

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 43 AÑO 2001

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **NIETZSCHE CONTRA WAGNER,**

AUTOR: *Maurice Kufferath*

En cuanto a las causas de su ruptura con Wagner, causas que sólo Nietzsche provocó, no he de detenerme ahora a explicarlas. Son muchas y muy complejas; a la vez, psicológicas y patológicas. La evolución del filósofo hacia un individualismo cada vez más acentuado y en contradicción con el altruismo de Wagner; las tendencias religiosas de éste en “Parsifal”, contrastando con la violenta hostilidad de Nietzsche para con el cristianismo; el amor propio herido de este espíritu orgulloso más allá de todo límite, el día en que se convenció de que Wagner no llegaría a tomarle en serio como músico, y por último, los primeros destellos de la enfermedad nerviosa que debía llevar al desdichado filósofo a la fatal inconsciencia, todo esto explica sobradamente la separación que se realizó al siguiente día de las fiestas de 1876 en Bayreuth.

Estas desgraciadas circunstancias explican también el odio violento de los dos folletos que publicó Nietzsche, diez años más tarde, con los títulos “El caso Wagner” y “Nietzsche contra Wagner”. Uno y otro son obra de un espíritu en pleno ocaso, que no puede ya medir el alcance de sus actos ni de sus palabras. Un ejemplo bastará para probarlo.

Sabido es que Wagner nació en 1813, pocos meses antes de la inopinada muerte de su padre, escribano judicial en Leipzig, acaecida a consecuencia de una fiebre tifoidea. La madre de Wagner casó un año más tarde con el actor Emilio Geyer, fisonomía artística curiosa, actor de mérito, pintor cuya firma era buscada y autor cómico aplaudido. Pues bien; véase ahora la nota insidiosa que Nietzsche desliza en el primer post-scriptum de su “Caso Wagner”:

“¿Wagner es alemán? Hay algún motivo para dudarlo. Es difícil encontrar en él algún vestigio de alemán. Como era un gran asimilador, aprendió a imitar muchas cosas alemanas, y eso es todo. Su misma personalidad es una contradicción palmaria con todo lo que es hasta hoy sentimiento alemán, sin hablar del músico alemán. Su padre fue un actor

llamado Geyer; un “geyer” es ya casi un águila (la palabra “geyer” significa “buitre” en alemán). Lo que hasta aquí ha circulado con el título de “Vida de Wagner” es una fábula convenida de antemano, o ni aún esto siquiera”.

“Su padre era un actor llamado Geyer”. Se adivina la baja insinuación que hay en esas palabras. Aún suponiendo que descansase sobre una noticia cierta (cosa, por cierto, bien difícil de comprobar), podría serle perdonada en rigor a un biógrafo escrupuloso, si su narración de hechos era un estudio serio. Pero servirse de ella en una polémica con un hombre antes estimado y admirado, y ahora tratado como enemigo, es cosa tan vil, tan baja, que es preciso creer que Nietzsche no tenía conciencia de sus actos cuando escribía “El caso Wagner”. Por lo demás, y prescindiendo de todo esto, la observación de que se trata no tiene ningún fundamento y es una completa aberración, pues Emilio Geyer era perfecta y auténticamente alemán.

Si me he detenido en ese detalle, es porque me parece que caracteriza bien claramente el estado de espíritu en que debía encontrarse el pobre Nietzsche cuando se dejó arrastrar de sí mismo para cometer sus dos folletos antiwagnerianos.

Son dos folletos de una violencia extrema. Llenos de espíritu brillante y de sarcasmo amargo, todavía se ve en ellos algún que otro relámpago deslumbrador; pero no se puede hallar ninguna idea estética que sirva de guía; la incoherencia más completa reina en las apreciaciones de los hechos.

