

“Nietzsche, filósofo-músico del Eterno Retorno”



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS”



TESINA

TÍTULO: “NIETZSCHE, FILÓSOFO-MÚSICO DEL ETERNO RETORNO”

Que presenta la alumna

MÓNICA CRISTINA FUENTES VENEGAS

Para obtener el título en la Licenciatura en Filosofía

Asesor: Lic. Raúl Garcés Noblecía

Lectores: Dr. José Alfonso Villa Sánchez

Mtro. Marcos Edgardo Díaz Bejar

Lic. Mario Alberto Cortés Rodríguez

Morelia, Mich Noviembre del 2009

AGRADECIMIENTOS.-

Esta tesis se la dedico a mi familia, por que sin su apoyo yo no hubiera podido culminar mis estudios. Gracias a todos y cada uno de ellos que con su paciencia y comprensión me dieron aliento a lo largo del camino para poder terminar la carrera, a pesar de los constantes cambios de ánimo y los malos ratos que los hacía pasar con mis conversaciones un poco fuera de “este” mundo.

También quiero agradecer a mis amigos: Claudia, Raúl, Idana, Martha, Marimar, Carola, Maly, Araceli; algunos más cerca y otros más lejos, pero todos ellos colaboraron de alguna u otra manera con sus constantes palabras de ánimo. Gracias chicos por brindarme su amistad a pesar de las loqueras que pueda o no hacer.

A los que me ayudaron en el proceso haciendo correcciones, Amélie, gracias porque a pesar de la distancia estuviste siempre presente; Rochi, por brindarme tu tiempo a pesar de estar en tu año sabático; Dr. Villa, por la constancia y la disponibilidad, gracias por todo su apoyo, ya que sin su ayuda esto no hubiera sido posible.

INDICE

- Introducción
- Puntos importantes a considerar sobre una traducción
- Justificación
- Objetivos
- Pierre Sauvanet
- Sinopsis del Artículo traducido
- Observaciones
- Traducción del Artículo: *Nietzsche filósofo-músico del Eterno Retorno*
- Anexo

Artículo íntegro en francés: *Nietzsche philosophe-musicien de l'éternel retour*

INTRODUCCIÓN.-

El presente trabajo es la traducción al español de la investigación de P. Sauvanet titulada “Nietzsche, philosophe-musicien de l’éternel retour”. Dicho artículo fue publicado en junio del 2001 en la revista Archives de Philosophie, importante publicación en el ámbito filosófico en París, Francia; en la cual se promueven a nuevos pensadores y se dan a conocer las nuevas propuestas en el ámbito filosófico.

Abordar un problema de traducción desde una perspectiva filosófica suele resultar arduo y difícil, sobre todo si se trata de dos orientaciones en apariencia tan distintas como son la música y la filosofía, el problema del ritmo y el pensamiento de Nietzsche. En efecto, hay quienes pensamos que la reflexión filosófica tiende eventualmente a tener impulsos pluralistas y heterogéneos, lo cual ha sido un motivo más para realizar mis estudios en esta disciplina tan abierta y creadora. Ahora que estoy a escasos meses de culminar mis estudios de licenciatura, me doy cuenta de que se trató de un gran acierto; los semestres que cursé en esta institución universitaria los he disfrutado con plenitud y me han permitido formar un criterio más amplio y un horizonte policromático con el que puedo aventurarme a pensar rigurosamente, intentando contagiar de entusiasmo e inquietud de pensar a todos aquellos que me rodean, sembrando en ellos la semilla de la curiosidad para que traiga con el tiempo el fruto anhelado: la autocrítica del entorno para un mejoramiento del mismo.

Sauvanet es un autor contemporáneo, con una formación en filosofía y música, por lo que encuentra ambos componentes como un conjunto armónico, intentando superar una lectura separada de éstos en la filosofía nietzscheana. Por esta razón encuentro valiosa la

traducción de dicho artículo, ya que siempre que escuchamos “Nietzsche” suele venirnos a la mente la cuestión nihilista y la bien conocida frase: *Dios ha muerto*. Contrario a esta imagen, Sauvanet nos muestra que éste tenía una pasión, un motor que lo impulsaba a reflexionar: la música. Aspecto que para los lectores *amateurs* pasa desapercibido porque se le ha considerado un crítico extremista y el texto deja entrever la comunión que había entre él y la música. En el texto se intenta mostrar una faceta diferente de Nietzsche, que era desconocida para mí, en la cual descubrí que mas allá del reacio crítico hacía la cultura que era, también tenía su lado armónico y apacible, el cual consistía en escuchar las piezas de Wagner por las cuales se dejaba envolver para poder explorar su más profundo ser.

