y descomunal obsesión en muchos momentos, que convierten el fenómeno musical en Nietzsche en algo absolutamente imbricado dentro del contexto hombre-obra. Un fenómeno que, de manera dolorosamente indisociable, está marcado por el doble signo de la complejidad y la convulsión.

Pianista solicitado en fiestas y veladas burguesas, **Nietzsche** tenía una notable facilidad de improvisación al piano, al que recurría en cruciales momentos de su vida y en situaciones de especial tensión. Es oportuno hacer notar aquí la anécdota, transcendida a la mejor literatura por Thomas Mann en su *Doktor Faustus*, de un Nietzsche de veinte años en un burdel de Colonia en febrero de 1865. Lugar este donde acudió, objeto al parecer de una broma de estudiantes y remitido allí por un compañero. El mismo Nietzsche narró en carta a su amigo Paul Deussen su aventura en los siguientes términos:

Me encontré repentinamente rodeado de media docena de criaturas, vestidas de gasa y de lentejuelas, que me miraban ávidamente. En principio quedé clavado en el sitio. Luego, avancé instintivamente hacia un piano que me pareció el único ser dotado de sentimiento de aquella compañía y toqué algunos acordes. Disiparon mi estupor y pude salir de allí.

Lo cierto es que, desde muy joven, Nietzsche se acerca a la música por medio del piano; que siempre, aun en sus momentos de mayor penuria económica como estudiante, sentirá la necesidad prioritaria de este instrumento a su lado; y que, aún muy joven, se afanará por llevar a él sus primeros hallazgos musica-

les. A raíz de la transcripción para piano de Hans von Bülow, conocerá la música del *Tristan*, de Wagner, y a través del piano, de la práctica y la intuición del pianista que improvisa, podrá Nietzsche componer sus primeras obras; las obras de juventud, entre las que se encuentra lo mejor de su producción musical.

Las tres piezas que hoy podrán escucharse son un ejemplo de lo dicho. La primera, *Da geht ein Bach*, apenas una página de música, es un pequeño *Lied* pianístico en tres secciones con un final reexpositivo al que sigue una breve coda conclusiva. Oscila sorprendentemente entre las tonalidades de Si mayor y Si bemol mayor y el tema es alegre, optimista y decidido, en la línea de un joven romanticismo con claras influencias de Chopin.

Das "Fragment an sich" presenta un carácter muy diferente al anterior. Escrita en 1864 y en ritmo ternario, se trata en realidad de un fragmento sin terminar (del último compás, incompleto, falta incluso la línea divisoria) y su carácter es melancólico e introspectivo, al estilo de un coral no exento de cierta solemnidad.

Por último, *Das zerbrochene Ringlein*, es la más extensa de las tres piezas y una de las composiciones de Nietzsche más difundidas. Si bien se interpreta a menudo como obra pianística, se trata, en realidad, de un melodrama basado en un texto de Joseph von Eichendorff, lo que confiere a la pieza todo su carácter teatral, absolutamente ligado al texto. La obra está concebida en un *tempo* lento, oscila permanentemente en la alternancia métrica de los compases de 3/4 y 6/8, no presenta armadura de clave, y no está sujeta a plan tonal alguno. Eso sí, presenta rasgos temáticos característicos como pueden ser la insistencia en el mordente inicial en el primer motivo, o una secuencia prácticamente estática, muy relacionada con el texto, antes del tema final. La música fluye, en cualquier caso, de forma mucho más natural en esta pieza que en otras obras de Nietzsche; algo en lo que tiene que ver su marcado carácter narrativo.

En la vida de Nietzsche, la música asume una doble incidencia que está compuesta, de una parte, de la música en cuanto tal: como la suprema manifestación de lo dionisiaco que influye

en el propio Nietzsche estéticamente, y se integra en su discurso filosófico y literario de forma constante y, de otra, por la corporeización que esa primera incidencia musical "absoluta", diríamos, asume ante la obra y la persona de **Richard Wagner** y que conduce su discurso estético-musical por derroteros tan intrincados como apasionantes. Los extractos de óperas de Wagner en transcripciones libres que podrán escucharse hoy abarcan desde el periodo que puede considerarse "romántico" de Wagner, con una obra tan representativa del mismo como es *Lohengrin*, hasta el Wagner final, turbio y complejo de *Parsifal*, pasando por el *Tristan* o la *Tetralogía* a través de *Götterdämmerung* [*El ocaso de los dioses*].