Nietzsche empieza felicitándose por verse curado del wagnerismo: “El acontecimiento más grande de mi vida fue mi curación. Wagner no pertenece más que a mis enfermedades”. Y acto seguido nos dice que acaba de oír por vigésima vez la obra capital de Bizet, “Carmen”. Es el nombre que opone a Wagner. “El problema Wagner” opuesto al “problema Bizet”.

“¡Cómo perfecciona una obra así” -dice hablando de “Carmen”-. ¡Llega uno mismo a volverse obra grande, obra maestra! Siempre que he oído “Carmen” me he sentido más filósofo, mejor filósofo que antes... La sonoridad orquestal de Bizet es casi la única que aún puedo soportar; la de Wagner, al mismo tiempo brutal, artificial e inocente, y, además, hablando a la vez a los tres sentimientos del alma moderna, ¡cuán fastidiosa me es! Yo la llamo “sirocco”; un sudor desagradable me inunda; pasaron ya aquellos tiempos. En

cambio, la música de Bizet se me aparece perfecta. Se presenta ligera, flexible, con finura, es amable y no suda.

“Primer principio de mi estética: El bien es ligero; todo lo que es divino anda con pies delicados. Esta música de Bizet es malintencionada, refinada, fatalista, y es, además, popular; tiene el refinamiento de una raza, no el de una personalidad. Es rica, precisa; constituye y organiza y termina; viene a ser lo contrario de ese pólipo musical de la “melodía infinita” wagneriana. ¿Se han oído nunca en escena acentos más dolorosos y más trágicos que los de “Carmen”? ¿Y cómo se han conseguido? ¡Sin gestos afectados ni falsas beaterías! ¡Sin falsificar el gran estilo! Por último, esta música supone un espectador inteligente y hasta músico, y contrasta también con la de Wagner, quien, sea lo que quiera en otros aspectos, resulta como genio el más incivil del mundo... Una vez más diré que me vuelvo mejor cuando me habla Bizet; me vuelvo también mejor músico y mejor oyente... Bizet me vuelve fecundo. No tengo otra gratitud, ni tampoco otra prueba, para lo que es bueno”.

Así, continúa en el mismo tono mezclando rasgos justos y delicados con un amontonamiento que rompe toda relación de ideas y deshace todas las proporciones:

“Carmen”, es también una obra redentora. No sólo es Wagner redentor; con “Carmen” se despide uno del húmedo septentrión y de todo el vapor de agua del ideal wagneriano. Bajo todos los aspectos, el clima ha cambiado. Ahora hablan otra sensibilidad, otra sensualidad, otra alegría. Esta música es alegre, pero no con alegría francesa o alemana; su alegría es africana”.

En otra parte había dicho Nietzsche de Bizet que había introducido el Mediodía en la música. Frase más bonita que justa. El “Mediodía” existía ya en la música mucho tiempo antes de nacer “Carmen”, y lo que de él de halla en esta obra, nótese bien, está tomado de otras partes. “Es necesario mediterraneizar la música”, añade Nietzsche, sin saber que Bizet era todo lo contrario de levantino. Nietzsche no se llega a dar cuenta de la naturaleza musical ni de la fisonomía artística de Bizet.

Cierto que el autor de “Carmen” es una de las figuras más interesantes de la historia musical de la segunda mitad del pasado siglo; pero está muy lejos

de ser una de las figuras esenciales. Aunque él no hubiera existido, aunque “Carmen” desapareciese, no habría ninguna laguna en dicha historia.

Tratad de suprimir a Wagner, y no habrá una solución de continuidad.

Hay más: Ni Bizet ni “Carmen” existirían sin Wagner. Si aquel no hubiese conocido la partitura de “Los Maestros Cantores”, no hubiese escrito la “Carmen”, y todo su arte tiene tan poco del Mediodía, que emana directamente de fuentes germánicas.

