FAUT-IL ENCORE MÉDITERRANISER LA MUSIQUE?

ANTONIO NOTARIO RUIZ

Preludio

Comienzo a escribir mientras escucho una selección de canciones, danzas y todo tipo de géneros instrumentales que están en el origen sonoro de este ensayo. Una grabación de coplas sefardíes de Salónica que me acompaña desde hace años; varias grabaciones de música turca cantada por Muharrem Ertaş; una remasterización de un viejo disco de música raï de Cheikha Remitti; una selección propia de grabaciones de Manolo Caracol, Antonio Mairena y la inolvidable tía Anica, *la Piriñaca*; y sólo dos representantes de la mal llamada música clásica: Rossini y Bizet. Este heterogéneo paisaje sonoro está entrelazado con las lecturas que originan teóricamente lo que planteo. Lecturas filosóficas, por un lado, especialmente de textos de Friedrich Nietzsche. Pero también lecturas políticas[1]. Salvo las óperas de Bizet y Rossini, el resto comparte multitud de elementos formales, melódicos y rítmicos que muestran su ancestral parentesco. Un parentesco que me lleva a las hipótesis de la coda de este ensayo.

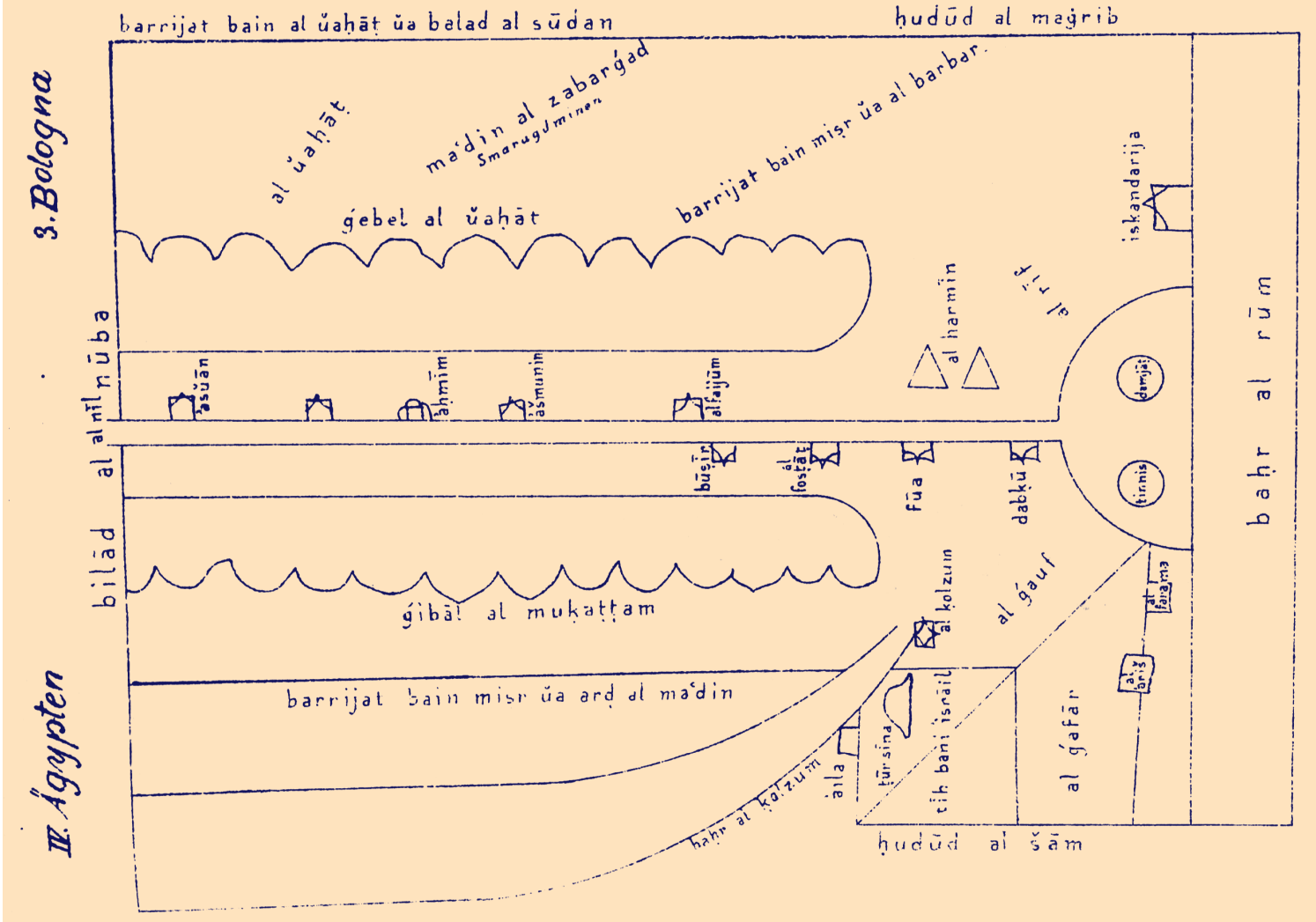
Pero antes de llegar hasta allí propongo una revisión de uno de los aspectos de la estética musical de uno de los filósofos de más fértil herencia: Friedrich Nietzsche. Sin duda, quien lea este artículo ya habrá adivinado cuál es la referencia del título. Porque lo que menciona es, invertida, la afirmación nietzscheana que gravitaba en varios textos de los años ochenta del siglo XIX, pero que apareció por primera vez en *El caso Wagner*: «Il faut méditerraniser la musique»[2]. Y la inversión que propongo respecto al sentido afirmativo original no es un gesto retórico. Al contrario, la interrogación tiene en este caso un doble objetivo. Por una parte, esa inversión pretende plantear la pregunta al filósofo, y melómano por excelencia, Friedrich Nietzsche, y, por tanto, entrar en diálogo con sus planteamientos de estética musical. Pero, por otra parte, y en coherencia con ese horizonte nietzscheano, se trata de plantear la posibilidad de una mediterraneidad musical o, si se prefiere una formulación más precisa, abordar las condiciones de posibilidad de una estética musical mediterránea. Ambas cuestiones tienen una raíz histórica que va más allá de Nietzsche, pero a la vez tienen una clara vinculación con debates e ideas del presente. Un presente rico en confusiones y opacidades que, sin embargo, no consiguen soslayar la casi perennidad de algunos problemas como el de la identidad colectiva desde la sensibilidad sonora. Y ese es el término que une los dos grandes ámbitos problemáticos que vengo mencionando sin pretensión de exhaustividad: la identidad musical. ¿Cuál o cuáles fueron las identidades musicales de Nietzsche? ¿En qué términos estéticos y musicales planteaba Nietzsche el problema de la identidad? ¿Qué conllevan para nosotros esos planteamientos? ¿Existe o puede existir una identidad musical mediterránea? Este horizonte, que se puede considerar político, tiene que ver con los planteamientos en torno a la idea de Europa de Nietzsche y también con un posible planteamiento actualizado.