Lohengrin, estrenada en Weimar el 28 de agosto de 1850, en gran medida gracias a los buenos oficios de Franz Liszt, es una obra maestra previa a lo que podríamos considerar el Wagner transcendental, cuyos orígenes, al igual que en el caso de *Tanhauser*, han de datarse en el periodo de maestro de capilla del compositor en la ciudad de Dresde. Este periodo, que abarca desde 1843 hasta los acontecimientos revolucionarios de 1848-1849, se va a configurar como una etapa de estabilidad de Wagner, en la que este obtiene un empleo fijo, seguro y remunerado, a la vez que, por esto mismo, puede sistematizar el mundo cultural a él más afín, centrándose, ante todo, en el estudio del mundo medieval.

Su descubrimiento de la *Mitología alemana* de Jacob Grimm, y una concepción mítica, siempre constante en Wagner, combinada con los estudios netamente históricos, son factores que tienen para el compositor la "virtud" de lo difuso e inconcreto. Si bien al principio busca "luz y unos personajes claramente diseñados", lo que se le aparece es, por el contrario, lo que él mismo llama "los restos de una época desaparecida, de una especie de caos que ofrecía, a primera vista, el efecto de un amontonamiento de rocas agrietadas ocultas debajo de sutiles malezas". Así comienza Wagner a sentir la ligazón de una conexión netamente irracionalista, con un mundo sensitivo, intuitivamente familiar para él, y que le es totalmente afín.

De esta forma, *Lohengrin*, que había sido pergeñada bastante antes –aunque confusamente– en París, va a ser objeto de un trata-

miento posterior más o menos sistemático, pero ya apoyado en ciertas premisas históricas y mitológicas que le otorgan un cierto respaldo. Sabemos que la figuración intelectual de *Lohengrin* fue bastante impetuosa. Especialmente ocupado en los poemas de Wolfram von Eschenbach y en la epopeya anónima de *Lohengrin*, la estancia de Wagner en las vacaciones de 1845 en la estación termal de Mariembad, donde acudió con su esposa Minna y la compañía de su perro y un papagayo, fue determinante para el origen de la obra, tal y como el propio Wagner relata:

Me habían recomendado especialmente que, durante el periodo de mi cura, no me entregara a ninguna tarea excitante. Un creciente nerviosismo se apoderó entonces de mí. *Lohengrin* [...] se presentó de pronto en mi cerebro totalmente estructurado y con todos los detalles de la forma dramática que podía revestir el tema. Sobre todo la leyenda del cisne, debido a los estudios que había hecho desde aquella época, llenó mi imaginación de un encanto infinito.

Centrada en el tema, capital en Wagner, de la redención por amor y la idea del sacrificio, desconocemos las secciones, números, actos o escenas, sobre las que el intérprete realizará las transcripciones libres que podrán escucharse, pero lo incuestionable desde el punto de vista netamente musical es que la obra supone un importante avance con respecto a las óperas anteriores. No presenta la típica obertura, sino un preludio en el que, antes que el contraste entre temas opuestos, se pretende la unidad de un clima básico de carácter trascendente; el elemento sobrenatural cobra una importancia considerable en la obra, y es la primera de sus óperas en que el compositor realiza un uso complejo del *leitmotiv*: una visión sofisticada del mismo, remodelando, reformando y desarrollando temas, y alterando a la vez elementos como la propia orquestación para seguir el fluir de una situación dramática o para crear un sutil matiz expresivo.

