

## DISONANCIA Y ALEGRÍA: LA VISIÓN MUSICAL DEL MUNDO EN NIETZSCHE Y SCHÖNBERG

Gustavo Fernández Pérez

Universidad de Salamanca

*Resumen. Schönberg ha sido uno de los compositores más decisivos del pasado siglo. Su propuesta musical, su intento de buscar nuevos lenguajes para expresarla, su diagnóstico de la muerte de la música tonal, puede ser equiparado con la constatación nietzscheana de la "muerte de Dios", con la pérdida de todos los axiomas últimos e inamovibles que suministran valor al mundo y sentido a la existencia. Ambos desarrollaron una visión trágico-musical del mundo, que no pesimista; ambos se acercaron a la realidad desde la afirmación y la inocencia propias del artista, experimentando sus aspectos más disonantes con desconocida alegría y serenidad.*

### 1. INTRODUCCIÓN

Delimitar de un modo incuestionable el comienzo de la música contemporánea como fenómeno estético resulta una tarea tan problemática como extenuante. Podríamos tomar como límite y referencia el año 1900, pues no sólo coincide con la muerte de Nietzsche –auténtico punto de inflexión y reflexión para entender el paso del siglo XIX al XX–, sino que además nos proporciona un atractivo indicio para rendir tributo a la insaciable persistencia de las clasificaciones historiográficas; si bien, dado el tema que nos ocupa, quizás debamos proponer el año 1908 como el más pertinente, ya que fue el momento en el que Arnold Schönberg se distanció decididamente del sistema tonal heredado, protagonizando –en sus propias palabras– una auténtica “emancipación de la disonancia”.

Schönberg ha sido uno de los compositores más decisivos y originales del pasado siglo. Su propuesta musical, su intento de buscar nuevos lenguajes

para expresarla, su diagnóstico de la *muerte* de la música tonal, puede ser equiparado con la afirmación nietzscheana de la “muerte de Dios”, es decir, con el abandono de todos los axiomas últimos e inamovibles que donan sentido y valor al mundo, ya sea el filosófico o el musical. El *atonalismo* (amoralismo) que deriva de dicho abandono abre una nueva y compleja dimensión dentro del campo de la investigación compositiva que permitirá explorar todo lo que hasta la fecha había estado proscrito por la música precedente.

La tonalidad es la fuente que dispensa *sentido* en una composición musical, siendo así responsable de su orden, desde el punto de vista ontológico, del significado de su lenguaje, desde un punto de vista lógico, y de la posibilidad de un conocimiento organizado del mismo, desde el punto de vista epistemológico, así como de la demarcación y la distinción de las nociones de belleza y verdad dentro de la misma.

La estética de Schönberg responde a una visión trágico-musical del mundo (que no pesimista), del mismo modo que la filosofía nietzscheana, tanto por la revisión crítica de la tradición, como por la renuncia a toda instancia última suministradora de orden y seguridad. Ambos supieron acercarse a la realidad desde la afirmación y la inocencia propias del artista, experimentando sus aspectos más disonantes con desconocida alegría y serenidad. El presente trabajo se centrará principalmente en el análisis de los presupuestos y consecuencias, tanto filosóficas como musicales, de los “martillazos” asestados por el músico y el filósofo en los cimientos mismos de la tradición occidental.

## 2. PRESUPUESTOS FILOSÓFICOS: NIETZSCHE O LA VISIÓN MUSICAL DEL MUNDO

### 2.1. *La afirmación del devenir: de Heráclito a Nietzsche*

La filosofía occidental comienza –como bien advierte Clément Rosset– con un acta de duelo: “la desaparición de las nociones de azar, desorden y caos”. Prueba de ello son las primeras palabras del escrito de Anaxágoras, que tanto indignaron al joven Nietzsche: “Al principio era el caos, luego vino la inteligencia y lo ordenó todo”<sup>1</sup>. Para el pensador alemán éste fue el momento inaugural del ocaso de la “ebriedad” musical, herida de muerte y silenciada por la “sobriedad” dialéctica. Desde entonces, todo saber que se llame y pretenda ser llamado filosófico deberá colaborar en la ingente tarea de constatar el orden subyacente al aparente desorden de lo real, así como en la extinción del fuego de la incertidumbre y el azar de las entrañas mismas del pensamiento humano.

Del mismo modo, se eludirá prudentemente el enfrentamiento directo con una de las provocaciones más *radicales* –por decirlo en términos de Ortega– que el saber filosófico ha tenido que afrontar: me refiero a la dificultad y el

---

<sup>1</sup> Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, §12, Madrid, Alianza, 1995, p. 113.

desafío de pensar el *devenir*. La dificultad de pensarlo deriva de su propio carácter evanescente, pues el devenir es la incesante posibilidad que gobierna el tránsito de lo uno a lo múltiple y de lo múltiple a lo uno, aquello que deja de ser en el mismo momento en que llega a ser, o lo que es lo mismo, aquello que *es lo que no es y no es lo que es*. El desafío consiste en tomarlo no como un tema crucial para el pensamiento, sino como su horizonte mismo. El devenir arrastra, dispersa, denuncia nuestra efímera estabilidad suministrando la dosis necesaria de alegría y lucidez para descubrir el horror y la tragedia que anegan nuestra existencia, así como el carácter ilusorio de nuestro pretendido *cosmos*. Heráclito lo expresa con pasmosa sutileza en el siguiente aforismo: “Desperdicios sembrados al azar, el más hermoso orden del mundo” [DK.124].

El devenir no ofrece ningún tipo de escapatoria, ningún *remedio*, sino una alegre aceptación de la ley del mundo y una invitación a disolver todas las ficciones que obstaculizan una mirada limpia e inocente sobre lo real. “Este mundo –sentencia Heráclito– que es el mismo para todos, no lo hizo Dios ni hombre alguno, sino que siempre fue, es y será, fuego siempre vivo que se enciende según medida y según medida se apaga” [DK.30]. Heráclito considera el mundo como un enorme campo de batalla en el que actúan perpetuamente una serie de fuerzas opuestas que alcanzan su armonía gracias a la tensión y la discordia. Las fuerzas establecen entre sí encuentros y conexiones según una razón o proporción, que permite articular la emergencia y desaparición de formas de orden estables sobre la inestabilidad de un fondo desordenado. Sólo así se entiende que el más bello orden del mundo lo configuren desperdicios sembrados al azar. Asumir el devenir, por tanto, implica no preservar de la destrucción a nada ni a nadie, renunciar a cualquier tipo de seguridad sin ahorrar en sufrimiento o desencanto, pero al mismo tiempo sustraerse de un mayor engaño gracias a un conocimiento lúcido de lo real. El conocimiento es, por definición, des-ilusionante, pues no nos hace necesariamente más felices pero sí más libres mediante una crítica de la ilusión, el miedo y la superstición. Quizás por eso reclame Nietzsche en su postal a Overbeck (1881) la exigencia de “hacer del conocimiento el afecto más poderoso”<sup>2</sup>, en admirable simpatía con Spinoza. De todos modos, podemos recurrir a otra metáfora heraclítica, retomada por el propio Nietzsche, para tratar de dilucidar la misteriosa alteración que constituye al devenir: la del niño que construye y destruye montones de arena junto al mar. Para Heráclito no es el “ánimo criminal” el que da nueva vida al mundo, sino el “ánimo incesante de juego”. El niño, como el fuego cósmico, modela una y otra vez determinaciones de “lo indeterminado”, para después volverlas a disolver, pero no de un modo arbitrario sino diferenciando modelos de orden que él mismo ha ido concretando durante el desarrollo de su experimento. El niño no necesita demostrar la eternidad de las construcciones que levanta junto al mar, pero

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Epistolario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 168.

tampoco ignora la permanencia de identidades en el cambio: le basta con reemplazar el carácter perenne y necesario de las mismas por otro azarosamente momentáneo, sabiendo que su existencia viene sellada con fecha de caducidad. De igual modo, le basta con disfrutar de la eternidad en un instante, asumiendo serena y llanamente que tal vez sea la próxima ola la que arruine los cimientos de la inmortalidad.