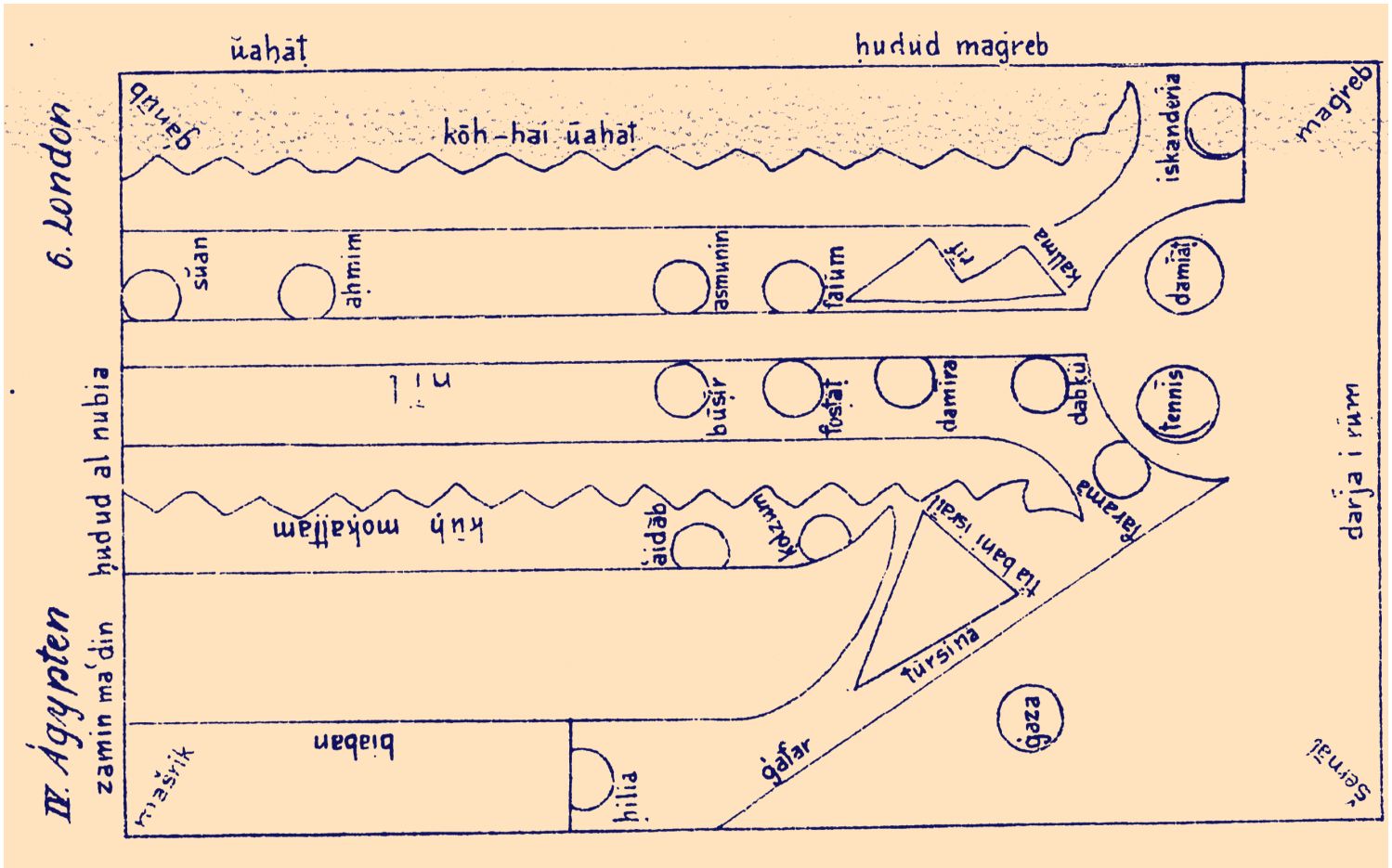
No está de más, sin embargo, recordar el momento vital en que Nietzsche afirmaba la necesidad de mediterraneizar la música. Se trataba del momento de su alejamiento de las obras de Richard Wagner y de la ruptura de su relación y, por contraposición, de la afirmación de otra música como alternativa al modelo alemán. En esa época, las décadas setenta y ochenta del siglo XIX, la música europea se debatía entre la música absoluta y sus implicaciones de abstracción e intelectualización de los discursos sonoros, por un lado, y la sencillez de las formas cantables, de las melodías sentimentales, por otra. Ambas opciones habían alcanzado al ámbito de la ópera muy pronto y las consecuencias se dejaron sentir,

por ejemplo, en los debates en torno a las óperas de Rossini. Un bando y otro no se nutrían sólo de elementos musicales. Y Nietzsche se vió inmerso en esa tensión también, pero con un elemento añadido: la mencionada relación personal con Wagner, el deslumbramiento ante sus obras y ante su carismática personalidad. Cuando llegó la ruptura y se produjo el cambio de orientación musical, la inevitable mezcla de los ámbitos, el musical y el personal, complicó el proceso y se convirtió en fuente de malos entendidos y de interpretaciones poco atinadas. La vocación mediterránea de Nietzsche, su pasión por Turín, Niza o Nápoles y por la música del sur se pueden leer de muchas formas. Yo apunto a una posible actualización.

En cualquier caso, aventurarse a citar a Nietzsche es siempre arriesgado porque su recepción ha sido muchas veces objeto de tergiversaciones variadas. El propio carácter de su escritura, aforística y fragmentaria en bastantes casos, abre la puerta a que se subrayen unos aspectos frente a otros o a que se exageren las contradicciones presentes en sus textos. Su discurso describe complejos meandros mientras atraviesa, sin solución de continuidad, la crítica cultural, la estética, la filosofía, la literatura, la música o la poesía. Esto ha conducido a Gianni Vattimo a mencionar en algunas ocasiones la dificultad permanente de la interpretación nietzscheana mientras siga abierto el «problema filológico» y por tanto la concreción terminológica y conceptual que, en el caso del arte y de la música, son especialmente relevantes[3]. Habitualmente se soslaya la música al hablar de Nietzsche o no se la tiene suficientemente en cuenta. La crítica del cristianismo, el eterno retorno, la muerte de Dios, la relectura de Grecia a través de la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco, la propuesta del superhombre, la transvaloración son algunos de los temas que aparecen citados y son investigados una y otra vez. Pero la música, si aparece mencionada, es generalmente en un segundo plano.

Este olvido parcial conduce a plantear la pregunta por el significado de la presencia de los compositores en los textos filosóficos. ¿Cuál es la importancia de la música en la obra filosófica? ¿Qué quiere decir en labios —o en textos— de un filósofo la mención de un compositor o de una obra musical? ¿Se puede hablar, como se hace en tantas ocasiones, de Adorno, de Bloch, de Hegel, de Nietzsche, de Rousseau o de Wittgenstein sin mencionar la música y los compositores que ejercieron más influencia en ellos? Es posible que en otros filósofos esas presencias musicales sean sólo citas eruditas, referencias históricas, un ejemplo entre otros, sin más pretensión. Pero en el caso de Nietzsche, como antes en el de Rousseau y más tarde en el de Adorno, la presencia de los compositores procede de una relación más profunda, de una relación personal, si se me permite la expresión.





Pergolesi para Rousseau, Wagner o Bizet para Nietzsche y Alban Berg para Adorno son vivencias, experiencias artísticas de escucha musical que, en algunos casos, pasan también a la experiencia estética. No hay, por tanto, azar en la elección de los nombres: no son intercambiables. Cada uno de ellos conlleva y fundamenta una sensibilidad diferente y conceptos también distintos.

Así, decir Pergolesi es decir *La serva padrona*, ese breve y encantador juego dramático musical, más cerca del intermezzo que de la ópera propiamente dicha que para los oyentes franceses del siglo XVIII supuso un terremoto estilístico. Es mencionar directamente aquella tensión entre maneras de decir y maneras de sentir que dividió a los oyentes franceses en dos bandos difícilmente conciliables. Es, claro, pensar en el breve intermezzo que, siguiendo ese modelo, escribe Rousseau y que retomará años después Mozart, *Le devin du village* del primero que se convirtió en *Bastián y Bastiana*.