En el universo musical de Nietzsche, dentro del complejo “caso Wagner”, *Tristan und Isolde* fue para el joven filósofo una especie de revelación, el anuncio de una parusía laica, aunque no menos fervorosa, encarnada en Richard Wagner. Nietzsche conoció la música de *Tristan* a partir de la transcripción para piano de la

ópera realizada por Hans von Bülow¹. Fue solo unos días después de escuchar en Leipzig el preludio de la obra cuando, el 8 de noviembre de 1868 –en casa del orientalista Hermann Brockhaus, cuñado de Wagner– pudo conocer personalmente al compositor. Nietzsche acaba de cumplir veinticuatro años, Wagner tiene cincuenta y cinco; Nietzsche es solo un joven –aunque brillante– estudiante de filología clásica, Wagner está en plena madurez: mucha música, mucha y muy intensa vida tras de sí. Ahora, en pleno éxito, contando con la protección y veneración de Luis II desde hace ya cuatro años, puede comenzar a imponer, con muchas garantías de éxito, sus voluntades artísticas.

Tristan und Isolde fue estrenada en Múnich el 10 de junio de 1865, y bien puede decirse que, a partir de la obra, el lenguaje y la sintaxis sonora; los valores consagrados en la música de tradición occidental, comienzan a ser pulverizados, así como el propio sistema tonal, poniendo a la vez los cimientos de lo que habría de ser la música del siglo xx.

Para Wagner, la muerte es poder de sublimación y de redención a la vez, y en *Tristan*, su obra poética más pura, este carácter se muestra en toda su plenitud. Mauriac expresó bellamente este sentir con su celebre frase: “El amor de Tristán e Isolda camina hacia la muerte: es ya muerte. Ese canto de amor, el más sublime que la Humanidad haya sabido arrancar de su carne, no cesa de ser en ningún momento un canto fúnebre”. Pero el carácter sublime de *Tristan* no tiene que ver con lo que puede ser un carácter cercano a la representación ultraterrena o fruto de una mera grandiosidad. Si su esencia trascendente es poética y apasionadamente humana, la forma de construcción musical de la obra entera se emparenta con la trama dramática de una forma esencialista y alejada de confusas connotaciones. Nos hallamos pues, en lo musical, con el Wagner que impactó a Proust, no solo por la dimensión de lo genial, sino por su sentido del desarrollo y de la construcción, ese proceder que, en palabras de Boulez, supone una perfecta organización del espacio sinfónico desde una

1. “Desde el momento en que hubo una partitura para piano del *Tristan* –¡muchas gracias, Sr. Von Bülow!– fui wagneriano”, escribe Nietzsche en *Ecce Homo*.

música que no vuelve nunca atrás, sino que utiliza los mismos motivos, los mismos recursos básicos, para llegar a un desarrollo continuo extremadamente cerrado y libre a la vez. Al final de la obra, en el famoso “Liebestod”, Isolda, moribunda, ve realizado su más ardiente deseo: unirse por toda la eternidad a su amado en los espacios infinitos, sin posible limitación, lejos de toda atadura, en una unión indisoluble: “perderse, sumergirse inconsciente, supremo deleite”. Todo un sentimiento de dintemporalidad y dimensión eterna que hizo, sin éxito, buscar a Nietzsche en todas las artes una obra que poseyera, en sus propias palabras, “una fascinación tan peligrosa, una infinidad tan estremecedora y dulce como *Tristan*”.

Si *Tristan und Isolde* señala el inicio encendido de la pasión de Nietzsche por Wagner y su obra, la *Tetralogía de Der Ring des Nibelungen* [El anillo del nibelungo] muestra con claridad el inicio de su punto de ruptura, no tanto desde el punto de vista musical, sino desde la complejidad de lo que podríamos denominar el “universo Bayreuth”. Desde el año 1871 van tomando cuerpo las viejas aspiraciones de Wagner de levantar un teatro para la representación de su *Tetralogía*. Cosima había pensado en Bayreuth, a Wagner le seduce el lugar, y allí decidirán ambos levantar el teatro y su casa. Al pasar por Leipzig, Dresde y Berlín es acogido con muestras de viva simpatía, y en esta última ciudad es recibido por Bismarck en audiencia. En un gran número de ciudades alemanas se fundan sociedades Wagner en ayuda del proyecto de Bayreuth: Luis II se inscribe con setenta y cinco mil marcos, la ciudad de Bayreuth cede gratuitamente el terreno sobre el que habría de asentarse el teatro, y tiene también lugar el primer concierto organizado por el Wagnerverein de Mannheim a favor de los “fondos de Bayreuth”. Wagner, entusiasmado, este mismo año de 1871 comienza la composición de *Götterdämmerung*, y en abril tiene abocetado ya el tercer acto. La larga marcha hacia Bayreuth entra así en una recta final que conoce un testigo, crítico de excepción desde sus silencios, y que no es otro que Nietzsche.