La clave de este planteamiento estriba en interpretar la vida a partir de un *instinto de juego* que hace de la existencia un fenómeno estético, no un fenómeno moral o religioso. Sólo desde esta perspectiva pudo presentir Nietzsche que semejante regenerarse y perecer, construir y destruir sin justificación moral alguna, sumido en eterna e intacta inocencia, sólo se encuentran en el juego del artista y en el niño<sup>3</sup>.

Ahora bien, toda afirmación del devenir plantea un doble riesgo que no podemos olvidar: por un lado, el de centrarse en la cosa que deviene sin tener en cuenta los elementos externos que posibilitan ese proceso; por otro, el de “cosificar” el propio proceso tomando el devenir como algo que le sobreviene a la cosa y no como un elemento constitutivo de la misma<sup>4</sup>. De estos dos riesgos es consciente Heráclito, en mi opinión, y los dos los elude de forma eminente estableciendo una “armonía invisible” que conecta todas las cosas del mundo, no de un modo finalista (en sentido trascendente), sino definiendo el carácter de cada una respecto de las demás como límite y posibilidad; además, entendiendo su identidad como *mismidad*, como apertura y movimiento, lo que permite superar el dualismo y alcanzar un concepto de *orden* esencialmente dinámico e integrador, que hospeda en su interior al desorden y al azar, pero no como resta sino como suma.

La filosofía, por su parte, reaccionó rápidamente contra esta dolorosa evidencia para proteger de la muerte y el cambio todo aquello que amaba, congelando la experiencia inmediata del devenir e instaurando una isla segura e inexpugnable que garantizase una aprehensión de la vida y el mundo como *identidad y repetición*. No contento con esto, el intelecto impondrá el carácter necesario de tal entramado, protegido por el lenguaje –refugio de la verdad del ser– de la inestabilidad de las cosas.

El resultado de esta reacción es doble: por un lado, se tiene que pagar el alto precio del *dualismo* por la obtención de un certificado de orden y estabilidad –expedido por la tradición que comienza en Platón y continúa con Descartes– en cada acercamiento filosófico a lo real. Ante la incapacidad de hacerse cargo del cuerpo, la apariencia y el devenir, dicha tradición opera por evasión y contraposición: frente al “mundo aparente”, un “mundo verda-

---

<sup>3</sup> Friedrich NIETZSCHE, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, §7, Madrid, Valdemar, 1999, p. 68.

<sup>4</sup> Mariano ÁLVAREZ GÓMEZ, *Cómo pensar el devenir*, en VV. AA., *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*, Salamanca, Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, 1996, p. 89.

dero”, fuente de todo sentido y valor; frente al engañoso conocimiento que nos proporcionan los sentidos, la infalibilidad de la razón; frente a la indignancia de un cuerpo apegado a instintos, afectos y pasiones, la pureza de un alma emparentada con la divinidad. Por otro lado, se presupone que el “orden” es inherente a lo real mismo y que la única labor del pensamiento es constatarlo, trabando las ideas y las cosas con la inestimable ayuda del lenguaje. En cualquier caso, se trata de iniciar la indagación sobre lo real desde un elemento externo a lo real mismo (nunca desde la propia realidad) que no obstante es el que permite comprender su sentido último; es decir, se presupone una armonía pre-establecida (en la que no se admiten disonancias), teleológicamente determinada y racionalmente delimitada, que hipoteca la contingencia del mundo físico a la consistencia de un principio metafísico. “A la realidad –dirá Nietzsche– se le ha despojado de su valor, de su sentido, de su veracidad en la medida en que se ha  *fingido mentirosamente*  un mundo ideal... El “mundo verdadero” y el “mundo aparente” –dicho con claridad: el mundo fingido y la realidad... Hasta ahora la  *mentira*  del ideal ha constituido la maldición contra la realidad, la humanidad misma ha sido engañada y falseada por tal mentira hasta en sus instintos más básicos hasta llegar a adorar los valores  *inversos*  de aquellos que solos habrían garantizado el futuro, el elevado derecho al futuro”<sup>5</sup>. La propuesta nietzscheana tiene un carácter más aséptico que aniquilador, como se desprende de este texto, pues no persigue tanto una destrucción  *ex abrupto*  de lo anterior como un diagnóstico, una indagación, una evaluación, que permita presagiar un conocimiento de lo real en su “crueldad”, en el doble sentido de crudo (indigesto) y rudo (cruel), sin la necesidad de recurrir a la  *anestesia*  del “ideal” ni a la  *mentira*  del “mundo verdadero”.

A tenor de lo dicho, no nos debe extrañar que se proclame asiduamente que la filosofía de Nietzsche prefiere la superficie a la profundidad, la apariencia o la sombra de la realidad a la realidad misma. Todo esto es cierto, mas no en detrimento de la profundidad de lo real, sino de la profundidad ilusoria del “mundo verdadero” de la metafísica: “La superficie no es para Nietzsche lo que se opone a la profundidad, sino al contrario, lo que permite que la profundidad se haga visible”<sup>6</sup>. Nietzsche implantó las bases para la elaboración de un saber trágico ya desde su primera obra:  *El nacimiento de la tragedia* . Si realizamos un esfuerzo en la lectura completa del título, notaremos que especifica:  *a partir del espíritu de la música* . De este hilo que va de la tragedia a la música, de su alegre aceptación de la pluralidad y la disonancia, depende toda su visión musical del mundo, así como su concepción de la existencia como  *puente y desengaño* . La música representa, más allá de Schopenhauer y Wagner, una verdadera antorcha dentro del laberinto nietzsche-

<sup>5</sup> Friedrich NIETZSCHE,  *Ecce homo* , Prólogo, §2, Madrid, Alianza, 2001, p. 18.

<sup>6</sup> Clément ROSSET,  *La fuerza mayor* , Madrid, Acuarela, 2000, p. 75.

ano desde su puerta de entrada (*El nacimiento de la tragedia*) hasta la única salida que se construyó en vida del arquitecto (*Ecce Homo*).

Normalmente, nos encontramos con una serie de núcleos temáticos como *el superhombre, el eterno retorno o la voluntad de poder* que llegan a eclipsar el aspecto trágico del discurso nietzscheano, que no es otro que, como hemos dicho, la visión musical del mundo y la aceptación de sus disonancias, es decir, la afirmación incondicional de la limpia y transparente experiencia de lo real; del mismo modo, se proclama al filósofo alemán como “el último pensador metafísico”, a pesar de los numerosos puntos de ruptura que presenta respecto de la metafísica occidental. Nietzsche consideraba que “derribar ídolos” era una tarea mucho más tonificante que “establecer nuevos ídolos”, por eso en su intento de pensar la realidad no trató nunca de aprehenderla por medio de la inteligencia, sino por medio de una crítica de la inteligencia y de su pretensión de dominar el mundo y someterlo a sus esquemas mentales<sup>7</sup>. Por eso proyecta un nuevo concepto de inteligencia, radicado en la *fisiología* y en el *arte*, que no entierra la problematicidad de lo real bajo el imperativo de su inteligibilidad. “El error (–el creer en el ideal–) no es ceguera, el error es cobardía... Toda conquista, todo paso adelante en el conocimiento es *consecuencia* del coraje, de la dureza consigo mismo, de la limpieza consigo mismo... yo no refuto los ideales, ante ellos, simplemente, me pongo los guantes... *Nitimus in vetitum* [nos lanzamos hacia lo prohibido]: bajo este signo vencerá un día mi filosofía, pues hasta ahora lo único que se ha prohibido siempre, por principio, ha sido la verdad”<sup>8</sup>. Con una mentalidad esencialmente higiénica, Nietzsche propone sustituir la “búsqueda de la Verdad” por la *interpretación* y la *genealogía*, considerando los fenómenos como *síntomas* y *perspectivas* cuyo horizonte es la retroactividad del pensamiento y la vida. Para ello, primero hay que enmendar aquella tendencia que venera una serie de “valores superiores”, una serie de “ideales” incuestionables que hacen del pensamiento algo opuesto a la vida, algo débil, reactivo, nihilista, enfermizo. Como es sabido, el inventor de la metafísica no es otro que Sócrates: a partir de él se interpreta la existencia desde la perspectiva de la “mala conciencia”, desde la perspectiva de la injusticia que debe ser reparada según el mandato del tiempo, que diría Anaximandro. Desde ese momento, el pensamiento prescinde de su compromiso con la vida para convertirse en su obstinado perseguidor, en el juez que regula, limita y condena todas sus manifestaciones.