En el fondo, la disputa de Nietzsche con Wagner es más filosófica que estética:

“Es necesario mediterraneizar la música -dice-, y tengo razones para enunciar esta fórmula. Nos hace falta volver a la Naturaleza, a la salud, a la juventud y a las virtudes (¡yo he sido uno de los más corrompidos wagnerianos!) Fui capaz de tomar a Wagner en serio. ¡Ah las cosas que nos ha hecho creer este embaucador! Lo primero que nos ofrece su arte es una lente de aumento; no fiándonos de nuestros ojos miramos por él, ¡y todo parece grande, el mismo Wagner se vuelve grande! ¡Wagner, que nos pintó la vida como formada de sacrificio, de fidelidad, de pureza, que se ha retirado del perverso mundo alabando la castidad y le hemos creído”.

He ahí el fondo del disentimiento: es el autor del “Anticristo” quien vitupera al autor de “Parsifal”.

Léase los siguiente: “Wagner no ha pensado en nada tan profundamente como en la redención: su obra es la ópera de la redención. Los que deben allí ser redimidos y salvarse son, ya un chiquillo, ya una señora; ese es todo su problema”.

Por lo que al fondo se refiere, Nietzsche no tiene más idea que esta; Wagner es un enfermo, un decadente. “Los problemas que lleva a la escena, son problemas de histerismo. Su pasión convulsiva, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que busca especias cada vez más fuertes; su inestabilidad que disfraza bajo forma de principios, y muy especialmente su elección de héroes y heroínas, considerados como tipos fisiológicos, todo eso no es más que un museo de enfermos”.

¡Enfermos! ¡Enfermos Siegfried, Brunilda, Sieglinda y Siegmund, Lohengrin, Ortrud, Telramund, Hans Sachs, Walther, Eva, Parsifal, Gurnemanz,

Tristán e Isolda! Nietzsche, que sin cesar se quejaba del estado de sus nervios, ¿ha sabido alguna vez lo que era salud y puede comprender lo que hay de sano y vigoroso en estas grandes figuras?

“Wagner no es digno de admiración, ni merece ser estimado más que en la invención de sus pequeñeces, en la concepción de los detalles. En esto se le puede proclamar con absoluta razón un maestro de primer orden. Es nuestro más grande miniaturista en música, y condensa en el menor espacio posible una infinidad de significados y de dulzuras. La riqueza en colores, en atenuación de sombras, en secretos de luz, que en el acto le parecen “demasiado robustos” todos los demás compositores”.

En este punto la paradoja llega, ciertamente, a la aberración. Es peregrino llamar miniaturista al autor de tan poderosas páginas como la llegada del cisne en “Lohengrin”, la escena del cortejo nupcial y la escena final de la misma ópera, el final de primer acto de “Tristán”, la muerte de Isolda, la entrada de los dioses en el Walhalla, la cabalgada de las valkirias, la despedida de Botan, el canto de la forja, los prodigiosos conjuntos de “Los Maestros Cantores”, las dos escenas de Gral. en “Parsifal”, para no decir más que algunas de las páginas salientes; ¡todo esto miniatura, arte en donde domina el detalle, en donde falta vitalidad!

“¿Cuán mísero, embarazoso y diletantesco -continúa Nietzsche- no es su arte de desarrollar, su esfuerzo por combinar lo que no ha creído separadamente? Su estilo se parece en este punto al de los hermanos Goncourt, que son muy comparables con Wagner en tal aspecto. ¡Se siente una especie de piedad ante tanta debilidad!”.

¿Habrá necesidad de repetirlo? La debilidad no está en Wagner, sino en el desdichado escritor cuyas perturbadas facultades van de una sensación a otra sin acordarse de ninguna, sin lograr relacionarlas entre sí, sin darse cuenta de su contradicción constante; porque después de habernos explicado que el arte de Wagner es una lente de aumento, nos lo presenta ahora como un arte en decadencia, perdiéndose en la miniatura y en la preciosidad.

“Nada más que frases cortas de quince compases”, añade. ¡Quince compases!