Creo que este trabajo facilita entender un poco más el pensamiento de Nietzsche, porque comparto la idea de que la música ayuda a la reflexión. En su caso muy particular, creo que llegó a descubrir una nueva dimensión en la cual sus sentidos se comunicaban de manera armónica, lo cual producía una fluidez en su persona para lograr escribir.

Encuentro muy interesante la manera en que Sauvanet desarrolla la idea del eterno retorno, vinculándolo directamente con el ritmo en la música. De tal forma que ambas disciplinas, tanto la música como la filosofía, se retroalimentan y se fortalecen a lo largo del camino. Sin dejar de lado, obviamente, la intensidad y objetividad de las líneas nietzscheanas, que podrían deberse a la intensidad de la música y al ritmo de la misma.

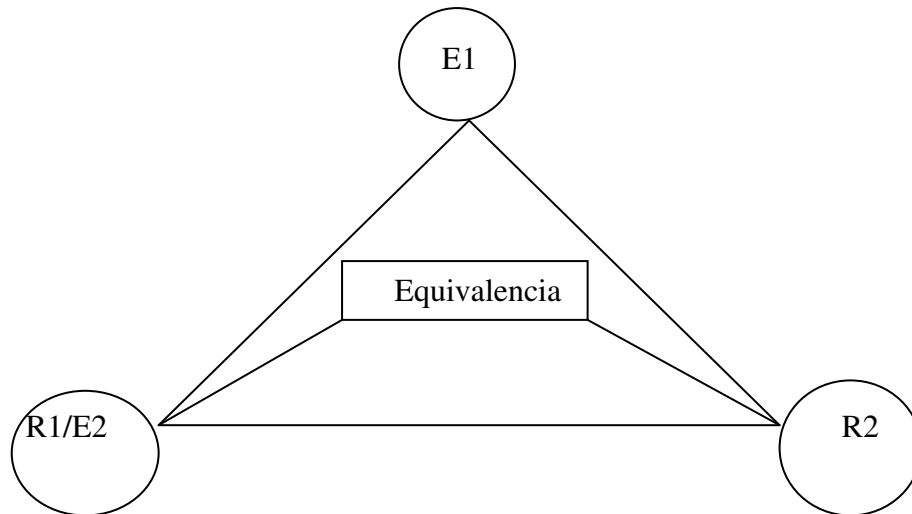
Advierto que esta propuesta puede llegar a ser novedosa ya que permite encontrar los puntos de encuentro acerca de la relevancia *del crear* (respecto a la voluntad de poder) y el dejarse afectar por el entorno, en este caso la música y también deja en claro la importancia de leer la obra nietzscheana con una perspectiva musical.

PUNTOS IMPORTANTES A CONSIDERAR SOBRE UNA TRADUCCIÓN.-

Teniendo presente la importancia del ejercicio de la traducción, lo que intentaré hacer es mencionar algunos de los problemas más relevantes al acto mismo de traducir, los cuales se han ido identificando a lo largo del desarrollo de la ciencia de la traducción, misma que es relativamente nueva, ya que tomó mayor auge a principios de los años cincuenta, del siglo pasado. Tomando como punto de partida los novedosos señalamientos de Saussure en referencia a sus planteamientos semióticos en el desarrollo de un campo ampliado de objetos, incluyendo fenómenos del lenguaje real.

La problemática viene a formalizarse cuando los estudiosos se dan cuenta que en el acto mismo de traducir viene implícito un ejercicio de interpretación. Siendo este ejercicio de interpretación lo que la ciencia de la traducción pone en tela de juicio; manejando la idea de que el texto original (E1) se presenta en un primer momento al traductor (R1/E2), éste lo analiza y segmenta el mensaje a raíz de su entendimiento lingual, extralingual y sociocultural efectuando una transcodificación para lograr la reconstrucción del mensaje¹ que llegará al lector (R2), añadiendo así de manera no intencional ciertas modificaciones al texto original y re-codificando la idea principal hacia un nuevo campo semántico, reorganizando las herramientas sintácticas del idioma original al idioma-meta para una mejor comprensión y estilización del texto en sí. Siendo el traductor el encargado de construir un puente entre el idioma original y el idioma-meta.

¹ Cfr. Wilss, Wilfram, *“La ciencia de la traducción: problemas y métodos”*. UNAM. México 1988.