Se hace necesario, por tanto, un acontecimiento desgarrador a la vez que desmesurado, que posibilite un nuevo tipo de hombre en el que la acción y la afirmación vuelvan a tomar la iniciativa frente a la reacción y la negación.

---

<sup>7</sup> Santiago GONZÁLEZ NORIEGA, “El devenir en la filosofía de Nietzsche”, en VV. AA., *En favor de Nietzsche*, Madrid, Taurus, 1972, p. 44.

<sup>8</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, Prólogo, §3, p. 19.

El segundo acta de duelo que queremos destacar representa la inversión del anterior y viene firmado con la letra del propio Nietzsche: me refiero a la “muerte de Dios”, de la que el filósofo alemán ha sabido realizar una atinada autopsia, a pesar de no haber aparecido aún el cadáver:

“¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco, que, con una linterna encendida, en la claridad del mediodía, iba corriendo por la plaza y gritaba: «busco a Dios»? Y ¿qué precisamente arrancó una gran carcajada de los que allí estaban reunidos y no creían en Dios? —¿Es que se ha perdido?, decía uno. —¿Se ha extraviado como un niño?, decía otro. —¿O es que se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Ha emigrado? Así gritaban riendo unos con otros. El hombre loco saltó en medio de ellos y los taladró con sus miradas”. —“¿A dónde se ha ido? —exclamó— Voy a decíroslo. *Lo hemos matado nosotros*. Vosotros y yo. ¡Todos somos sus asesinos! Pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado una esponja capaz de borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desprender esta tierra del sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros, apartándonos de todos los soles? ¿No nos precipitamos continuamente? ¿Hacia atrás, adelante, a un lado y a todas partes? ¿Existe todavía para nosotros un arriba y un abajo? ¿No vamos errantes como a través de una nada infinita? ¿No nos absorbe despacio el vacío? ¿No hace más frío? ¿No viene la noche para siempre, más y más noche? ¿No se han de encender linternas a mediodía? ¿No oímos todavía nada del rumor de los enterradores que han enterrado a Dios? ¿No olemos todavía nada de la corrupción divina? ¡También los dioses se corrompen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto!, Y ¡nosotros lo hemos matado! ¿Cómo podemos consolarnos los asesinos de todos los asesinos? Lo más santo y lo más poderoso que el mundo poseía hasta ahora, se ha desangrado bajo nuestros cuchillos —¿quién puede limpiarnos esta sangre?, ¿qué fiestas expiatorias o qué juegos sagrados deberíamos inventar? ¿No es demasiado grande para nosotros la grandeza de este acto? ¿No deberemos convertirnos en dioses nosotros mismos, sólo para parecer dignos de ellos? No hubo nunca hecho más grande —y cuantos nazcan después de nosotros pertenecerán a una historia superior a toda la historia precedente a causa de este hecho”. En este punto calló el hombre loco, y miró de nuevo a los que le escuchaban. También ellos se habían callado y le miraban extrañados. Finalmente, arrojó su linterna al suelo, que se hizo pedazos, y se apagó. «Llego demasiado pronto —dijo entonces—; todavía no estoy en el tiempo oportuno. Este suceso enorme está todavía en camino y va avanzando, no ha penetrado aún en los oídos de los hombres. El relámpago y el trueno necesitan tiempo, la luz de las estrellas necesita tiempo. Los hechos necesitan tiempo, aun después de haberse realizado, para ser vistos y oídos. Este hecho está para ellos más lejos que las estrellas más lejanas y, *sin embargo, lo han hecho ellos*»<sup>9</sup>.

El aforismo 125 de *La gaya ciencia* es uno de los más logrados e inquietantes de la producción nietzscheana: un hombre desesperado porta una linterna

<sup>9</sup> Friedrich NIETZSCHE, *La gaya ciencia*, El hombre loco, §125, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 184-186.



a plena luz del día e interroga sin cesar por la presencia de Dios, del mismo modo que Diógenes –el cínico– lo hizo a propósito del hombre. No tarda mucho en comprender que ha llegado demasiado pronto, mas no por ello desiste de comunicar a sus interlocutores la grandeza de este acto: los dioses también mueren, parece querer decir, aunque ellos no lo sepan, aunque no tengan certidumbre de tan humana incertidumbre, y su muerte debe persuadirnos de la necesidad de permanecer fieles al “sentido de la tierra”. El “hombre loco” está atormentado por la pérdida de toda referencia con la orilla, se siente como un náufrago zarandeado por una nada infinita que conduce su bote hacia un abismo insondable, lejos ya de todos los soles. A partir de ahora, afirma, tendremos que encender linternas en pleno mediodía para acometer la exploración de todo aquello que ha estado prohibido por el resentimiento y la moral. A partir de ahora, comprobaremos *cuánta verdad es capaz de soportar un espíritu* y cuál es el verdadero valor de los “valores superiores”. El hombre loco, en definitiva, es consciente de haber desenmascarado al *nihilismo*, pero no desea permanecer en él: por eso asume la necesidad de aprender a valorar autónomamente sabiendo *qué se quiere y que se quiere*, frente a los que prefieren *querer la nada* antes que no querer nada.

Nietzsche lleva a cabo en este texto una labor inversa a la que realiza el prisionero que escapa de la caverna platónica, con la importante salvedad de que ahora ya no existen dos mundos: “al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente”<sup>10</sup>. No se trata, por tanto, de arribar a un *platonismo invertido*, no se trata de que el hombre ocupe el lugar de Dios; basta con que tome conciencia de su muerte y asuma la gravedad de ese acto, así como sus consecuencias, pues con ella, ciertamente, pierde comodidad y tranquilidad, pero obtiene a cambio la posibilidad de contemplar un nuevo amanecer y un nuevo *mediodía* más allá del nihilismo.

## 2.2. *El saber trágico: la afirmación de la alegría y del azar*

Con estos presupuestos se puede reconstruir un pensamiento trágico a lo largo de la obra de Nietzsche cuyas principales características nos las resume el propio filósofo alemán:

“El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose en su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, –a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico*. No para desensibarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga de ese afecto –así lo entendió Aristóteles–: sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, –ese placer que instituye en sí también el

---

<sup>10</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, Cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en una fábula, Madrid, Alianza, 1998, p. 58.



placer de destruir. En este sentido tengo derecho a considerarme el primer filósofo trágico –es decir, la máxima antítesis y el máximo antípoda de un filósofo pesimista. Antes de mí no existe esta transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico: falta la sabiduría trágica”<sup>11</sup>.