El pobre Nietzsche, siendo conocedor en música como era, ¿ignoraba que las frases de quince compases (o mejor, de diez y seis) son las más largas que se conocen, y que en toda la historia del arte, apenas hay ejemplos de melodías de esta longitud, de frases que se desarrollen en un solo impulso con semejante extensión sin repetición de sus elementos “melismáticos”?

En la obra total de Wagner se encuentran algunas, y esto constituye precisamente una prueba decisiva de su facultad de invención y de su don de creador melódico.

“Wagner no era músico de instinto. Lo ha demostrado al sacrificar todas las leyes de la música (?), o para hablar con más precisión, todo su estilo musical, con objeto de conseguir lo que quería, a saber: una retórica de teatro, un medio de expresión, un refuerzo de gesticulación, de sugestión, pintoresco y psicológico. Wagner puede parecernos así un inventor y un innovador de primer orden; ha multiplicado hasta el infinito el poder dialéctico de la música. Es el Victor Hugo de la música considerada como lenguaje, pues no debe olvidarse que aquí se trata de hacer valer, ante todo, que la música debe ser en ciertos casos, no música, sino una lengua, un instrumento, una sirviente del drama, “ancilla dramática”. La música de Wagner, si se la saca de la protección del gusto teatral (un gusto muy tolerante), queda reducida simplemente a música mala, tal vez la peor que nunca se haya escrito. Cuando un músico no puede contar hasta tres, se hace músico dramático, se hace wagneriano. El Wagneriano, con su estómago de creyente, se alimenta hasta con las ilusiones de comida que le presenta su maestro. Pero nosotros, los que pedimos a los libros lo mismo que a la música, la substancia ente todo, y que no podemos contentarnos con sólo mesas servidas para pura ostentación, somos más dignos de lástima. Para decirlo con claridad: Wagner no nos da materia bastante para emplear los dientes. Su recitativo es poca carne, más hueso y mucho más caldo... Por lo que se refiere al leitmotive, no encuentro comparación cocinesca. Si a ello se me obligara, diría que puede servirme de mondadientes ideal para quitarme los residuos de alimentos”.

¡Cuánta comparación delicada! Esta palabrería grosera, ¿será sin duda lo que Nietzsche entendía en 1888 por la “gaya sciencia”, los pies ligeros, la gracia, el calor, la gran lógica, la danza de estrellas, la espiritualidad insolente y

el escalofrío de luz en el Sur, de que nos habla con afectación tan puramente germánica?

Es inútil insistir y detenernos más tiempo en estas páginas, en absoluto vacías de ideas, y en donde la reverberación de un estilo flexible y nervioso, a pesar de su incoherencia, o el crepitar gracioso de algunas palabras más o menos ingeniosas, es lo único que llama un poco la atención del lector.

Cuando se cierra el libro y se pregunta lo que Nietzsche ha querido demostrar o qué idea estética hay allí contenida, no se encuentra más que la nada. Sólo queda la impresión singular de una amargura enfermiza, de una causticidad exasperada, de una violencia rencorosa, en donde late la rebelión de un orgullo alucinado y una vanidad herida.

Los dos escritos “El caso Wagner” y “Nietzsche contra Wagner” no son, en el fondo, más que una venganza. El orgullo de Nietzsche (de este hombre que decía de él con entera seriedad “que había dado a los alemanes los libros más profundos que poseían”, que pensaba en sí mismo cuando escribía “que no conocía sino un solo músico capaz de trazar una obertura con pleno dominio musical”), la vanidad herida de amateur cuyos ensayos de composición fueron acogidos un día por Wagner con una carcajada y a quien el autor de “Parsifal” se negó siempre a considerar como un músico, he ahí la verdadera causa que inspiró a Nietzsche todas estas diatribas cuando iba a ocurrir el definitivo obscurecimiento de su razón, y cuya misma vehemencia las hace perfectamente vanas.