Decir Alban Berg es, en este contexto, decir *Wozzeck*, la ópera que deslumbró a Adorno en 1924 y que le llevó a querer perfeccionar sus estudios de composición en Viena. Es mencionar una de las modalidades más interesantes de la vanguardia musical del siglo XX con su fusión de códigos y su cimera intensidad dramática, su maridaje entre atonalismo, politonalismo y tonalismo, su nexo también con el siglo XIX en la obra de Georg Büchner. Es, sin duda, pensar en las dificultades para seguir escribiendo ópera después del fin de los tiempos de la ópera.

Y en el caso de Nietzsche, decir Wagner y decir Bizet es decir mucho más que solamente dos nombres. Al contrario, la vivencia artística que como pilar de la estética ha estado presente desde Baumgarten en adelante y, en el caso de la música, al menos desde Rousseau, no se detuvo ahí. Porque esa vinculación con la escucha se encuentra también en la creciente presencia de la música en la estética de Hegel. Tanto éste como Rousseau y Nietzsche coincidieron, por otra parte, en su pasión por la música italiana, en la clara conciencia de una contraposición radical entre las sensibilidades que se expresan en una música y otra, la alemana —o la francesa de Rameau— y la del sur. Este es un dato que tal vez debería hacer pensar más a los filósofos a la hora de analizar la tensión nietzscheana contra Wagner[4].

Porque decir Wagner es mencionar la primera gran pasión musical de Nietzsche, y mencionar la ruptura radical que sus óperas produjeron en la historia de la música escénica. Es mencionar, como el propio compositor pretendía, el nacimiento de una estética que en su momento representaba la anticipación de un largo futuro. Es mencionar la aparición de conceptos y procedimientos técnicos que acabaron haciéndose imprescindibles para entender aquella época y para leer algunos trazos de las siguientes: la *Gesammtkunstwerk*, el leitmotiv, la melodía infinita, la música del futuro… Es, finalmente, decir *Tristán e Isolda* y *Sigfrido*, dos de las óperas que deslumbraron a Nietzsche y permanecieron como referentes musicales a lo largo de su vida.

Pero es que decir Bizet es mencionar otra de las pasiones de Nietzsche: la pasión por el sur, por la luz, por la mediterraneidad. Es decir *Carmen*, una ópera por completo diferente de las wagnerianas. Una ópera española en buena medida porque una parte de la mejor música española se ha escrito en Francia y ese es un rasgo que Nietzsche intuye al esbozar su estética meridional. Es hablar del amor y de la muerte, de la ausencia de redención, del juego de las pasiones sin límite. Y, tal vez lo más importante: es hablar de melodía y de ritmo, dos elementos básicos en la música que desde su infancia vincularon a Nietzsche con la música del sur[5].

No es cuestión baladí, entonces, que un filósofo mencione a un compositor. No desde luego en el caso de Nietzsche. Porque, además de la coincidencia de Nietzsche con Adorno y Rousseau en la experiencia de la escucha, hay otra actividad que les une y que tampoco es justipreciada, en mi opinión, cuando se analizan sus textos, ya sean generales o musicales. Me refiero a la composición. No cabe duda de que en la preterición de esa actividad por parte de los analistas y estudiosos de Nietzsche ha jugado un papel importante la tardía recuperación de sus composiciones y el resto de su obra musical. Salvo el trabajo de Georg Göhler en los años veinte del siglo XX, ha habido que esperar a la edición de Curt Paul Janz en 1976 para conocer por completo lo que Nietzsche dejó plasmado en sus composiciones[6]. Esas obras —cerca de setenta— iluminan los textos de estética de Nietzsche y reclaman un lugar más relevante en los comentarios también filosóficos. Nietzsche compuso, como ya he indicado, varias obras entre las que se cuentan algunos Lieder y, en ese sentido, no habría por qué privarle de la consideración de compositor. Sólo desde posiciones rígidamente normativas se puede seguir intentando definir las cuestiones artísticas de un modo reduccionista. «Esto no es arte», «Adorno es un compositor frustrado» y otras expresiones similares —que por desgracia es posible seguir leyendo en la actualidad— chocan con la democratización profunda que ha alcanzado también a las cuestiones artísticas a lo largo del siglo XX. Nietzsche, como Rousseau antes y Adorno más tarde, han sido compositores y no deberíamos tardar mucho los filósofos en asumir esa dedicación. En las obras de cada uno encontramos el *Zeitgeist* musical correspondiente. Para poder concluir algo de esas obras en relación con las ideas de sus autores es preciso un análisis musical que nos diga algo sobre ellos en tanto que compositores.

Aunque parezca obvio, lo más relevante y útil con la obra musical de un compositor es escucharla. Por fortuna existen varias grabaciones de todo lo que escribió musicalmente Nietzsche y también en Internet es posible encontrar tanto sus esbozos pianísticos como las piezas corales y los Lieder[7]. Bien sea en el muy popular Youtube o en lugares especializados como Spotify, se pueden escuchar incluso diferentes versiones. Es cierto que Nietzsche no desarrolló una profesión musical. Se encuentra, por tanto, más cerca del modelo de compositor de Rousseau que del de Adorno. Su escritura musical nace directamente de la inspiración y apenas conoce la depuración técnica de forma tan academicista como la que practicó Adorno junto a Alban Berg. Pero todos esos argumentos no restan mérito a esas obras que todavía hoy nos pueden seducir. ¿Qué se puede decir de *Albumblatt* para piano? ¿O del Lied *Da ghet ein Bach*? ¿Y del *Miserere* para coro? ¿Por qué habría que prescindirse de *Gebet an das Leben* o del *Hymnus an die Freundschaft*? Escuchadas con detenimiento, y más todavía en la magnífica versión de Dietrich Fischer Diskau, estas obras y alguna más pueden incorporarse al repertorio habitual sin desmerecer frente a la producción de Schubert, Schumann o Wolff. La mayor parte procede de su juventud y casi siempre se trata de miniaturas muy atractivas, ejercicios de estilo en algunos casos, que apuntan en la dirección de una posible maduración compositiva que, lamentablemente, no alcanzó Nietzsche. Pero lo que sí alcanzó a hacer fue plasmar un mundo musical propio. Por encima de cualquier otra consideración, esas obras dejan claro que Nietzsche sabía de qué hablaba cuando se ocupaba con cuestiones musicales.

Desde ese doble punto de partida, musical y textual, es decir, tanto de las músicas citadas como de los textos de Nietzsche y de otros autores propongo, por tanto, algunos elementos para la reflexión, parcialmente filosófica, parcialmente estética e incluso política. A la vez, sin duda, no sería poco conseguir que este texto sirviera como una invitación a la escucha de las obras de Nietzsche y de los autores que le llevaron a sus planteamientos. De cara a esta potencial opción de construcción de una estética musical del sur, profundamente mediterránea, se podrá contar con el apoyo de los textos de Rousseau y de Hegel en el ámbito de la filosofía y de multitud de escritores, poetas y, claro es, también músicos. Pero en este ensayo la elección de Nietzsche se debe a que es el filósofo que más se ha acercado a tematizar su pasión mediterránea y musical.

Nietzsche más allá de Wagner

Nietzsche no escribió sobre música al margen de otros temas. Por eso es extraño a su pensamiento el intento de separar unos aspectos de otros. En general, como ya he indicado, es la música la que sale peor parada en ese tipo de presentaciones parciales. Corre, en ese aspecto, una suerte similar a la de Adorno. En los dos filósofos hay un componente musical constitutivo, no anecdótico. Y esto, en los dos casos, afirmado por ellos mismos. Por ejemplo, Nietzsche leía una de sus obras más influyentes, *Así habló Zaratustra*, como una obra musical[8]. Entre los estudiosos españoles de la obra de Nietzsche ha sido tal vez Luis Enrique de Santiago el que más atención ha prestado a la presencia de la música en sus textos. Pero incide en la habitual presentación de la música como algo desgajado del resto de las líneas principales de la filosofía de Nietzsche o, en otras ocasiones, lee parcialmente su importancia de cara al discurso filosófico. Este

es el caso con el tema que quiero destacar en este ensayo: el de la identidad estética musical. En la lectura que propongo, creo que es relevante pensar en que Nietzsche dejó sin terminar pero esbozada con mucha claridad en el conjunto de los textos sobre música una filosofía de la historia del arte sonoro.