Nietzsche reclama la presencia de un verdadero saber trágico, de una transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico, de un *realismo con conocimiento de causa*, que nada tiene que ver con el pesimismo (pues lo trágico no se manifiesta desde el dolor sino a pesar del dolor), ni tampoco con el optimismo: “En verdad, tampoco me agradan aquellos para quienes cualquier cosa es buena e incluso este mundo es el mejor. A éstos los llamo los omnícontentos”<sup>12</sup>. El saber trágico, por tanto, exige una osada aceptación del dolor de la existencia, pero al mismo tiempo exige situarse “más allá del espanto y la compasión” para experimentar el placer del creador, el eterno placer del devenir, que es también el placer de destruir.

Para Nietzsche el conocimiento de los aspectos más problemáticos de la existencia no implica una disminución de la *alegría*, sino una estimación de la propia potencia: “De la escuela de guerra de la vida: lo que no me mata, me hace más fuerte”<sup>13</sup>; por eso proyecta una filosofía esencialmente des-ilusionante que no necesita recurrir a ningún “más allá” espacio-temporal para asumir la complejidad de lo real. De ahí la pertinencia de aprender a ver de nuevo, de ser más y mejores a través del conocimiento, sin desdoblar la percepción ni separar las *fuerzas* de sus manifestaciones, como si hubiera un *hacer* detrás del hacer o un *acontecer* detrás del acontecer, que fuera al mismo tiempo la causa y el efecto de esa causa<sup>14</sup>.

El saber trágico, el decir “sí” a la vida hasta “en el más áspero sufrimiento”, está íntimamente emparentado con “lo dionisiaco”, es decir, con la afirmación de la alegría y el azar. Dioniso, aquel que “afirma todo lo que aparece y aparece en todo lo que se afirma”, como reconoce Deleuze, nos enseña que lo trágico se halla únicamente en la pluralidad como tal, en “la alegría de lo múltiple”, en lo más opuesto, por tanto, a cualquier forma de unidad que pretenda someter la multiplicidad a un proceso de reparación o indemnización. De lo que se trata es de llegar a una concepción de la unidad que no excluya la multiplicidad, sino que se afirme en ella, para, del mismo modo, llegar a una concepción de la necesidad que no excluya el azar, sino que se afirme en él.

<sup>11</sup> Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, § 3, p. 78.

<sup>12</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, III, Del espíritu de la pesadez, Madrid, Alianza, 2002, p. 275.

<sup>13</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, Sentencias y flechas, §8, p. 34.

<sup>14</sup> “En la ilusión, es decir, en la forma más corriente de separación de lo real, no hay que señalar un rechazo de percepción propiamente dicho. Aquí no se niega la cosa: únicamente se la des-plaza, se la pone en otro lugar [...] El cegado es incurable no por ser ciego, sino más bien por ser vidente, pues resulta imposible ‘hacerle ver de nuevo’ una cosa que ya ha visto y que aún ve”. Clément ROSSET, *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 12-14.

Lo trágico es inmediatamente alegre porque es inmediatamente afirmativo, porque no apela al miedo ni a la piedad patológica de la “mala conciencia”, ni se sirve como ésta de la *reacción* como trascendental y la *negación* como motor. “Una lógica de la múltiple afirmación, es decir, una lógica de la pura afirmación, y una ética de la alegría que le corresponden, tal es el sueño anti-dialéctico y anti-religioso que recorre toda la filosofía de Nietzsche. Lo trágico no está fundado en una relación de lo negativo y la vida, sino en la relación esencial de la alegría y de lo múltiple, de lo positivo y de lo múltiple, de la afirmación y de lo múltiple”<sup>15</sup>.

Sólo mediante esta fuerza que procede de lo dionisiaco, la alegría, se puede acceder a lo real sin cuestionarse previamente su existencia, su inteligibilidad o su comunicabilidad, otorgando la palabra a las cosas antes que a los deseos y temores humanos; la alegría nos enseña a pensar y a querer lo real, con su dosis perpetua de dolor y destrucción, así como a entender lo insólito e irrepetible no como lo irracional, sino como aquello que carece de razón, en el sentido de que “no hay causas que reconocer ni fines que esperar”. Esto no quiere decir que todo lo que exista sea absurdo e indeterminado o no sea, sino tan sólo que no responde a ningún axioma incuestionable. Todo lo que puede ser pensado como *naturaleza* o *ser* –ya lo vieron los sofistas– puede ser también pensado como convención y ocasión (*kairós*), en el marco de una circunstancia concreta en la que se delimitan los posibles encuentros de la materia que, en un mismo plano ontológico, emergen inesperadamente para inesperadamente desaparecer<sup>16</sup>.

La segunda característica del saber trágico que queremos destacar es la afirmación del azar: “... mi palabra dice: ¡Dejad venir a mí el azar!: es inocente como un niño”<sup>17</sup>.

El azar es tomado por Nietzsche como una noción pre-lógica, como una noción crítica y límite, previa a todo referente no azaroso tanto desde un punto de vista lógico como ontológico.

“El azar, en el sentido trágico, es anterior a todo acontecimiento y a toda necesidad, del mismo modo que el «caos», por el que los antiguos filósofos griegos designaban el estado primero del mundo, es anterior tanto de hecho como de derecho a todo «orden». Hablar del azar como de un concepto trágico cercano al silencio impide hablar del azar a partir de referenciales constituidos (series de acontecimientos) o pensados (idea de necesidad). Si ya hay «algo» a partir de lo cual únicamente puede producirse la eventualidad del azar, entonces no podría hablarse del azar en el sentido trágico del término [...] Lo que el pensamiento trágico considera cuando habla de azar no se con-

---

<sup>15</sup> Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 30.

<sup>16</sup> Rafael del HIERRO OLIVA, *Rosset (1939)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2001, p. 33. Para ampliar este tema puede consultarse el estudio del mismo autor, *El saber trágico de Nietzsche a Rosset*, Madrid, Laberinto, 2001.

<sup>17</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, III, En el monte de los olivos, p. 251.

funde en modo alguno con la idea de un desorden. El caos al que llama azar no es un mundo desordenado, sino una X anterior a toda idea de orden o de desorden. Azar anterior a la necesidad, de donde ha surgido todo lo que puede aparecer al pensamiento bajo los auspicios de lo necesario, y de donde surgirá, en un tercer momento, todo lo que haya de resaltar en esos órdenes necesarios<sup>18</sup>.

El empeño de Nietzsche consiste en comprobar si sólo puede hablarse de casualidad por referencia a la causalidad, de desorden por referencia al orden o de azar por referencia a la necesidad, como hace el nihilismo, o si, por el contrario, se puede atisbar un concepto originario de azar a partir del cual se van concretando los diversos rostros de la necesidad. La idea trágica de azar carece de todo tipo de relación con las de causalidad, finalidad, necesidad y orden, pero del mismo modo –y aquí está la originalidad nietzscheana– también carece de todo tipo de relación con sus ideas contrarias, tales como casualidad, arbitrariedad, contingencia y desorden<sup>19</sup>. “Trágico es el lanzamiento de dados”, pero éste no es nada si en él se oponen el azar y la necesidad: cuando los dados se encuentran en el aire no responden a ningún tipo de causalidad, son la pura afirmación del azar; la necesidad sólo aparece y se confirma una vez que se han detenido, formando una determinada combinación. El hecho de que cada lanzamiento pueda proporcionar una combinación diferente exige una revisión de la idea de necesidad, referida a un mundo esencialmente cambiante, pues la experiencia nos dice que no siempre es la excepción quien confirma la regla, sino más bien al contrario.