Resulta imposible, desde la extensión lógica de estas notas, penetrar, siquiera someramente, en un proceso enormemente complejo en el que convergen aspectos emocionales (a veces

de una sutileza rayana en lo enfermizo), sociales, e incluso políticos, que están en la base y explicación de lo que desencadena en Nietzsche la definitiva ruptura con Wagner. Algo que se gesta en el periodo crucial transcurrido entre 1873 y 1876, al que nos hemos referido por extenso en la bibliografía citada en el primer concierto del ciclo².

Ciñéndonos a los hechos, entre el 13 y el 30 de agosto de 1876 se darán las tres primeras representaciones del ciclo completo de *Der Ring*. Esa descomunal obra que abarca un cuarto de siglo de la vida y del trabajo de Wagner, solo interrumpido con *Die Meistersinger von Nürnberg* [Los maestros cantores de Núremberg] y *Tristan und Isolde* ve la luz en la forma en que Wagner quiso, llevando así a cabo una manifestación de poderío artístico única en la historia. Por fin, su máxima aspiración creativa se realiza a su propia imagen: Wagner se representa a sí mismo, sus pasiones y su tremenda lucha interior, sí, pero no menos su entorno, el entorno afín del poder, que encuentra un símbolo fáustico en la obra de Wagner. A estos primeros estrenos asisten Luis II, el emperador Guillermo I y gran parte de la *intelligentsia* de Europa; el éxito fue inmenso, siquiera desde el punto de vista publicitario, y el mundo entero se ocupó de Bayreuth.

En este ambiente, tan refractario a él mismo, se encuentra también Nietzsche. Impresionantemente solo en medio del gran tumulto, posiblemente sin poder ni acercarse a un Wagner demasiado ocupado que, cuando no asiste a la marcha de las representaciones, está rodeado de las altas personalidades y de la “crema” que asiste a su santuario. Dejando a un lado una situación sentida de marginación o de olvido, de esa gran soledad que Nietzsche tuvo que experimentar, lo cierto es que el ambiente es un detonante que no puede soportar, y abandona Bayreuth repentinamente. Casi de forma inmediata comenzará el esbozo de *Humano, demasiado humano*, y es en el

2. Eduardo Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 (1ª ed. en 1983. Musicalia 2). En consonancia con ello, resulta apasionante en este aspecto el análisis de las *Consideraciones Intempestivas* de Nietzsche, y muy en particular la cuarta: “Richard Wagner en Bayreuth”.

estudio de la génesis de esta obra desarrollado en *Ecce Homo*, donde Nietzsche nos habla con precisión de estos momentos cruciales:

¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocía a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de semejanza [...] ¿Qué había ocurrido? ¿Se había traducido a Wagner al alemán! ¿El wagneriano se había enseñoreado de Wagner!: ¿El arte alemán!, ¿el maestro alemán!, ¿la cerveza alemana! [...] Nosotros, los ajenos a aquello, los que sabíamos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto, estábamos fuera de nosotros mismos al reencontrar a Wagner enguinaldado con “virtudes” alemana [...] ¿Pobre Wagner! ¿Dónde había caído! ¿Si al menos hubiera caído entre puercos! ¿Pero entre alemanes!

Al final de *Götterdämmerung*, la cuarta y última de las jornadas que hoy escucharemos, Brünnhilde, antes de su autoinmolación final, lo anuncia con claridad: “El fin de los dioses se acerca”. Nietzsche, de alguna manera, lo había sentido ya en carne propia.