El comienzo de la misma, en su juventud, parte de su propia experiencia como oyente y como compositor: la música era una pasión para él y continuó siéndolo toda su vida. De hecho en la mayor parte de sus textos trasparece esa vinculación biográfica[9]. Pero tal vez nada caracteriza mejor su relación con la música que la frase tantas veces citada: «La vida sin música sería un error»[10]. Esa vivencia musical, acrecentada por la lectura de Schopenhauer, preparó el camino para que la escucha de Wagner y la personalidad carismática del compositor sedujeran por completo al filósofo. En muy poco tiempo, debido a su carácter dado al entusiasmo, pasó a «venerar» a Wagner, como afirma en esta carta:

> ¡Muy venerado señor! Desde hace mucho tiempo abrigo la intención de expresarle sin ningún rubor qué grado de gratitud siento hacia usted. De hecho los mejores y más sublimes momentos de mi vida van unidos a su nombre, y sólo conozco a otro hombre, su gran hermano de espíritu, Arthur Schopenhauer, en quien yo pienso con igual veneración, podría decir *religione quadam*[11].

No sorprende que Nietzsche reaccionara así si se piensa en que Wagner ya había alumbrado una de las obras seguramente más importantes de su producción musical y también de la historia de la música: la ópera ya mencionada *Tristán e Isolda*. La audacia armónica, la construcción dramática, la imposible redención… En definitiva, musical y extramusicalmente esta ópera reúne todos los requisitos pensables para que una imaginación apasionada, impresionable y predispuesta por la experiencia musical previa cayera rendida. Recíprocamente y de forma involuntaria, Nietzsche abrió la puerta a que Wagner buscara una justificación filosófica a sus propósitos de construcción de una nueva ópera. La música del futuro podía encontrar así una fundamentación que, de otra forma, no habría recibido. Nietzsche había sido un ferviente wagneriano. Su pasión musical juvenil había encontrado en las obras de Wagner el tono sonoro adecuado al resto de sus pretensiones teóricas muy influidas por Schopenhauer. Pero antes de 1872, fecha de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia*, la «enfermedad» Wagner ya había comenzado a pasar, aunque la «infección» acompañaría a Nietzsche el resto de su vida.

La relación con Wagner y con su entorno, especialmente por obra de la esposa de Wagner, Cósima Liszt, se fue convirtiendo en algo cada vez más problemático. Al mismo tiempo, la cristianización de las óperas wagnerianas y su encaje en la nueva ideología alemana posterior a la guerra franco-prusiana no podían enlazar con la propuesta nietzscheana de la transvaloración o con la crítica radical de la cultura alemana. Tras un paréntesis en el que Nietzsche reorientó su filosofía, la relación con Wagner había quedado definitivamente rota. No es extraño encontrar, a partir de los años ochenta afirmaciones como esta:

> Wagner es una corrupción grande para la música. Ha adivinado en ella el medio para excitar nervios cansados, y con ello ha hecho de la música una enferma[12].

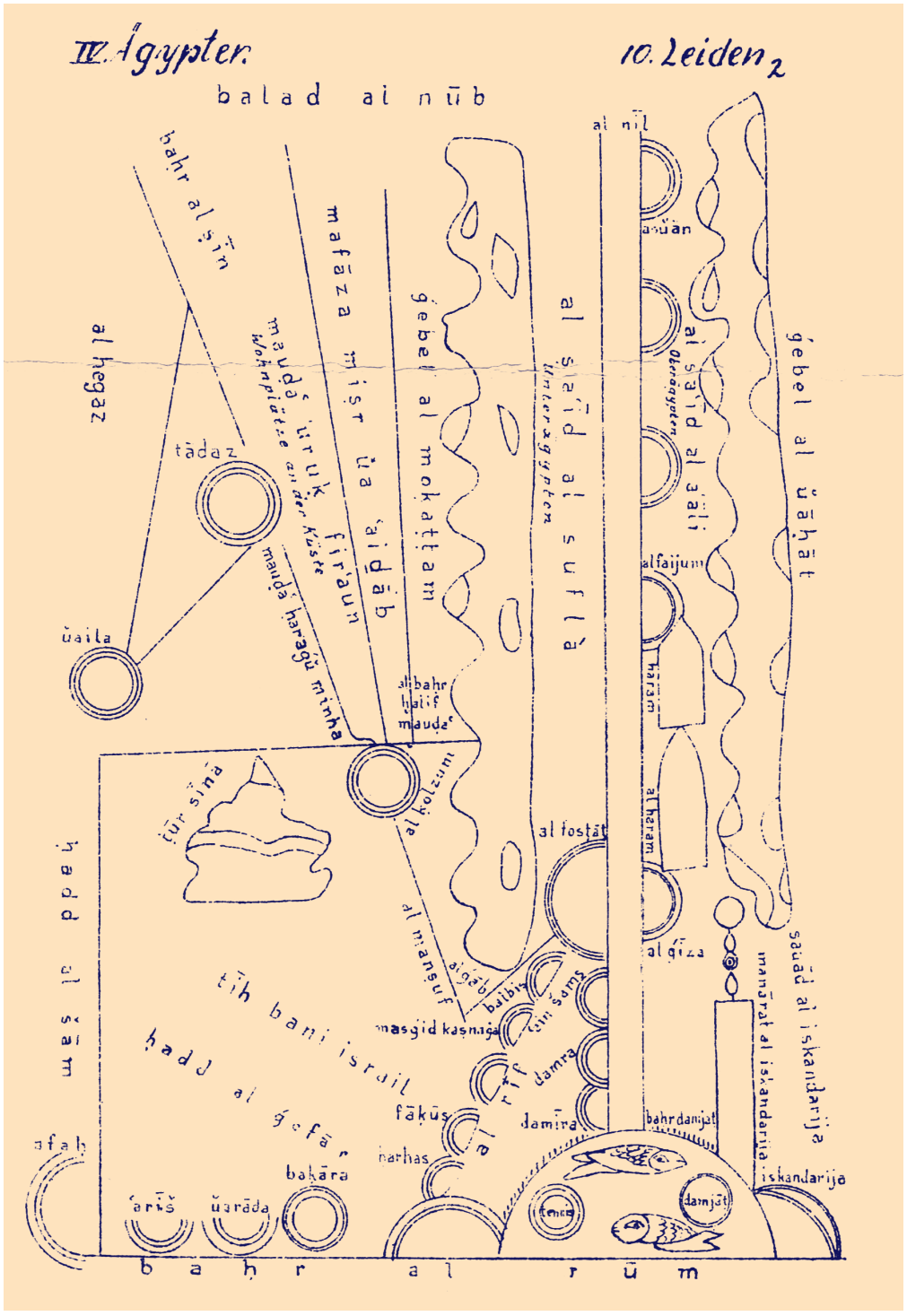
La complejidad de su relación con Richard Wagner y su estética se ha prestado todavía más a la extensión de las tomas de partido que el compositor de *Tristán e Isolda* suscita todavía hoy. La atracción de las óperas de Wagner sobre los oyentes se manifiesta de hecho en algunos comentaristas de Nietzsche en un claro distanciamiento respecto a las opiniones favorables de este respecto a la música italiana. Es el caso, por ejemplo, del ya citado Luis Enrique de Santiago:

> A primera vista, no deja de sorprender que una obra de corte popular, ligera y divertida como *Carmen* fuese capaz de seducir a Nietzsche de esa manera y de rescatarle de la encrucijada que representaba la estética musical wagneriana[13].