La filosofía trágica, en suma, es esencialmente alegre y afirmativa. Afirmativa porque acepta y ama lo real tal como se muestra, sin buscar antídotos ni refugios para eludir su crudeza. Alegre, en sentido spinozista, porque sólo la alegría puede trascender el pensamiento del dolor y de la muerte; porque sólo con alegría se puede saborear el eterno placer del devenir a partir del dolor, el desorden y el azar; porque sólo la alegría, en definitiva, enseña al hombre el camino hacia la verdadera libertad<sup>20</sup>.

### 3. ANALOGÍAS MUSICALES: LA “MUERTE DE DIOS” EN LA ESTÉTICA DE SCHÖNBERG

#### 3.1. *Presentación*

Arnold Schönberg nace el 13 de septiembre de 1874 en Viena, una de las ciudades europeas con mayor proyección cultural del momento. Siendo apenas un niño comienza a tocar el violín, interesándose más tarde por el violoncelo y por la composición; no obstante, si tenemos en cuenta el escaso interés

<sup>18</sup> Clément ROSSET, *Lógica de lo peor*, Barcelona, Barral Editores, 1976, pp. 88-89.

<sup>19</sup> Rafael del HIERRO OLIVA, o.c., p. 33.

<sup>20</sup> “El hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es meditación de la muerte, sino de la vida”. Baruch SPINOZA, *Ética*, IV, 67, Madrid, Trotta, 2000, p. 228.

que mostró su familia en el desarrollo de su formación, resulta imposible imaginar que aquel joven autodidacta acabaría convirtiéndose en uno de los compositores más decisivos e innovadores del siglo XX. Es cierto que durante algún tiempo trabajó con el músico Alexander von Zemlinsky, pero no es menos cierto que entre ellos no llegó a establecerse una relación docente en sentido estricto. Esencialmente se formó solo, asimilando profundamente el influjo de dos excepcionales compositores: Wagner y Brahms. Aunque no llegó a concluir los estudios de Enseñanza Media, encontró trabajo en un banco; pero cuando parecía que su existencia estaba destinada a transitar lejos de la música, el azar quiso que el banco para el que trabajaba se fuera a la quiebra, permitiéndole así dedicarse plenamente a la música.

La mayoría de los musicólogos dividen en cuatro períodos la obra de Schönberg para su estudio, siendo extensivos también a su vida: el primero, hasta 1908, coincide con el desarrollo de sus influencias brahmsianas y wagnerianas, sin olvidar a Strauss. El mejor testimonio de este momento son sus obras: *Noche transfigurada* y los *Gurrelieder*. No obstante, el segundo período es el que más nos interesa por representar el auge del *expresionismo* y de su ruptura tonal. Nos encontramos en una época de disolución crítica de estructuras y formas prefabricadas, que se manifiesta en el carácter aforístico de muchas de sus obras (*Piezas para piano*, *Piezas para orquesta*...). Aparecen en ésta época también célebres obras orquestales como *La espera*, *La mano feliz* y *Pierrot lunaire*. Simultáneamente a su producción musical, Schönberg teoriza su práctica en el *Tratado de armonía* (1911), dedicando un lugar especial en el mismo al estudio de la disonancia, el cromatismo y la complementariedad de las dimensiones vertical y horizontal, así como al desarrollo del material musical a partir de pequeños átomos en constante variación<sup>21</sup>.

Normalmente, cuando escuchamos el nombre de Schönberg solemos pensar en un artista revolucionario de insólita originalidad, sin embargo no puede dejar de constatarse su profunda admiración y conocimiento de los clásicos, pero de un modo activamente renovador. No en vano escribe extraordinarios libros de armonía clásica al mismo tiempo que subvierte sus raíces. El compositor vienés no sólo descubre aspectos técnicamente desconocidos de Bach, Mozart o Brahms, sino que además supo reconocer la grandeza de Mahler en una época en la que nadie descansaba en su cercanía.

La mayoría de los artistas de ese período, ante el temor de quedarse ligados a lo antiguo, se empeñaron en alcanzar lo nuevo a toda costa, olvidando –en palabras de Schönberg– que la única manera de estar acordes con la propia época se logra vertiendo en sonidos la “idea” de ese tiempo, su recóndita problemática y sus graves inquietudes, y no experimentando arbitrariamente con el “estilo”. Sin temor a contradecirse, dada la dosis de incertidumbre necesaria en toda búsqueda, el músico entabla un valiente dialogo con la tra-

---

<sup>21</sup> José María GARCÍA LABORDA, *El expresionismo musical de A. Schönberg*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 11.

dición en aras de afrontar con conocimiento de causa las heridas del presente, desgarrado por circunstancias más cercanas y reales que metafísicas. Schönberg siempre quiso construir destruyendo, manteniendo una admirable tensión crítica y autocrítica en la que todo era posible menos la seguridad. La comodidad siempre se acaba pagando con la frivolidad: si se quiere ser profundo hay que estar siempre inseguro, aunque esta inseguridad engendre dolor: en este sentido afirma que “el estar predispuesto hacia lo peor parece ser más inteligente que el tener puestas las esperanzas en lo mejor”<sup>22</sup>. Con esta afirmación, se sitúa en la línea del saber trágico que acabamos de describir, separándose al mismo tiempo del pesimismo y del optimismo, y asumiendo la necesidad de seguir caminando, sin preguntar qué hay delante o detrás, ni qué enfrente, ante la ausencia de consuelo y seguridad. La estética de Schönberg, en definitiva, está emparentada con el *pathos* trágico que inmortalizó E. Munch en su desolador *grito*, con el *pathos* de un tiempo indigente que barrunta las vísperas de atroces conflictos personales y desastres internacionales. Quizás por eso definió el arte como “el grito desesperado de quienes viven en ellos mismos el destino de la humanidad”.

### 3.2. *El ocaso de los ídolos*

Las teorías artísticas tradicionales han estado basadas durante mucho tiempo en una “metafísica de lo bello” que acaba conduciendo en mayor o menor medida hacia un dualismo de índole platónica. Según esto, toda obra musical que se conciba dentro de este horizonte tiene necesariamente que gravitar en torno a una idea de Belleza funcional, inmutable y preexistente, auténtica y única fuente de Verdad. El orden que deriva de este principio metafísico encuentra su correlación en el mundo físico con la tonalidad tradicional. Por supuesto, se trata de un orden autónomo que el individuo únicamente tiene que constatar en el mundo circundante y que no depende en absoluto de su intervención. En realidad, este orden no es sino una metáfora del orden íntimo del sujeto-oyente en armonía con el orden del propio universo. Nos encontramos, por tanto, en un mundo ordenado de antemano, con un claro fundamento teo-teleológico, cuya contemplación mantiene sosegado al espectador y produce en él la ilusión de ser un instrumento afinado de modo consonante (*symphónico*) con el resto de instrumentos de la orquesta universal.

Cabe recordar que cuando nos referimos a la práctica común de la tonalidad, hacemos mención, en primer lugar, de un sistema jerárquico y ordenado de relaciones sonoras en el cual las unidades más pequeñas (motivos) se combinan sucesivamente para dar lugar a unidades mayores (frases, períodos, movimientos...), que se mantiene estable gracias al juego dinámico de tensión

<sup>22</sup> Arnold SCHÖNBERG, “La composición con doce sonidos”, en Arnold SCHÖNBERG, *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 175.

nes que proporciona la tonalidad principal<sup>23</sup>. Incluso las *modulaciones* (desplazamientos momentáneos del centro tonal por otro nuevo) están regidas por el poder de atracción de la *tónica*, permitiendo de ese modo mitigar la angustia producida por los momentos disonantes (*diaphónicos*), así como dotar de un sentido global a extensos pasajes de música autónoma.