Con *Parsifal* llegamos a la obra final de Wagner, y con ella a lo que ha sido denominado como “turbia actividad literaria del compositor en sus últimos años”. En Nietzsche la música es, muchas veces, máscara que esconde una mueca dolorosa y que tantas veces, desde una incontinente e incontenida gesticulación, juega a la confusión consigo mismo y con sus lectores. Ya nos hemos referido en notas anteriores a su postura ante el “caso Bizet”. Podrían citarse otros ejemplos, pero quizás el caso de *Parsifal* es el más paradigmático, en su crítica convulsa, del dolor que supuso para Nietzsche la ruptura con Wagner.

Precedido de episodios apasionantes en la relación entre ambos tras la huida de Nietzsche de los festivales de Bayreuth, de forma simultánea al envío de Nietzsche a Wagner de *Humano, demasiado humano*, tiene lugar el de Wagner a Nietzsche con el texto de *Parsifal*, que este recibe el 3 de enero de 1878. El gesto por parte de Wagner de enviar a Nietzsche el texto de la obra es algo que el filósofo no podrá olvidar jamás. De esta for-

ma, *Parsifal*, con toda su ideología religiosa o pseudorreligiosa, es desde estos momentos la obra más atacada por Nietzsche desde distintos ángulos, no siendo precisamente el más leve el enfocado desde la perspectiva de la crítica a la moral y castidad “parsifalianas”. Si los juicios de Nietzsche sobre el resto de la obra wagneriana son convulsos –críticas y alabanzas en un vertiginoso atropellamiento–, con *Parsifal*, aun siendo su juicio real difícilmente evaluable³ –y esto es enormemente importante–, las fuertes críticas son mayoritariamente unánimes y a menudo se basan en el gusto de Nietzsche de comparar los personajes de Parsifal y Siegfried como antítesis.

Ciertamente, *Parsifal* es una obra confusa en la que Wagner procede nuevamente por acumulación: un conglomerado de elementos tomados de la tradición cristiana y oriental en una hibridación con el poema épico de Wolfram von Eschenbach, y el peculiar sentido “religioso” y panteísta de Wagner, dan como resultado uno de los peores textos literarios del compositor y un auténtico pozo de simbologías y ambigüedades que favorecen la manipulación ideológica de la obra olvidando que, en realidad, solo una idea esencial como es la redención por la piedad, basta para poner en marcha la prodigiosa maquinaria de inventar música de Wagner; le es suficiente con el núcleo del drama que, desde su esencialidad, nos aparece con una grandiosa sencillez. Quizás por esta razón, *Parsifal* sea un caso pintiparado en la obra de Wagner para que la concentración ante la misma tenga lugar en el aspecto en el que Nietzsche, hiper-crítico ante la temática parsifaliana, tendría que rendirse una vez más: la partitura musical. La partitura musical y la perfecta imbricación entre esa música y la línea dramática esencial (no el texto ni los datos de la leyenda) que dan a la obra su maravillosa atmósfera.

Eduardo Pérez Maseda

3. Las cartas del último periodo de Nietzsche a distintas personas sobre *Parsifal* arrojan luz (o nuevas sombras) en torno al juicio real del filósofo sobre la obra que, musicalmente, impactó a Nietzsche mucho más de lo que pudiera pensarse, y que incluso, ante el tema “argumental” muestra una actitud anímica, mezcla de admiración y repulsión, muy características.

STEFAN MICKISCH

Nacido en el Alto Palatinado bávaro, se formó en Núremberg, estudió piano con Erich Appel, composición con Hans Ludwig Schilling y violín con Ulf Klausenitzer, en Hannover y en el Conservatorio de Viena. Ganador de premios pianísticos en Atenas, Madrid, Milán y Montevideo, ha sido reconocido como solista y ha acompañado a cantantes como Kurt Moll, Robert Holl o Dietrich Fischer-Dieskau.