Los amigos y discípulos del filósofo han pretendido atenuar lo que hay de excesivo en estos últimos ataques contra Wagner. Insisten en lo que hubo de fatal, de necesario, y al mismo tiempo de doloroso, en su ruptura con el hombre tan admirado y querido en otro tiempo. Pero hay en todo esto más que “el encuentro de dos individualidades superiores, tan entera y absolutamente una como otra, y que han chocado ruidosamente, porque ninguna de ellas ha sabido sacrificar a su amistad la más mínima parte de su egotismo” (H. Lichtenberger, “La Filosofía de Nietzsche”). Por parte de Wagner no hubo ningún acto descortés que pudiera motivar semejante desbordamiento de hiel y amargura, como no sea su indiferencia para con Nietzsche “músico”. Las

hostilidades fueron rotas desde el principio sólo por Nietzsche en tonos que traslucían bien a las claras el amor propio lesionado.

No ha sido Wagner el único que ha sufrido los excesos de este orgulloso morboso. Otro gran artista, J. Brahms, los ha debido soportar también, y casi en las mismas condiciones.

Desde antes de su ruptura con Wagner, se había interesado mucho Nietzsche por las obras de Brahms. Estas habíanle llamado singularmente la atención, despertando en él una admiración intensa, hasta el punto de que acudía siempre allí donde quiera que se ejecutase música de Brahms. En 1874 escribía al profesor Hegar, de Zurich, diciendo que asistiría al festival organizado por éste y en donde debía ejecutarse el “Canto del Triunfo”, de Brahms. En la biografía de su hermano, la señora Foerster-Nietzsche alude a los esfuerzos que hizo el filósofo para convertir a Wagner y que éste admirase, como él, a Brahms. El mismo Wagner contó a dicha señora una anécdota que figura en la citada biografía: “Una vez después de una larga temporada de enfurruñamiento, llegó Nietzsche a Triebchen con una partitura de Brahms. A toda costa quería dársela a conocer a Wagner.

“-Vuestro hermano -contaba Wagner- había puesto sobre el piano el rojo volumen, y siempre que entraba yo en el salón, aquella mancha encarnada saltaba a mi vista, me fascinaba, como el trapo rojo exaspera al toro. Bien veía yo que Nietzsche quería decirme: “mira, éste también tiene algo bueno”. Y una noche, no pudiendo resistir, estallé. ¡Y de qué manera!

“-¿Y qué dijo mi hermano? -preguntó la Sra. Foerster-Nietzsche.

“-¡Absolutamente nada! Se ruborizó y me miró con dignidad. Daría yo cien mil marcos por tener tanto dominio de mi mismo como Nietzsche, siempre distinguido, siempre digno. He ahí una cosa que ayuda muchísimo a hacer carrera en este mundo”.

El incidente referido ocurría en 1874. Madame Foerster-Nietzsche no está muy lejos de creer que influyó en la “desconfianza” que desde entonces hacía sospechoso Wagner a los ojos de Nietzsche. Y esto es tanto más verosímil cuanto que vino a continuación del incidente de la composición de Nietzsche ejecutada con Hans Richter ante Wagner, y que también había provocado una “explosión” por parte del maestro.

La composición de referencia era una “Meditación sobre Manfredo”. Nietzsche formaba parte entonces de la tertulia íntima de Wagner, y desde Basilea iba a Triebchen a pasar los domingos. Era la temporada 1870-1871. Wagner comenzaba a tener paz y ver realizadas sus aspiraciones de artista, después de una vida de horribles amarguras. Nietzsche, pues, conocía perfectamente el estado de ánimo de Wagner después de la lucha titánica, gigantesca, que el músico poeta sostuvo para alcanzar su ideal; conocía también las inmensas alturas por donde volaba el espíritu del maestro, la manera como éste concebía el arte alemán, su horror hacia lo trivial... ¡y no supo o no pudo contenerse la vanidad del profesor!