El lenguaje musical europeo había alcanzado su cota más alta de universalidad en la última parte del siglo XVIII; compositores como Gluck, Haydn, Mozart o Beethoven, que trabajaron durante este período, compartían una idéntica *gramática* a pesar de sus múltiples diferencias, es decir, todos ellos *hablaban* un mismo lenguaje<sup>24</sup>. A medida que transcurre el siglo XIX y la estética de los diversos movimientos románticos se va instaurando, se inicia un proceso de transición que desembocará en la disolución de la tonalidad, caracterizado por una decidida apuesta por lo individual –frente a la propuesta universalista– y una búsqueda estrictamente personal de nuevos medios de expresión por parte de los compositores. De este modo, lo que en su origen se diseñó como un conjunto de normas comunes, se fue disgregando para dar lugar a múltiples *dialectos* o experimentos compositivos, cada uno con un sello expresivo propio e inconfundible. Todo esto produjo una creciente emancipación de la disonancia, facilitando situaciones de tensión armónica y ambigüedad tonal inéditas hasta el momento, que derivó en una evaporación de la *forma* tradicional, resultando difícil –si no imposible–, especialmente en las obras de Wagner, dictaminar en una primera audición la tonalidad en que estaba escrita una composición musical. La disolución de los centros tonales, el desarrollo del cromatismo, el cambio continuo –en definitiva–, hacía igualmente imperceptible la distinción de las partes expositivas y los elementos de transición o *modulación* entre los diversos núcleos temáticos. En lugar de la idea clásica de “forma” –de luminosa sobriedad– como soporte estructural de una serie de elementos bien definidos, funcionalmente diferenciados, jerárquicamente distribuidos y teleológicamente proyectados, surgió un nuevo ideal de la *forma* musical como un proceso en incesante devenir, que nace del silencio y en silencio muere, adquiriendo un carácter mucho más abierto a la vez que oscuro, frente a la rigurosa disposición que presentaba en la música anterior.

La combinación de todas estas tendencias, en suma, trajo consigo el debilitamiento de los fundamentos estructurales de la tonalidad tradicional. Su *muerte* parecía inevitable y fueron los desarrollos musicales del nuevo siglo, como veremos, los encargados de certificar su defunción.

---

<sup>23</sup> Robert P. MORGAN, *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994, p. 18.

<sup>24</sup> *Ib.*

### 3.3. *La afirmación de la disonancia*

Schönberg nos ayuda a revisar dos prejuicios que suelen estar presentes en todo intento de definir la disonancia: por un lado, se asocia este término con un sonido molesto e insoportable; por otro, se considera que para que se produzca una disonancia deben sonar al menos dos notas simultáneamente. Nada hay inherente a la disonancia que sea desagradable o desconcertante, a no ser que nos estemos refiriendo al contexto tonal de una obra musical determinada. La diferencia entre consonancia y disonancia, por tanto, no se establece tanto de acuerdo a la *naturaleza* de sus sonidos, sino a la de sus funciones. “Una disonancia es cualquier sonido musical que debe ser resuelto, es decir, ir seguido de una consonancia; en cambio, una consonancia es un sonido musical que no requiere resolución”<sup>25</sup>. Basta con analizar las tendencias musicales propias de cada época para descubrir que lo que hoy está considerado como disonancia no es sino la consonancia del mañana –en palabras de Kandinsky–, indicando de este modo que no es tanto una causa fisiológica (auditiva) la que determina qué sonidos son o no disonantes sino la convención humana. El papel que tiene la disonancia en el lenguaje musical tradicional es principalmente el hacer posible el tránsito de un momento de tensión a otro de resolución. Dicho tránsito está regido por una serie de proporciones matemáticas que constituyen las leyes de la armonía, es decir, las normas gramaticales del lenguaje musical o las “señales de tráfico” de la música, como le gustaba decir a Adorno. Estas normas operan no sólo en sentido vertical (armonía), como normalmente se piensa, sino también en sentido horizontal (melodía), lo que viene a corroborar que la consonancia no es un atributo inherente al sonido sino una forma de darle significación dentro de un determinado marco de sentido. En este continuo viaje de la tensión a la resolución que constituye la música occidental, la liberación de la disonancia por parte de Schönberg abolió la necesidad de resolver obligatoriamente todo sonido disonante en otro consonante, dando lugar a nuevas posibilidades compositivas, así como a la exploración de terrenos que habían permanecido inaccesibles hasta el momento.

El referente para determinar el carácter disonante de un sonido es la tonalidad central de la obra (algo análogo al Dios de la filosofía) que no es tanto una única nota sino un acorde triádico perfecto (formado por el tono fundamental y sus dos armónicos principales). Esta tríada central recibe el nombre de tónica y determina la tonalidad de la obra, así como el lugar que deben ocupar el resto de las tríadas dentro de su ordenación. El puesto de cada uno de los acordes respecto de la tónica determina el grado de disonancia que poseen, es decir, la distancia que les separa de su resolución. Lo normal es que una obra comience dejando bien clara cuál es la tónica y termine también con ella, de este modo todo lo que se desarrolla entre la tónica del principio y

<sup>25</sup> Charles ROSEN, *Schoenberg*, Barcelona, Antoni Bosch, 1983, p. 36.



la del final, debe ser entendido como una disonancia respecto a la consonancia perfecta.

Pero la tonalidad es más que un sistema armónico; no podemos olvidar que implica también una serie de supuestos respecto del ritmo y la forma, a su vez interconectados, como señaló Schopenhauer:

El *ritmo* es en la música (tiempo) como la simetría en la arquitectura (espacio), es decir, el principio de orden y cohesión. No es de extrañar por tanto que Goethe definiera la arquitectura en alguna ocasión como “música congelada”. El ritmo demarca una subdivisión de partes iguales que se corresponden concéntricamente a lo largo de una obra musical: “vemos así estas simétricas divisiones y subdivisiones hasta los compases y sus fracciones establecer entre todos los miembros de una pieza musical una subordinación, superposición y coordinación constantes y así hacer un todo coherente y cerrado como hace la simetría en un edificio, con la diferencia de que éste existe solamente en el espacio y la música existe exclusivamente en el tiempo”<sup>26</sup>. La esencia de la melodía consiste de este modo en el desacuerdo (nacimiento del deseo) y la reconciliación (satisfacción del deseo) siempre repetidos del elemento rítmico y el elemento armónico. Los elementos de la idea musical se encuentran incorporados, por un lado, al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y, por otro, se hallan en el sentido vertical como sonidos simultáneos. A la pregunta que plantea el final del primer período, responde el principio del segundo; y responde de tal manera que tiene lugar una solución completa de toda contradicción y negación. El ritmo se encarga, en definitiva, de regular la mutua sucesión de los sonidos, de agruparlos en intervalos y de organizar el fraseo de una composición musical.

La *forma*, por su parte, sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo (repetición). “Igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía, e incluso la lógica: ninguno de estos elementos produce y ni siquiera contribuye a la belleza. Pero todos ellos contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada”<sup>27</sup>. Este texto no hace sino corroborar que el acta de duelo con el que comienza la filosofía, la desaparición de las nociones de azar, desorden y caos, se hizo extensible también a la música. Simetría, unidad, ritmo, regularidad... son las características que hacen inteligible a una obra musical, las categorías que hacen inteligible al mundo, que diría Nietzsche; son, en definitiva, los elementos encargados de sofocar el espanto del devenir y de mitigar el asombro que produce la disonancia, con el fin de proporcionar orden, sentido y tranquilidad a la percepción humana de la vida y el mundo.

El artista, según la concepción clásica de la música, no ha de pensar demasiado, con tal de que piense de manera correcta y adecuada. Pero es un gran

---

<sup>26</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998, pp. 186-187.