La tensión entre Wagner y Bizet no se acepta porque no se le concede a Bizet la suficiente entidad —«popular, ligera y divertida»— frente a las profundidades del compositor alemán o tal vez el glamur metafísico que requiere la filosofía. Es decir, por descalificación de la música de Bizet. Se recurre a una estética de tipo normativo, axiológico, en definitiva, algo anticuada. En coherencia con ella el interés por las preocupaciones musicales de Nietzsche se restringe a la primera etapa, a su relación con Wagner y no va mucho más allá de su wagnerismo o antiwagnerismo y del de los propios intérpretes.

Pero se olvida entonces que, en torno a 1872, Nietzsche planteaba el concepto de lo dionisíaco no solo en contraposición a lo apolíneo, sino como una posibilidad de acceso a la música primordial. El pálido reflejo de la misma en que se había convertido la música a lo largo de un largo proceso de siglos condujo a Nietzsche a un intento de recuperación de la misma, a un ensayo de reinstauración de lo dionisíaco musical. Y si ese tipo dionisíaco vinculaba todavía sin mediaciones el ritmo musical y nuestros músculos, queda claro que la dirección de una estética musical dionisíaca a la altura de la década de los ochenta del siglo XIX —y las posibles actuales— tenía que ser la de la ritmicidad, la de la sensualidad, la del melodismo fácil, la de la corporeización del arte sonoro frente a la abstracción de la música alemana en general y wagneriana en particular. No se trata solo, entonces, de cuestiones metafísicas, sino que tenían su fundamento en la propia experiencia nietzscheana de la escucha de otro tipo de música muy alejada constitutivamente de la estética wagneriana.

> Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas ¿A qué disfrazarlas debajo de fórmulas estéticas? Me fundo en el hecho de que respiro con dificultad en cuanto la música comienza a influir sobre mí, en que en seguida mi pie se subleva contra ella, pues necesita caden-



cia, danza, y pide a la música, ante todo, la grata impresión que produce un buen andar, un salto, una pirueta[14].

Por eso, volviendo a las composiciones de Nietzsche y a las interpretaciones equivocadas, parece superficial, como se hace algunas veces, utilizar sus Lieder para desacreditar su giro hacia una mediterraneidad musical. No se pueden considerar, si se sitúa el debate en ese plano, tampoco como wagnerianos y, por lo tanto, serían susceptibles de ser utilizados contra la estética nietzscheana de la primera etapa. No es ese, creo, el uso que hay que dar a esos ensayos compositivos en los que la voluntad de creación está por encima de los recursos técnicos. En última instancia, el sur tal y como lo considera y construye Nietzsche tiene mucho de fe, de voluntad de estilo. Atrapado en la sensibilidad de Bizet y de Rossini es imposible saber si habría podido dar el paso de oyente apasionado a compositor mediterráneo. Pero que no llegara a hacerlo no desdice su intensidad ni su profundidad en el intento de fundamentar una estética musical mediterránea.

Sería un error, por último, no reconocer la distancia que el propio Nietzsche fue capaz de tomar respecto a lo que, en muchos sentidos, se puede considerar como una adicción. De forma que el ajuste de cuentas consigo mismo que va desgranando en muchos de los textos de sus últimos años de lucidez no le impidió reconocer las cualidades musicales de determinadas obras wagnerianas que merecían ser tenidas en cuenta más allá de su crítica. En los textos de esos años de la que se suele denominar como tercera etapa de Nietzsche, las referencias a Wagner están entrelazadas con la autocrítica y con la toma de conciencia de sus excesos apasionados de juventud. Por eso no se puede simplificar la nueva percepción que Nietzsche tenía de la música wagneriana. Es decir, no se trata de un asunto privado, de algo personal. Nietzsche habla desde una vivencia apasionada de las óperas wagnerianas y, a la vez, ofrece un punto de vista de un verdadero experto. Sus opiniones sobre cada una de las óperas son dignas de ser tenidas en cuenta aunque siempre a la luz del momento concreto en que son escritas. Porque Nietzsche sustituye la pasión wagneriana por otras pasiones musicales, pero no deja de ser inteligente. De ahí que en el texto autobiográfico *Ecce homo* (1888) «salve» de su crítica el *Idilio de Sigfrido* y algunas obras de Liszt. Le quedaban pocos días de salud al escribir ese texto. Y había culminado ya el giro estético desde la música wagneriana a la de un compositor completamente alejado de los planteamientos del autor de *Tannhäuser*: el compositor francés Georges Bizet.

> Ayer, no sé si me creerán, oí por vigésima vez la obra maestra de Bizet. De nuevo mantuve hasta el final un leve recogimiento, sin salir corriendo. Me sorprende esta victoria sobre mi impaciencia. ¡Cómo colma una obra así! Uno mismo se vuelve «obra maestra». Y en verdad cada vez que escucho *Carmen* me parezco más filósofo, y mejor de lo que suelo parecerme[15].

Nietzsche habla así en 1888. Ha cambiado su gusto. Pero hay algo que no ha cambiado: el estilo excesivo,

apasionado y provocador en la expresión de sus gustos. En ese momento es la ópera *Carmen* la que reclama permanentemente la atención del filósofo. Ha ido creciendo la opción por el sur, esa posible geoestética que tiene mucho de vivencia, de seducción por los paisajes, por la luz y, desde luego, por el arte. Bizet va a ser el protagonista principal de muchos textos nietzscheanos de esa época, pero no el único.

> Yo no sabría pasarme sin Rossini y menos aún sin lo que constituye *mi* sur en la música, la música de mi *maestro* veneciano *Pietro Gatti*[16].

Rossini, Pietro Gatti —que no es otro que su amigo Peter Gast— y Bizet van a representar el sur, el nuevo horizonte. Pero no se va a tratar de un horizonte exclusivamente francés o italiano. Sin olvidar cuál era su nivel de conocimiento de los compositores que mencionaba —parcial en la medida en que algunas obras no han sido conocidas hasta mucho tiempo después— queda claro cuál es el criterio de reflexión e interpretación seguido por él. Y no está lejos de lo que años antes había planteado Heinrich Heine, un autor tan próximo a muchos de los planteamientos nietzscheanos. Pero si aquel había contrapuesto dialécticamente a Chopin con Liszt[17], dos sensibilidades al menos musicalmente antitéticas, Nietzsche va a elevar esa contraposición a un plano superior con una vinculación que, insisto, puede denominarse como geoestética. Él mismo era consciente de que al hacerlo estaba retomando algo que ya había aparecido en el siglo XVIII en Francia al hilo de la Querelle des Buffons: la lucha entre sensibilidades musicales irreconciliables: la francesa y la italiana[18]. Esa era la polaridad dominante en aquel momento y lo vuelve a ser en los años finales de Nietzsche ya que identifica a Wagner con la sensibilidad francesa.

> Me parece que Wagner ha establecido una vez más una preponderancia del gusto francés sobre el gusto italiano, es decir, sobre Mozart, Haydn, Rossini, Bellini, Mendelssohn, pero es el gusto de la Francia de 1830: la literatura se ha apoderado de la música como la pintura: «música de programa» ¡el «sujet» por encima de todo![19].