Varias veces habló al maestro de sus composiciones musicales; pero éste, conociendo sin duda hasta donde alcanzaba el filósofo como compositor, no hizo gran caso. Un día presentose Nietzsche en la tertulia con su composición bajo el brazo, y quieras que no, hizo sentar a Richter (el incomparable director de orquesta) al piano, y con él se puso a ejecutar la famosa “Meditación”, a pesar de lo inoportuno del momento. Wagner no pudo resistir y salió huyendo de la sala; pero a poco volvió a entrar con gran risa: el viejo criado de Wagner vio su cara al salir, y sin duda conocía ya el gesto del músico, cuando encarándose con él le dijo: “Parece que esto que tocan no vale gran cosa, ¿verdad maestro?”. El incidente no pasó de ahí, pero sus consecuencias habían de ser sonadas.

En cuanto a la composición de Nietzsche, existe una carta del famoso pianista y director de orquesta Hans von Büllow, que muestra sus méritos. Se comprende que el desmesurado orgullo del filósofo sufriera no poco a ver que ni Wagner ni sus amigos tomaban en serio sus tentativas musicales; por eso les trata rudamente. Nietzsche había enseñado su composición a Büllow, quien a la sazón era también gran amigo de Wagner. Büllow, más sarcástico, más “nietzschiano” que Brahms, no disimuló su opinión en la carta que se va a leer y que forma parte del cuarto volumen de la correspondencia de este maestro, está fechada en 1872 y dice así:

“Su “Meditación sobre Manfredo” es el colmo de las rarezas y extravagancias de imaginación, y la cosa más extravagante y antimusical que desde hace mucho tiempo han podido ver mis ojos en papel pautado. He tenido

que preguntarme varias veces si todo ello no era más que una broma, y si Vd. había querido escribir una parodia de la llamada música del porvenir. Pero, ¿está hecho en serio ese constante prescindir de todos los principios de la armonía, de la sintaxis y de la gramática musical? Aparte del interés psicológico que pueda tener (porque en ese febril trabajo musical se nota un espíritu distinguido a pesar de sus errores), su “Meditación”, desde el punto de vista musical, tiene un valor equivalente al de un crimen en el orden moral. En ella no he podido distinguir el menor vestigio de elemento apólicico, y en cuanto al elemento dionisiaco, francamente, confieso que he pensado más en el día siguiente de una bacanal que en las fiestas de los Dionisios. Si usted siente un deseo real e imperioso de expresarse en lengua musical, es necesario que ante todo aprenda los elementos primeros de esa lengua.

“Una fantasía que se desborda en reminiscencias de la música de Wagner, no es una base para la producción musical. Las más audaces osadías de Wagner se justifican por la acción dramática y tiene su origen en las palabras del poema; el mismo Wagner se abstiene de semejantes monstruosidades en sus composiciones puramente musicales; por el contrario éstas resultan siempre correctas hasta en sus menores detalles de notación, desde el punto de vista de la “lengua”. Si el cerebro de un crítico que es hasta ilustrado, como M... (se refiere a Hanslick) no resulta bastante capaz para comprenderlo y reconocerlo así, con ello me demuestra que se necesita ser “músico y medio” para apreciar a Wagner con justicia desde el punto de vista musical. Si usted toma en serio su incursión en los dominios del arte de los sonidos, no escriba más que música vocal, y déle a la palabra el papel de timón de esa nave que flota sin gobierno en medio de un alborotado mar de notas. Le suplico de nuevo que excuse los términos de esta carta; pero también usted llama “terrible” a su música; lo es, en efecto, y más de los que Vd. se figura. No hará daño al Universo, pero aún es peor; es malsana para Vd. mismo, que no debe perder el tiempo que le dejen libre sus ocupaciones en cosa tan mala como violar a Euterpe de esa manera”.