<sup>27</sup> Arnold SCHÖNBERG, “Brahms, el progresivo”, en *El estilo y la idea*, p. 87.

error el creer que la forma tiene por objeto la belleza o la consonancia. No existe belleza en ocho compases por el hecho de que sean ocho; ninguna belleza se echa en falta en diez; “la asimetría de Mozart no es menos bella que la simetría de Beethoven”. La función principal de la forma es facilitar la comprensión, ayudando a expresar las ideas musicales de una manera más inteligible. La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en seguir una idea, su desarrollo y la razón del mismo, está íntimamente ligada a un sentido metafísico de la belleza. El “técnico de la música” no está en condiciones de transgredir ni olvidar lo que su educación le ha enseñado: su código deontológico prohíbe ciertas disonancias, aunque tolere otras, y su lógica le impide valorar una pieza sin tener en cuenta su organización y su conexión. Una obra será tanto más bella y verdadera si demuestra más claramente que todas sus tensiones, todos sus contrastes y todas sus modulaciones no son más que variaciones de la tonalidad fundamental, asegurando así la unidad y circularidad de la misma. “El pensamiento del compositor estaba por completo obligado a permanecer sujeto de manera inteligible a la raíz centralizadora [...] la facultad de cumplir estos principios de manera instintiva era tenida como natural condición de talento”<sup>28</sup>.

La nueva concepción revolucionaria de Schönberg respecto a la organización tonal, está vinculada a dos aspectos esenciales. En primer lugar, la importancia que se concede a las disonancias, olvidando la necesidad de someterlas en el horizonte de la tonalidad, haciendo así imposible para el oyente deducir el contexto armónico en el que se desarrolla la obra. Schönberg denominó este paso como una “emancipación de la disonancia”: pues ya no permanece cautiva por una red de sentido procedente de la tonalidad principal, sino que deviene entidad autónoma y libre, sin ningún tipo de referente absoluto. Por primera vez en la música occidental desde el siglo XVI, la tónica no aparece como la referencia armónica central desde la cual el resto de las sonoridades obtienen su significado y su puesto en el cosmos musical. Si bien, la novedad de la música de Schönberg no es tanto el empleo de acordes disonantes, pues éstos se han utilizado siempre, sino su despliegue en igualdad de condiciones respecto del resto de tonos, representando lo que podría ser –si se me permite la metáfora– el paso de una sociedad feudal a otra plenamente democrática. La música de Schönberg –de este período, claro está– se mueve en un mundo cromático sin asideros, sin excusas, donde cada paso que se da constituye la creación de un nuevo principio de organización. Lo anterior reflejaba una falta de confianza en lo real, una nostalgia de la edad áurea irrecuperable, en un tiempo que desembocaría en el ocaso de los dioses y el extrañamiento del mundo: “La edad de oro no existe, lo que la tradición nos proponía como orden absoluto no era tal orden, no era la obra ni la representación de un Dios supremo, puesto que aspectos tan

<sup>28</sup> Arnold SCHÖNBERG, “La composición con doce sonidos”, en *El estilo y la idea*, p. 159.

importantes de la realidad no pueden someterse a él y además le ponen radicalmente en entredicho”<sup>29</sup>.

La propuesta de Schönberg no se comprenderá mientras no se tenga en cuenta su esencial pluralismo. Los dioses están muertos; pero se han muerto de risa al oír decir a un Dios que él era el único: “¿No consiste la divinidad precisamente en que existan dioses, pero no Dios?”<sup>30</sup>. El Dios monoteísta es el Dios de la contraposición frontal y la exclusión, el Dios del dualismo (bien/mal, orden/desorden, razón/sinrazón, finito/infinito, uno/múltiple, ser/devenir), el Dios moral por excelencia, “el Dios que no admite la multiplicidad de perspectivas más que para subsumirlas como diferentes pasos de un solo sistema”<sup>31</sup>.

El otro elemento distintivo de la estética de Schönberg es la utilización del *fragmento* como nuevo modo de expresión y pensamiento. Nos encontramos ante una música de la instantaneidad fugitiva, de la aceptación sin reservas, de la aparición y la desaparición; en definitiva, ante una música multipolar y discontinua. Lejos de establecer simetrías y periodicidades perceptibles (una regularidad de similitud y diferencia; un orden efectivo y aparente entre diversas figuras), parece destinada al contrario a impedir toda repetición, toda simetría, es decir, todo orden verdadero<sup>32</sup>. Simetría y asimetría, determinación e indeterminismo, igualdad y desigualdad, no son más que principios autoexcluyentes, síntomas de un estado patológico que consiste en primar uno de los dos extremos (normalmente el polo positivo), eliminando al otro (que se suele definir como carencia del primero). Pero la música de Schönberg trata de alcanzar una tensión equilibrada de todos los elementos del lenguaje musical –al modo heraclíteo– para crear un orden libre y abierto, que signifique a la vez unidad y multiplicidad, caos y cosmos, y que permita utilizar libremente todos los recursos musicales en la composición sin temor a contradecirse.

Precisamente, esta carencia de regularidad exige al oyente un “ejercicio de *praxis*”, en palabras de Adorno, al acercarse a la música de Schönberg, a diferencia de la escucha pasiva que normalmente acompaña a la música tonal. El receptor pierde todo punto de referencia estable, toda significación individual, toda facilidad para la aprehensión global y la memorización clara y distinta. En su desarrollo, ningún instante es igual a otro: se trata de una sucesión de *relámpagos* que iluminan no ya la totalidad de lo real, sino una determinada circunstancia o perspectiva. “Una mente despierta y bien formada –escribe Schönberg– rehúsa escuchar el parloteo infantil y exige que se

---

<sup>29</sup> Henri POUSSEUR, “Muerte de Dios y crisis del arte”, en Henri POUSSEUR, *Música, semántica, sociedad*, Madrid, Alianza, 1984, p. 105.

<sup>30</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, III, De los apóstatas, p. 260.

<sup>31</sup> Fernando SAVATER, *Idea de Nietzsche*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 58.

<sup>32</sup> Henri POUSSEUR, “El tema del orden en la nueva música”, en *Música, semántica, sociedad*, p. 67.

le hable en lenguaje breve y concreto”<sup>33</sup>. Lo que busca el compositor vienés es la liberación del pensamiento musical de sus restricciones formales, es decir, precisión y brevedad; así debe ser la prosa musical: una exposición de ideas directa y concreta, sin añadidos ni rellenos inútiles ni mecánicas repeticiones: como un aforismo. “Mi deseo –continúa– es el de unir ideas con ideas [...] aunque no debiese responder a determinada finalidad, significación o función; y tal idea debe aparecer, en su construcción y en su contenido temático, como si no estuviera allí para cumplir ninguna misión estructural”<sup>34</sup>.

La renuncia al empleo de bloques simétricos de elementos en la consecución de la proporción musical, hizo recaer el peso de la expresión sobre los elementos más efímeros. No obstante, el destierro de los principios de la tonalidad en la composición no significa que se decantaran por el camino más fácil: el compositor se quedó huérfano ante sus posibilidades, sólo y sin excusas, sin asilo ni protección; ya no había faros en su horizonte ni asistencias de ningún tipo: parecía como si a partir de ahora tuviera que aprender a escribir su música “nota por nota”, avanzando mediante incesantes tentativas y sondeos. La desintegración de la armonía funcional, en definitiva, pareció haber destruido las condiciones para elaborar una forma de gran extensión y por eso se recurría al fragmento, forma de la eternidad, “capaz de decir en apenas diez frases lo que todos los demás dicen en un libro, lo que todos los demás no dicen en un libro”<sup>35</sup>.