E1= Emisor Texto Original (voz del autor)

R1/E2 = Traductor con su bifuncionalidad como receptor del texto original y emisor del
texto meta

R2 = Receptor del texto en el idioma meta (lector)

En el diagrama anterior, se visualizan los tres elementos clave que entran en juego en una traducción. Como lo menciona Jaume Tur:

“Toda traducción es a la vez interpretación y comunicación. El traductor es el eslabón central de una cadena que empieza con el autor y termina en el lector de la obra traducida...”²

“La traducción no es sólo interpretación, sino también comunicación, que se realiza en la recepción por parte del lector.”³

El papel del traductor es primordial ya que está en el centro de la comunicación, de lo que se quiere lograr entregar al lector. Por eso la neutralidad del traductor es sumamente importante, ya que a pesar de este ejercicio de interpretación, lo que se quiere lograr es pasar la idea esencial de la voz del autor al lector de la manera más fiel.

El lector viene a cerrar la triangulación en el ejercicio de traducción, ya que el traductor tiene que tomar las ideas esenciales del autor y pasarlas de la manera más comprensible a un público expectante de un texto lo más fiel posible:

“El traductor, para comunicar con la mayor objetividad posible el texto original, debe pensar en el lector para el que escribe.”⁴

Un problema que no debemos pasar desapercibido es que en el acto de traducir, suelen buscarse palabras sinónimas o términos equivalentes entre ambos idiomas. Lo cual trae

² Jaume Tur. “Sobre la Teoría de la Traducción” THESAURUS. Tomo XXXIX. Núm.2 (1974).

³ *Ibid, op.cit*

⁴ *Ibid, op.cit.*

consigo un gran dilema, ya que se pone en juego la habilidad del traductor con las formas sintácticas y gramaticales, para lograr un texto limpio y objetivo. En este punto suele criticarse fuertemente el texto ya traducido, ya que a pesar de contener la idea central del texto original, se argumenta que perdió la tonalidad o la fuerza del primer emisor (voz del autor) y aunque este argumento puede ser cierto, se tiene que tomar en cuenta que en el momento mismo de elaborar un trabajo de traducción nos estamos enfrentando a una barrera invisible de campos gramaticales distintos. Por lo tanto, la utilización de sinónimos o de palabras equivalentes al texto original es necesaria. Aclaremos que no es un movimiento intencional del traductor, sino que es meramente necesario para lograr una cierta equivalencia fonéticamente armónica y comprensible en el nuevo código utilizado (idioma meta).

Y aunque de forma teórica, la traducción es considerada como un acto imposible, creo que no me equivocaría al afirmar que es un mal necesario, debido al gran índice de desconocimiento por gran parte de la población de lenguas extranjeras. Ya que a pesar de vivir en un mundo globalizado, existe todavía cierta renuencia a aprender algún idioma ajeno al que hablamos dentro de nuestro entorno cotidiano.

Actualmente el inglés ha pasado a ser el idioma auxiliar a nivel mundial, pero como lo dice Georges Mounin al citar a Wilhem von Humbolt:

“La langue est l’expression de la forme sans laquelle l’individu voit le monde et le porte à l’interior de lui même.”⁵

⁵ Mounin, Georges. *“Les problèmes théoriques de la traduction”*, París 1963, Gallimard.

Es por medio del lenguaje que proyectamos nuestra realidad como individuos, ya que es una conjunción en el individuo mismo, su entorno, su formación y su manera de expresarse, por lo que este aspecto también se refleja en una traducción, punto que señala Theodore Savory en su clasificación dentro de los tipos de traducción:

“La traducción debe leerse como una obra contemporánea al traductor”⁶

Con lo cual se clarifica el hecho de que el texto meta quedará impregnado con la señal particular de la temporalidad en que fue traducido y también con el sello del traductor que la efectuó, el cual vendría a ser como su huella digital y la diferenciaría de las otras versiones, si es que existieran.

Pero el punto que es imperativo atender en toda traducción es:

“La traducción no puede nunca añadir cosas al original ni suprimir otras”⁷

De lo contrario el papel del traductor se vería velado por sus propias motivaciones, y se estaría faltando al principio fundamental de la traducción, el cual, como habíamos mencionado, es una transformación lexical, sintáctica y pragmática de una combinación de signos en el idioma original a las combinaciones correspondientes de signos en el idioma-meta.⁸

Creo que sería importante destacar el cómo efectuar la crítica de la traducción. En el texto de Wilss, se afirma que es difícil hacer la crítica de la traducción dado a que no existe un modelo explícito de la aplicación integral del idioma. En el mismo texto, se menciona que

⁶ Jaume Tur. “Sobre la Teoría de la Traducción” THESAURUS. Tomo XXXIX. Núm.2 (1974).

⁷ *Ibid. Op. Cit.*

⁸ Wilss, Wilfram, “*La ciencia de la traducción: problemas y métodos*”. UNAM. México 1988

en el criterio en el que se basan generalmente para deducir si una traducción fue, dentro de lo que cabe, bien realizada es el siguiente:

Juzgar una traducción cualitativamente en su apariencia total y específica de un texto individual, tomando en cuenta los factores positivos y negativos, de la manera más objetiva posible.