Volviendo a Brahms, la admiración hacia éste nos la prueba otra vez la carta del filósofo a un novelista suizo bien conocido (1887), J.V. Widmann, amigo íntimo de Brahms, rogándole que le sirviera de intermediario cerca del

autor del “Réquiem alemán”. Nietzsche acababa de publicar entonces (editor Fritzsche, en Leipzig) el “Himno a la Vida” para coros y orquesta, compuesto en 1882 en Naumburg, y pedía a Widmann que hiciera llegar esta composición a Brahms. No ignoraba Widmann el horror de Brahms hacia esta clase de peticiones; Brahms era demasiado sincero para disimular su opinión. Transmitirla a Nietzsche era exponerse a herir la vanidad del autor, o a disfrazar la verdad caso de que dicha opinión no fuera favorable. Por todo lo cual J.V. Widmann rehusó políticamente el encargo y rogó a Nietzsche que dirigiese a Brahms directamente la obra. Así le hizo el filósofo, añadiendo al envío de música un ejemplar de su último libro. La contestación de Brahms no se hizo esperar en una carta que decía así:

“El Dr. Joh. Brahms se permite dirigir a usted, con la presente, su más viva expresión de gratitud por el envío que le ha remitido, y le queda reconocido, tanto por la honrosa distinción que experimenta, como por los importantes estímulos que a usted debe. Con la más profunda consideración, es de usted su seguro servidor...”

Ni una palabra sobre la música. El “Himno a la Vida” ni siquiera estaba mencionado. Esto ocurría en 1877.

Al siguiente año se publicaba “El caso Wagner” y en su segundo post-scriptum puede verse lo que sigue respecto de Brahms:

“La decadencia es general, la enfermedad profunda... Los que actualmente son célebres no escriben música “mejor” que la de Wagner, sino tan sólo música menos saliente, más indiferente, y esto porque la mitad del trabajo está hecho. Wagner, por lo menos era completo, era la corrupción completa, la voluntad, el convencimiento dentro de la corrupción. Después de él, ¿qué importa Johannes Brahms! El éxito de éste no descansa más que en la incompreensión germánica; se ha hecho de él un antagonista de Wagner; había necesidad de un antagonista. No ha resultado una música necesaria, ha resultado sólo demasiado música. Cuando no se es rico, se debe ser bastante animoso para soportar la propia miseria. La simpatía que pueda inspirarnos Brahms, fuera de todo interés o de toda incompreensión de partido, ha sido para mí un enigma hasta que he descubierto, casi por casualidad, que Brahms no producía efecto sino sobre una determinada clase de personas. Tiene la

melancolía de la impotencia; no crea en la plenitud, pero tiene la sed de esa plenitud. Si se descarta lo que imita, lo que toma de las formas de estilo de los grandes maestros antiguos y de los exóticos modernos (alusión, sin duda, a las fuentes bohemias en que se inspiraba Brahms), no queda más que un maestro copista, ni le resta más propiedad que el deseo. A eso vienen a parar los que “desean”, los “no satisfechos” de todas clases. Hay demasiada poca personalidad y demasiado poco hogar en Brahms, y esto es lo que comprenden los impersonales, los periféricos; por ello le aman. Especialmente es el músico de ciertas mujeres desengañadas”.

Así pues, Nietzsche reduce a la nada al maestro que quiso oponer a Wagner en otra ocasión. De igual manera que negó a Schopenhauer y a Wagner, debía negar a Brahms.

Precisamente a propósito de Brahms es cuando escribe esta frase monumental: “No conozco actualmente más que un sólo músico capaz de componer una obertura con perfecto conocimiento de causa, y a este nadie le conoce”.

¡El músico desconocido designado así, era él mismo! Esta frase lo explica todo. Más que eso es la excusa, la única excusa para todas las insidias contenidas en la odiosa diatriba. Es la hipertrofia del yo, la exaltación morbosa de su propio genio, que manifiesta aquí sus primeros síntomas.

El 19 de enero de 1889 fue necesario conducir al escritor a una casa de curación. No volvió a encontrar la razón ni la salud.

*(Traducción de E.L. Chavarri)*