Con “Erwartung” (La espera) de 1909 asistimos a una renuncia no sólo del marco tonal, sino también de la repetición temática. Schönberg prescinde en esta obra del medio tradicional para imprimir inteligibilidad a la música: la repetición y desarrollo de temas sobre una estructura armónica dependiente de un marco tonal<sup>36</sup>. En “Erwartung” nos encontramos con una serie de motivos que aparecen y desaparecen como estrellas fugaces, fuera de cualquier horizonte de integración y sentido de la totalidad. Se trata de una obra “a-tonal” (que no anti-tonal) en el sentido de que ya no aparecen en ella las funciones tonales de *tónica* y *dominante* en sentido fuerte; de hecho, como reconoce Rosen, casi ni aparecen *acordes perfectos* que pudieran al menos sugerir dichas funciones. Erwartung es “a-temática” porque su comprensión no está supeditada al reconocimiento de *motivos* a lo largo de la obra: en ella el oyente “tiene a lo sumo treinta segundos para reconocer una figura”. Podría decirse, de no ser por la unidad del texto, que esta obra no es más que un conjunto de miniaturas compositivas. No es de extrañar, por tanto, que la dureza expresiva y la saturación del espacio musical llevada a cabo por Schönberg y sus discípulos vinieran acompañadas por una producción cotidiana de afo-

<sup>33</sup> Arnold SCHÖNBERG, “Brahms, el progresivo”, pp. 89-90.

<sup>34</sup> Id., p. 98.

<sup>35</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, §51, Incursiones de un intempestivo, pp. 135-136.

<sup>36</sup> Charles ROSEN, o.c., p. 50.

rismos musicales. “La segunda de las *Tres piezas para violoncelo y piano op.11* de Webern, escrita en 1914, dura solamente trece segundos; pero son más sorprendentes aún dos de sus *Seis piezas para orquesta op. 6* (1909-1910), porque aunque cada una dura casi un minuto, están escritas para una enorme orquesta con vientos cuadruplicados y sextuplicados y una nutrida sección de percusiones”<sup>37</sup>. La conmoción que provocan tales fuerzas, reunidas para ejecutar tan efímeras piezas, resulta tan irónica como provocativa. De todos modos, las miniaturas no sólo no disminuyen la capacidad expresiva de la composición, sino que las amplifican, dando más la impresión de obras completas que de aforismos, pero sólo porque la gran riqueza de colorido y matices que contienen es capaz de evocar la presencia de la eternidad en un solo instante.

#### 4. CONCLUSIÓN

Nietzsche es el pensador póstumo por antonomasia. Su palabra llegó demasiado pronto para la filosofía de su tiempo, por eso fueron los artistas y literatos de principios del siglo XX los primeros en retomar su mensaje. La relación de Nietzsche con Schönberg es una metáfora de la necesidad de buscar nuevos caminos para el lenguaje, después de la caída de todos los referentes últimos y las Grandes Totalidades que apuntalaban el sentido de la existencia y el orden del mundo. Cuando Nietzsche emprende la labor crítica y empuña “el martillo”, aquellos sistemas que se sustentan sobre un principio inamovible (*arché*), fuente de orden, tranquilidad, unidad y legitimación, experimentan un derrumbe sin precedentes, como consecuencia de la creciente fluidez del terreno sobre el que se asientan, como consecuencia del mayor ocaso: la “muerte de Dios”. Schönberg emprende una labor crítica semejante respecto de la música tradicional, acabando con el predominio jerárquico de la tonalidad y dispersando con ello el “mono-tono-teísmo” en una pluralidad de posibilidades y potencialidades conocida como “emancipación de la disonancia”.

Este fenómeno se manifestó en todas las artes del momento, especialmente en la pintura. Cuando Kandinsky escuchó por primera vez la música de Schönberg quedó tan impresionado que no pudo evitar escribir inmediatamente una carta al compositor, iniciando con ello una fecunda amistad y una copiosa correspondencia. Leamos algunos fragmentos de la misma (18 de Enero de 1911) que sintetizan magistralmente todo lo dicho hasta el momento:

“Acabo de escuchar su concierto y me he colmado de una profunda y auténtica alegría [...]. Encuentro tantas coincidencias en nuestros afanes, en nuestros pensamientos y sentimientos, que me siento con derecho a expre-

---

<sup>37</sup> Id. p. 67.

sarle mi simpatía [...]. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura [...]. La armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo geométrico, sino por lo directamente anti-geométrico, ilógico. Y éste es el camino de las disonancias en el arte, tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del mañana”<sup>38</sup>.

Resulta muy apropiado, dado el contenido de este artículo, que Kandinsky defina la sensación que le provocó la música de Schönberg como “profunda y auténtica alegría”; pero lo que más nos interesa destacar es el reconocimiento que hace de la marcha libre de los destinos de cada voz, lejos de la geométrica tiranía de la tonalidad, así como la constatación de que “la disonancia actual” no es otra cosa que “la consonancia del mañana”. Esto confirma que la labor de Schönberg no persigue una ruptura radical con lo anterior, sino simplemente una ampliación de sus límites y de su horizonte. Lo mismo puede decirse de Nietzsche, quien dijo en alguna ocasión que “sólo aquel que construye el futuro, tiene derecho a juzgar el pasado”.

Para Schönberg y Kandinsky, volviendo a la carta, la obra ya no significa la representación de la belleza ni la exposición objetiva de la verdad; por eso faltan acabado, simetría y armonía. Los dos protagonizaron una huida simultánea de la “imitación”, tanto de la naturaleza como de la tradición. ¿Acaso no se corresponde la descomposición del objeto en pintura con la disolución de la tonalidad en la música? ¿La emancipación de los colores y las formas, con la emancipación de la disonancia? Con ellos, el arte empieza a poner de manifiesto los aspectos más problemáticos de la existencia, por eso se recurre a la brevedad (ante la ausencia de finalidad) y se libera a la disonancia (ante la intensidad de expresión). La alegría parece inseparable del saber trágico, pues el arte tiene que dejar de ser un remedio al dolor que produce lo real, como quería Schopenhauer, para convertirse en un reflejo del sufrimiento humano y una denuncia de la injusticia en todas sus manifestaciones. El artista no puede seguir de espaldas a la acción, a la realidad, reflejando la idea, imitando la naturaleza, componiendo obras bellas, mientras todo su entorno parece aplastado por la guerra. Sus creaciones deben procurar una mirada limpia sobre lo real, por desgarradora que sea, que los demás sólo pueden esquivar acudiendo a una concepción *regresiva* del arte y la filosofía<sup>39</sup>.

Schönberg abrió el tiempo para un nuevo tipo de obras: obras para aquellos que las puedan soportar, para aquellos que se sientan gustosamente fuertes ante problemas que hoy nadie se atreve a digerir. Sus oyentes deben desarrollar “oídos nuevos para una música nueva [...] una conciencia nueva para

---

<sup>38</sup> Jelena HAHN-KOCH, *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1993, p. 19.

<sup>39</sup> Theodor W. ADORNO, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído”, en *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 69-70.

verdades que hasta ahora han permanecido mudas. Y una voluntad de economía de gran estilo [...] El respeto a sí mismo; el amor a sí mismo; la libertad incondicional frente a sí mismo”<sup>40</sup>. Obviamente, muchos compositores siguieron produciendo música tonal después de Schönberg –del mismo modo que otros tantos filósofos prefirieron omitir la presencia de Nietzsche–, pero la diferencia estriba en que ahora ellos son los responsables de su propia ablepsia. Tal vez el espanto que provocan Schönberg y Webern, así como Nietzsche, no se derive tanto de su incomprendibilidad, como ellos mismos suponían, sino de que se les entiende demasiado bien. Tal vez no quede demasiado lejos el día en que deje de utilizarse a Nietzsche como “arma arrojada” y se recobre la potencia de su pensamiento a partir de la música, la afirmación y la alegría. Ya se sabe, hay quien nace póstumo.

---

<sup>40</sup> Friedrich NIETZSCHE, *El Anticristo*, Prólogo, Madrid, Alianza, 2001, pp. 29-30.