Lo que Nietzsche pretendía no era sustituir a un compositor por otro sino que había una intención que no dudo en considerar como política en sus nuevos gustos. El hecho de reunir a músicos de diferentes nacionalidades y de diferentes épocas implica una apuesta por una identidad estética y musical supranacional y supratemporal. En los diferentes fragmentos en que habla de Europa, Nietzsche no ahorra adjetivos negativos contra el nacionalismo y se manifiesta con claridad a favor de una Europa supranacional:

> Gracias al morboso extrañamiento que la insania de las nacionalidades ha introducido y continúa introduciendo entre los pueblos de Europa, gracias asimismo a los políticos de mirada corta y de mano rápida que hoy están arriba con la ayuda de esa insania y que no presienten en absoluto hasta qué punto la política disgregacionista que practican no puede ser necesariamente más que una política de entreacto —gracias a todo eso y a otras muchas cosas, totalmente inexpresables hoy—, ahora son pasados por alto o reinterpretados de manera arbitraria y mendaz los indicios más inequívocos en los cuales se expresa que *Europa quiere llegar a ser una*[20].

Esta «unidad europea», con independencia de que se pueda leer en clave estrictamente política, es posible también en el aspecto musical que vengo planteando. La unidad en torno a un gusto concreto que es el de la música italiana pero que engloba varias sensibilidades. Una musicalidad supranacional, mediterránea, que Nietzsche apuntó vinculándola con los «buenos europeos» pero que permanece como problemática.

> También ahora continúa habiendo en Francia una comprensión anticipada y un adelantarse hacia aquellos hombres más raros, y raras veces satisfechos, que son demasiado abarcadores como para encontrar su satisfacción en una patriotería cualquiera y que saben amar en el norte el sur, en el sur el norte —hacia los mediterráneos natos, hacia los «buenos europeos»—. Para ellos ha escrito su música Bizet, ese último genio que ha visto una belleza y seducción nuevas, que ha descubierto un fragmento de sur de la música[21].

Desde un punto de vista más optimista o menos crítico, Dilthey quiso ver el siglo XVIII como el siglo de la música europea precisamente por la integración de lo alemán, lo francés y lo italiano. El debate entre una lectura sintetizadora de diversidades como la de Dilthey o una más dialéctica como la nietzscheana está servido. Nietzsche, de hecho, como antes Rousseau, prefería subrayar una cultura o escuela frente a otra: la italiana, pero no en el sentido de la defensa de un arte nacional por encima de otro. La apología que hace de Bizet, a pesar de que recayera alguna vez en su «enfermedad wagneriana» —y abriera así la puerta a que los wagnerianos crean ver un criptowagenerismo irreductible en Nietzsche— era también una defensa de la música rítmica y sensual frente a la abstracción e intelectualización wagneriana. Lo que en algún momento denominó como «el estado dionisíaco normal», ese diálogo entre el ritmo y los músculos, en definitiva, esa estética re-corporeizada está más cerca de la música del sur. Y esa música no es patrimonio de los compositores italianos, sino que es factible por los compositores que se encuentran en esa sensibilidad.

Nietzsche apunta por tanto, aunque no llegue a fundamentarla, una teoría de Europa. Su crítica de la cultura alemana emergente en el último tercio del siglo XIX le conduce no solo al rechazo de la música y de los postulados wagnerianos, sino a reivindicar una identidad estética supranacional, una música italiana que no es, sin embargo, monopolio de los compositores italianos sino que representa los valores del sur y está presente en la obra de compositores también alemanes y franceses.

Más allá de las discusiones filosóficas o de la crítica textual y la investigación sobre las fuentes que siguen siendo necesarias, la presencia de la mediterraneidad musical en los textos de Nietzsche queda suficientemente presentada.

Ya sea por razones fisiológicas, por la rememoración de la niñez, por la idea europea o por la relectura de la filosofía de la historia, el hecho es que Nietzsche dejó abierto un posible debate y una posible aplicación de sus categorías estéticas. Del lector depende ahora no sólo escuchar su música, sino prestarle oído también a lo que dejó dicho sobre música.

Coda mediterránea

A la luz de estas reflexiones sobre esta perspectiva geopolítica de la estética musical nietzscheana, surgen varias dudas en torno a los posibles desarrollos de la misma. Pero me interesa señalar dos: uno por su vinculación con la estética musical española. El otro por la posibilidad del fortalecimiento de una identidad musical mediterránea, nietzscheana en alguna medida, no ya desde la música clásica sino desde las músicas populares que se han podido escuchar en todo el Mediterráneo.

El caso español es muy interesante y resulta chocante contemplado a esta luz. Para la estética musical española, la fecha de 1896 es central ya que fue la de la publicación de *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell, el texto que contribuye a fundar una conciencia musical colectiva, nacional si se quiere, en la que cristalizaban diferentes argumentos que durante todo el tercio final del siglo XIX habían sido debatidos por compositores, críticos y teóricos[22]. El texto, con la retórica habitual en la época, defiende la necesidad de construir una ópera nacional como máxima expresión de una hipotética alma nacional. Pedrell lo hace defendiendo a la vez sus propias obras y tejiendo una apología del catalán como lengua musical. Pero, sorprendentemente, el modelo que escoge como apoyo teórico y práctico para la construcción de esa ópera española es Richard Wagner. Y, a la vista de la crítica mediterraneísta que hizo Nietzsche de la música wagneriana, es imposible no pensar en la potencialidad de un mediterraneísmo también español que en esa frontera entre siglos podría haber permitido a Pedrell la construcción de una estética más depurada y, sobre todo, más acorde con la sensibilidad local. Las obras de Wagner alcanzaron éxito parcial en Barcelona y Madrid, ciertamente. Pero, como el resto de la música alemana, no ha sido tan influyente en los compositores españoles, como la francesa. ¿Qué habría sucedido si Pedrell hubiera optado por Bizet o por los compositores italianos tanto para la composición de sus óperas como para su teorización? No es posible saberlo, pero al menos teóricamente y, sobre todo, desde el punto de vista de las sensibilidades afines, habría existido una coherencia beneficiosa para la música española[23]. El hecho es que la generación siguiente a la de Pedrell, más por razones económicas que estéticas, se vió obligada a salir de España. Y la mayor parte de los compositores encontraron en París ese punto de vista sobre la música española, ajeno al wagnerismo, que nutrió sus obras. Albéniz, Falla o Mompou compusieron más cerca de la estética nietzscheana que del wagnerismo, aunque no nos queda constancia de que conocieran la estética del autor de *Así habló Zaratustra*.

En cualquier caso, la recepción española de Nietzsche ha sido tardía respecto a ese debate decimonónico. Como he señalado, todavía hoy no se les concede a su música y a su estética musical el lugar que merecen. La hipótesis de una identidad musical ibérica de raíces mediterráneas tal vez sólo pueda servir como estímulo para la investigación sobre sus posibles realizaciones actuales. Si tiene sentido hablar de identidades estéticas y de identidades musicales y sonoras, la construcción de las mismas tiene sentido todavía tanto individual como colectivamente.

La otra perspectiva, la de una identidad musical mediterránea más allá de Nietzsche, no ha encontrado todavía un respaldo académico y teórico suficiente[24]. No cabe duda de que la hipótesis de un Nietzsche seducido por muchas de las músicas de los países que son bañados por el Mediterráneo es muy seductora. De hecho, al leer los textos nietzscheanos, ya sea de la primera etapa o de la última de su producción, es muy difícil pensar en las músicas llamadas clásicas. Cuando habla del entusiasmo musical o del aspecto dionisíaco, es decir, también rítmico, es imposible no pensar en las músicas populares urbanas o en las músicas tradicionales. ¿Qué habría dicho y sentido el apasionado Nietzsche ante el cante jondo o escuchando las músicas de Sefarad, las músicas libanesas, el raï o al ya mencionado Muharrem Ertaş? Imposible saberlo, claro. Pero creo que está pendiente la reivindicación de una identidad musical que se puede denominar europea y que late todavía en las escalas y los ritmos de cientos de sones que todavía son populares.