Reconocido como pianista e improvisador talentoso, es también un gran animador cultural. En este sentido, sus conciertos-conferencia sobre las óperas de Wagner en Bayreuth y otros lugares se han

convertido en una institución, toda vez que sus transcripciones pianísticas de las composiciones wagnerianas se han convertido en objetos de culto a nivel mundial. Sus frecuentes apariciones en televisión se han completado en 2014 con una serie de documentales en conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Richard Strauss y con una grabación de *El oro del Rin* de Wagner para una cadena española. Con 58 discos grabados para el sello Fafnerphon, Stefan Mickisch se revela como una personalidad artística excepcionalmente versátil y como uno de los pianistas, musicólogos y animadores culturales más excepcionales de su tiempo.

PEDRO CASABLANC

Ha intervenido como actor en producciones de teatro, cine y televisión tanto en España, como en Francia e Inglaterra. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, donde comenzó a actuar en el Centro Andaluz de Teatro, con directores como Miguel Narros o George Tabori. En 1993, en Madrid, se incorpora al elenco del Teatro de la Abadía, donde interpreta *Fausto* de Goethe o *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, por la que fue reconocido por primera vez en 1998 como mejor actor en los Premios Unión de Actores. En 2013 fue invitado a actuar en el Théâtre de L'Odeon de París bajo la dirección de Peter Stein. En teatro también destaca en *El Rey Lear* de William Shakespeare, *El Arte de la Comedia* de

Eduardo de Fillipo, *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga, *Ruz/Bárcenas* (Fotogramas de Plata a mejor actor de teatro) o su última actuación hasta la fecha: *Yo, Feuerbach* de Tankred Dorst.

En los últimos años, además de intervenir en series como *Cannabis* para Canal Arte France o *Gunpowder* para BBC y HBO, debe su popularidad a personajes televisivos como El Ruso en *Policías* y, sobre todo, el Arzobispo Carrillo en *Isabel* y Juan Rueda en *Mar de plástico*, por los que recibió nuevamente el Premio de la Unión de Actores y el Premio Ondas al mejor actor de televisión respectivamente. En cine destaca su interpretación en la película *B* de David Ilundain por la que fue nominado a los Premios Goya y recibió el Premio Sant Jordi de Cinematografía.

FUENTES DE LAS LECTURAS

Todas las lecturas de este ciclo proceden de textos de Friedrich Nietzsche, publicados en: Friedrich Nietzsche, *Obras Completas*. Ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid, Tecnos, 2010-2016, 4 vols.), a quien agradecemos su ayuda en este proyecto.

Se han realizado mínimas intervenciones editoriales en algunos de los pasajes seleccionados para garantizar la fluidez narrativa del texto y su conexión con el programa del concierto.

PRIMER CONCIERTO

Lectura 1: De música y poesía. A propósito de Lord Byron

- “Esbozos autobiográficos”, en *Obras Completas*, vol. I, pp. 81-83 y pp. 173-175

Lectura 2: A propósito de Beethoven

- “Humano, demasiado humano”, en *Obras Completas*, vol. III, p. 415
- “Consideraciones intempestivas IV. Richard Wagner en Bayreuth”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 857

Lectura 3: Bizet y la música mediterránea

- “El caso Wagner, carta de Turín”, en *Obras Completas*, vol. IV, pp. 575-579

Lectura 4: Chopin, el último músico que ha adorado la belleza

- “Humano, demasiado humano”, en *Obras Completas*, vol. III, pp. 153 y 417
- “Ecce Homo. Por qué soy tan inteligente”, en *Obras Completas*, vol. IV, p. 804

SEGUNDO CONCIERTO

Lectura 1: Primeras poesías

- “Esbozos autobiográficos”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 113

Lectura 2: Segundo periodo poético

- “Esbozos autobiográficos”, en *Obras Completas*, vol. I, pp. 75-77

Lectura 3: Tercer periodo poético

- “Esbozos autobiográficos”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 82

Lectura 4: Del alma de los artistas y escritores

- “Humano, demasiado humano”, en *Obras Completas*, vol. III, pp. 143 y 164-166
-

TERCER CONCIERTO

Lectura 1: El nacimiento de la tragedia

- “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música. Prólogo a Richard Wagner”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 337

Lectura 2: Richard Wagner en Bayreuth

- “Consideraciones intempestivas IV. Richard Wagner en Bayreuth”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 819

Lectura 3: Nietzsche contra Wagner

- “Nietzsche contra Wagner”, en *Obras Completas*, vol. IV, pp. 907-908

Lectura 4: El caso Wagner

- “El caso Wagner. Prólogo”, en *Obras Completas*, vol. IV, pp. 573-574

AUTOR DE LA INTRODUCCIÓN

El autor de la introducción, **DIEGO SÁNCHEZ MECA** es actualmente catedrático de filosofía contemporánea en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid. Antes lo ha sido en las universidades Complutense y de Murcia, y ha sido profesor visitante en la University of California at Berkeley.