Esa reivindicación es, sí, completamente política, pero tiene diferentes vertientes: la conservación y cuidado de las músicas que han llegado hasta nosotros; la difusión por todos los medios y en todos los soportes tecnológicos actuales; la investigación que saque a la luz todos los elementos comunes y su posible vinculación. Pero hay un aspecto de especial importancia de cara a la posible construcción de esa identidad musical mediterránea: la educación. La insuficiente enseñanza musical española es un magnífico ejemplo de lo que no contribuye a esa construcción: poco o nada se enseña en conservatorios, escuelas e institutos de forma sistematizada sobre las diferentes identidades españolas, ibéricas y mediterráneas. Tan solo se atiende, y no siempre, a las perspectivas localistas y meramente conservacionistas. Se ignora o se oscurece la gran variedad de aspectos comunes entre las diferentes identidades musicales ibéricas y las de otras culturas ribereñas del Mediterráneo[25]. Escalas, modos, temas… ¿Por qué no se convierte en materia de divulgación y estudio, de reivindicación también, de construcción de una opinión pública informada? Sigue quedando ese disfrute auditivo, ese reconocimiento sonoro como casi un lujo exclusivo para unos pocos conocedores.

Por otra parte, la dialéctica musical hoy, si es que existe, no se puede plantear ya entre el wagnerismo y la música del sur. El monopolio musical hoy es anglosajón: en las formas, en las estructuras y en la producción. La estandarización musical tan criticada por Adorno juega a admitir otras músicas, pero sólo con la etiqueta del exotismo. Tal vez se trate de restos de la mentalidad colonialista e imperialista que sobreviven de forma especial en la mal llamada «fusión» que, en música, nunca es tal. En realidad consiste en la tonalización de cualquier música para poder ensamblarla con los ritmos dominantes. La identidad global avanza, por lo tanto, sin que le inquieten ni las identidades tradicionales ni las abstracciones clásicas o vanguardistas. Pero sería muy enriquecedor para la sensibilidad de cada individuo, meditarráneo o no, construir una identidad musical alternativa sobre bases formales y técnicas que de hecho existen en las riberas del Mediterráneo.

Creo que se puede contestar afirmativamente a la pregunta del título y trabajar a favor de una identidad sonora mediterránea que existe pero no es protegida. Una tarea también estética y no lejana de los postulados de Nietzsche. Mediterraneizar la música, más allá de naciones y particularismos: sentir como propios los legados del cante jondo, del canto sardo, de las músicas arabo-andaluzas, del raï, de Sefarad, de Turquía… Y, cómo no, escucharlas. Ese es el punto de partida óptimo.

NOTAS

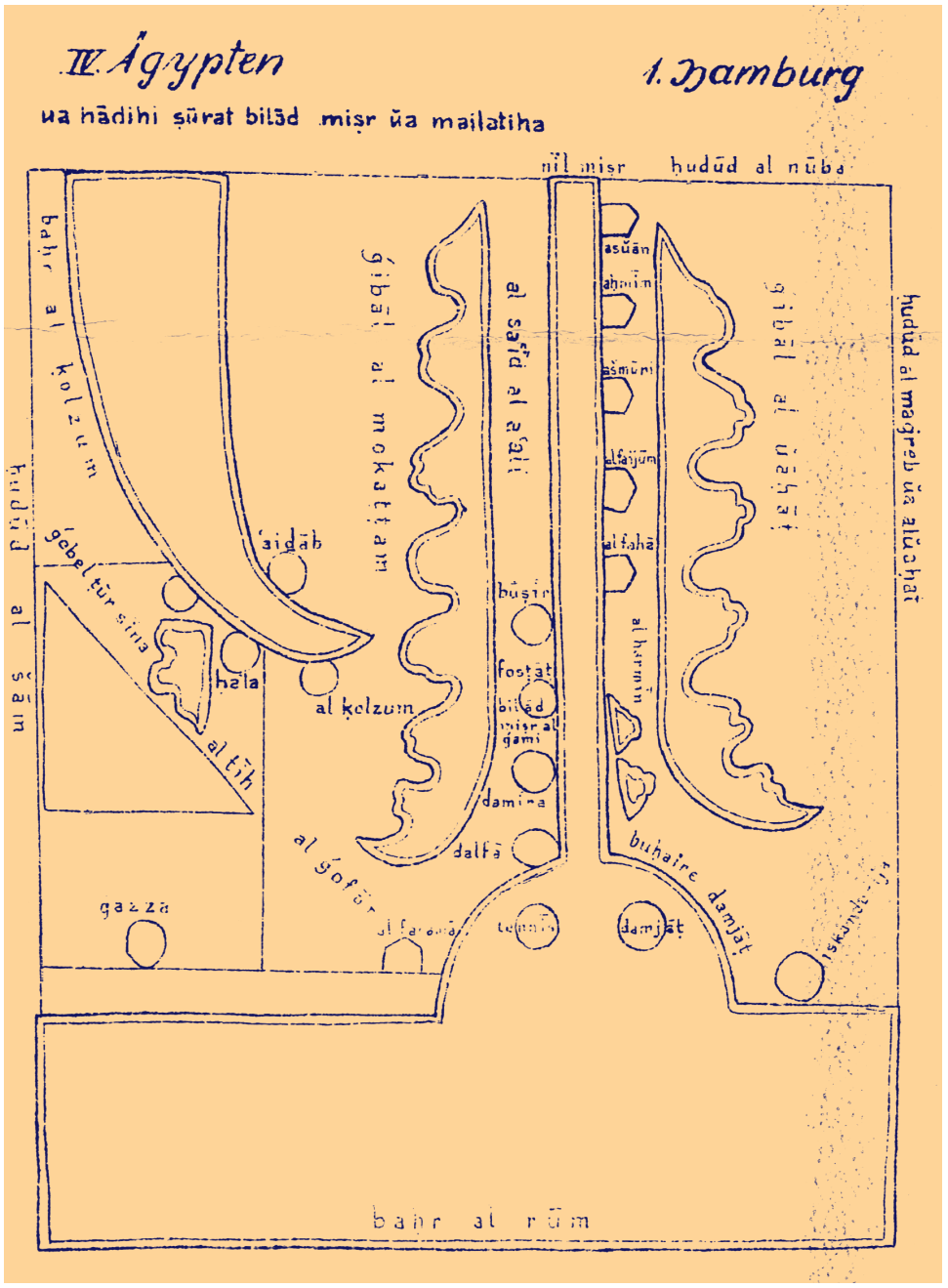
[1] *Cfr.* especialmente DUQUE, Félix, «Sobre el problema de la identidad de Europa», en *Pliegos de Yuste*, Salamanca, 2003, pp. 25-30; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, «Europa entre archivos», en *Pliegos de Yuste*, Salamanca, n.º 1, 2003, pp. 85-90. Félix Duque dedica un capítulo a Nietzsche que ha sido central para la concepción de este ensayo en DUQUE, Félix, *Los buenos europeos*. Oviedo, Nobel, 2003, pp. 75-133.

[2] NIETZSCHE, F., *El caso Wagner*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid, Siruela, 2002, p. 25.

[3] VATTIMO, Gianni, *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Trad. Carmen Revilla. Barcelona, Paidós, 2002.