Se licenció en Filosofía y en Psicología en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró con una tesis sobre Martin Buber. Amplió estudios en Alemania, Italia y Estados Unidos. Especialista en Nietzsche, ha dirigido la edición completa en castellano de sus *Obras completas* y de sus *Fragmentos póstumos*, publicadas en la editorial Tecnos entre 2006 y 2016.

Es presidente de la Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche (SEDEN) y miembro de distintas sociedades y comités científicos nacionales e internacionales. Su investigación a lo largo de su trayectoria académica ha estado orientada a las corrientes y movimientos del pensamiento de los siglos XIX y XX, y ha dedicado publicaciones también a autores como Schopenhauer, Friedrich Schlegel, Goethe, Heidegger, Lévinas, Ricoeur y Ortega y Gasset.

Entre sus últimos libros destacan *El itinerario intelectual de Nietzsche* (Tecnos, 2018), *Conceptos en imágenes* (Avarigani, 2016) *Romanticismo y modernidad* (Tecnos, 2013) y *Nietzsche: la experiencia dionisiaca del mundo* (Tecnos 2009, 4ª edición).

AUTOR DE LAS NOTAS AL PROGRAMA

EDUARDO PÉREZ MASEDA nace en Madrid y realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad y como becario en cursos internacionales de composición. Paralelamente a sus estudios musicales obtiene la licenciatura en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid.

Autor de una variada obra que ha obtenido amplia proyección nacional e internacional, sus composiciones han sido estrenadas e interpretadas en numerosos conciertos y festivales de todo el mundo, y ha recibido encargos de distintas agrupaciones y entidades musicales nacionales y extranjeras.

En 1983 fue seleccionado en la II Tribuna de jóvenes compositores de la Fundación Juan March, y está en posesión de premios de composición como el Nacional de Polifonía del Ministerio de Cultura (1982), el Isaac Albéniz de la Generalitat de Cataluña (1984), el Musician's Accord de Nueva York (1986) o el Festival Mundial de la SIMC de Ámsterdam (1989), entre otros. Igualmente, su música ha sido seleccionada en distintas ocasiones para participar en foros como la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO o el Premio Italia.

En 1987 y 1988 dirige los primeros cursos de sociología de la música celebrados en España (Universidad Complutense), y asimismo ejerce habitualmente como conferenciante y analista de su propia obra y de la música actual en cursos y seminarios para universidades y diversas instituciones. Ha publicado varios libros: *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner* (Biblioteca Nueva, 2004), *Alban Berg*, la primera obra publicada en España sobre el compositor vienés (Círculo de Bellas Artes, 1985). También es autor de numerosos trabajos y ensayos referentes a la música de nuestro tiempo.

Dentro de su obra escénica, Eduardo Pérez Maseda es autor de las óperas *Luz de oscura llama*, estrenada en Madrid en 1991, y *Bonhomiet y el Cisne*, estrenada en el Teatro de La Abadía en 2006. En estos momentos trabaja en la composición de la que será su tercera ópera: *Las crónicas del Sochantre*, sobre textos de Álvaro Cunqueiro.

La **FUNDACIÓN JUAN MARCH** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2017-2018

6/6 **Schubert tardío: la trilogía de 1828**
por **Elisabeth Leonskaja**, piano

INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA 2018-2019

26/9 **Obras de F. Schubert, W. A. Mozart, F. J. Haydn**
y **L. van Beethoven**
por **Andreas Staier**, fortepiano

DEPÓSITO LEGAL: M-42227-2008. IMPRIME: IMPROITALIA, S.L. MADRID



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