[4] «Creo que hay tres cosas que contribuyen a la perfección de la melodía italiana. La primera es la dulzura de la lengua que, al facilitar todas las inflexiones, deja al gusto del músico la libertad de hacer una elección más exquisita de entre ellas, de variar más sus combinaciones, y de dar a cada actor una forma de cantar particular, al igual que cada hombre tiene un gesto y un tono que le son propios y que lo distinguen de otro». «Carta sobre la música francesa», en ROUSSEAU, J.-J., *Escritos sobre música*. Trad. Anacleto Ferrer. Valencia, Universitat de Valencia, 2007, p. 191. «El canto libre despierta una satisfacción distinta a la de cualquier otro instrumento. De tales cantos son capaces las naciones musicales. En Italia lo posee cualquier voz; entre nosotros se puede imitar, pero es algo aprendido, forzado». HEGEL, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*. Trad. Domingo Hernández. Madrid, Abada, 2006, p. 461.

[5] La importancia de las vivencias musicales de la infancia son señaladas por Nietzsche en diferentes ocasiones. Este fragmento del aforismo 168 de *El caminante y su sombra* parece bastante elocuente: «Cuando todavía éramos niños, saboreamos por vez primera la miel virgen de muchas cosas; nunca fue la miel tan buena como entonces: nos sedujo a la vida, a la vida más larga, bajo la figura de primera primavera, de primeras flores, de primeras mariposas, de primera amistad. Fue entonces —tal vez a los nueve años de nuestra vida— cuando oímos la primera música, y ésa fue la primera que *entendimos*, la más simple e infantil por tanto, que no era mucho más que un desarrollo de la canción de la niñera y de la tonada del organillero. […] Con esos primeros arrobos musicales —los más intensos de nuestra vida— conecta nuestro sentimiento cuando oímos esos melismas italianos: la dicha infantil



y la pérdida de la niñez, la sensación de lo irrecuperable como la posesión más preciosa, eso es lo que toca las fibras de nuestra alma tan intensamente como ni siquiera la más rica y seria presencia del arte puede hacerlo». NIETZSCHE, Friedrich, *Humano demasiado humano*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid, Akal, 1996, vol. II, p. 169, aforismo 168, el caminante y su sombra.

[6] NIETZSCHE, Friedrich, *Der Musikalische Nachlass*. Hrsg. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz. Basel, Bärenreiter-Verlag, 1976.

[7] NIETZSCHE, Friedrich, *Lieder, Klavierwerke*. Dietrich Fischer Diskau (barítono), Aribert Reimann (piano) y Elmar Budde (piano). Philips, 1996. NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche: su música*. Investigación y textos Paulina Rivero Weber, México, D. F., Universidad Autónoma de México, 2003. Gustavo Rivero Weber (piano), Natasha Tarasova (piano), Lourdes Ambríz (soprano), Encarnación Vázquez (mezzosoprano), Leonardo Villena (tenor), Jesús Suaste (barítono). Sobre la estética musical de Nietzsche y sobre sus composiciones *cfr*. GÜNSTER, Eugen, *Nietzsche und die Musik*. München, Max Hueber, 1929; MORADEI, Luisa, *La musica di Nietzsche. Proposte di analisi*, Padova, Zanibon, 1983, pp. 19-66; PÖLTNER, Günther y VETTER, Helmuth (Hrs.), *Nietzsche und die Musik*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997; RIVERO WEBER, Paulina, «En torno a la obra musical nietzscheana», en *Conservatorianos. Revista de información, reflexión y divulgación culturales*. México, n.º 7, 2004, pp. 37-43; VETTER, Walther, «F. Nietzsches musikalische Geistesrichtung», en *Die Musik*, 17, 1925, p. 326; VV. AA., «Nietzsche y la música», en *Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche*. Málaga, Trotta, 2, 2002.

[8] «Acaso sea lícito considerar el *Zaratustra* entero como música». NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1984, p. 93.

[9] La experiencia musical inicial, desde la infancia, también vincula a Nietzsche con Adorno. A este respecto *cfr*. NOTARIO, Antonio, «Escuchar las músicas de Adorno», en *Pliegos de Yuste*, Salamanca, n.º 7-8, 2008, pp. 103-110.

[10] NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1982, aforismo 33, p. 34.

[11] NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. München, De Gruyter, 1986, vol. 3, p. 8.

[12] NIETZSCHE, Friedrich, *El caso Wagner. Carta desde Turín, mayo de 1888*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid, Siruela, 2002, p. 31.

[13] SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de, «Nietzsche y los ideales estéticos del sur. La necesidad de *mediterraneizar* la música», en *Analecta malacitana*. Málaga, 2000, XXIII, n.º 1, p. 144. Esas mismas palabras reaparecen en el capítulo dedicado a la música en la monografía, por otra parte muy apreciable, que el autor realizó sobre la estética de Nietzsche. A pesar de que el análisis es más amplio y más documentado en ese caso, persiste la mirada desdeñosa sobre Bizet y transferido a Nietzsche por haber «descendido» de la pasión por la música culta, profunda y seria de Wagner al aprecio de la ópera *Carmen* de Bizet. *Cfr*. SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004, pp. 43-182.

[14] NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*. Trad. Pedro González Blanco. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1984, aforismo 368, p. 228.

[15] NIETZSCHE, Friedrich, *El caso Wagner. Carta desde Turín, mayo de 1888*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid, Siruela, 2002, p. 23.

[16] NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1984. pp. 48-49.

[17] *Cfr*. HEINE, Heinrich, *Mais qu'est-ce que la musique?* Édition preparée et presentée par Rémy Stricker. Paris, Acte Sud, 1997, pp. 45-55.

[18] *Cfr*. FERRER, Anacleto, *La querella de los Bufones: Grimm, Diderot, Rousseau y D'Alembert*. Trad. Benedicto Chilet, Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck. Valencia, MuVIM, 2008.

[19] Fragmento 624, mayo-junio de 1885, en NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*. Trad. y ed. Agustín Izquierdo. Madrid, Tecnos/Alianza, 2007, p. 222.

[20] NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1985, p. 214, aforismo 256.

[21] *Ibid*., p. 213, aforismo 254.

[22] La estética musical española entre otros trabajos en NOTARIO RUIZ, A., «Pensar en compañía: la estética musical española desde Felipe Pedrell a Eugenio Trías», en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo; PIÑERO MORAL, Ricardo *et al*. (eds.), *Aciertos de metáfora*. Salamanca, Luso-Española, 2008, pp. 35-64. *Cfr*. también NOTARIO RUIZ, Antonio y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, «Identidades nacionales en la obra musical de Gerardo Gombau», en *Etno-Folk: Revista de Etnomusicología*. Vigo, 2010, n.º 16-17, pp. 95-110. También es muy relevante la investigación del exdirector del Archivo Manuel de Falla, Jorge de Persia, que publicó un ensayo sobre la evolución de la percepción de lo español en la música: DE PERSIA, Jorge, *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003.

[23] El mediterraneísmo musical ha sido estudiado especialmente desde la perspectiva de la cultura catalana, pero no en la clave de una identidad estética más amplia como la que propongo en este texto. A ese respecto, *cfr*. FONT CABALLÉ, Montserrat, «Déodat de Séverac y el mediterraneísmo musical intercambios nacionalistas en la música francesa (1900-1920)», en CABRERA GARCÍA, María Isabel y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (coords.), *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 139-150.

[24] *Cfr*. a este respecto LÉOTHAUD, Gilles y LORTAT-JACOB, Bernard, «La voix méditerranéenne; une identité problématique», en *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. La Falourdière, Modal, 2002, pp. 9-14; PLASTINO, Goffredo, *Italy in Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sound*. New York and London, Routledge, 2003.

[25] LEFRANC, Pierre, *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Trad. Nelly Clemessy. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000; LÓPEZ RUIZ, Luis, *Guía del Flamenco*. Madrid, Akal, 2007.