Con esto en mente y sin olvidarnos de que la traducción es una forma compleja del uso del idioma en donde la competencia receptiva y reproductiva del sujeto aspira a sincronizar los textos en el idioma original y meta, se concluye que toda traducción esta sujeta a un principio de individualidad traslaticia y por consiguiente es un acontecimiento irrepetible.

JUSTIFICACIÓN.-

El arte y la filosofía son disciplinas de profunda introspección, por lo que requieren una gran concentración y atención para poder mostrar una de las varias manifestaciones del ser humano. Es por esta razón que encuentro prudente presentar esta traducción, ya que muestra que en la persona de Nietzsche ambas se compaginan. La música, por una parte, logra tocar el espíritu; y éste lo expresa en palabras, su filosofía. La una alimenta a la otra, como si no pudiera existir separadas. Hay un vínculo invisible que las une y por eso ambas aunque separadas, tienen tanta relevancia en la sociedad. Parecen ser distintas, pero en perspectiva, la raíz es la necesidad de crear, de expresarse, de mostrar a los demás una nueva visión de la realidad.

Ésta visión va mas allá de las palabras o las notas musicales, es una dimensión invisible pero que con disposición y constancia puede llegar a ser visible y experimentable. La unión que encuentro entre el arte y la filosofía, es que ambas intentan de manera desesperada rasgar el velo que nos envuelve, traspasar al lado más profundo y alcanzar lo inalcanzable para nuestros propios sentidos.

La creatividad del ser humano es un motor imparable, mismo que ha dado tanto buenos como malos resultados. Pero enfocándonos al hecho del arte y la filosofía, la producción de obras tanto musicales, como pictóricas y literarias, nunca ha cesado. No es coincidencia que literatos, filósofos y artistas, sean vistos como personajes demasiado estrafalarios para la sociedad secular (Generalmente, la sensibilidad de éstos provoca extrañeza y es esta misma extrañeza lo que los une, para crear una nueva visión del mundo en constante cambio en el que vivimos).

Dado que concibo que arte y filosofía se encuentran vinculadas de modo que se entrelazan para expresar los ritmos más profundos del alma humana, encuentro justificable presentar la traducción de este artículo que pone en evidencia cómo es que posible que la música influya en el individuo, siendo este un factor importante en el pensamiento nietzscheano. Ahora bien, más allá de una mera justificación, creo que dicho artículo da lugar a nuevas interpretaciones. Brinda una frescura al hecho mismo de reflexionar.

No se trata de crear algo nuevo, si no de poner a disposición del ámbito académico estudiantil un artículo que, desde la perspectiva musical y filosófica, es inédito para todos aquellos que les agrada la música y que encuentran dificultades para conectarla con la filosofía. Encuentro prudente dar a conocer que dicha idea ha estado latente en las mentes de algunos pensadores reconocidos; en nuestro caso de Nietzsche. Tal como lo maneja Sauvanet en su artículo, la música fue algo primordial en su vida y directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, formó parte de su pensamiento. Lo cual nos indica que ambas disciplinas, la música y la filosofía, no son enemigas y que su única diferencia es su modo de expresión. Ya que ambas buscan expresar lo que está escondido dentro del ser humano, llámese sentimiento, razón, excusa, justificación, pensamiento o dolor.

OBJETIVOS.-

Uno de los propósitos de este trabajo es lograr una traducción al español, lo más cercana posible al texto original en francés. Es decir, sin distorsionar el sentido y la intencionalidad del autor al escribirlo, tratando de rescatar dichos elementos de la manera más fiel al español.

Así mismo, dar a conocer una nueva lectura de Nietzsche partiendo de una concepción musical, es decir, sin separar las dos facetas que forman parte de su pensamiento, en este caso su filosofía y la música. Ya que en la perspectiva de Sauvanet, no deben separarse estas dos caras que forman parte del pensamiento del reconocido filósofo.

Sauvanet, siendo él mismo filósofo y compositor de piezas de jazz, piensa que estas dos dimensiones son igualmente importantes en el pensamiento nietzscheano, ya que como sabemos su obra tiene influencia de Wagner y de Shopenhauer, lo cual da pie a lo que él denomina “filosofía de la escucha”. Esta nueva concepción se basa principalmente en la importancia del escuchar, ya que, es el hecho mismo de escuchar lo que da pie a pensar, a reflexionar.

Actualmente el acto de escuchar ha ido disminuyendo, en el sentido de que las personas suelen oír, más no escuchan. Escuchar es poner atención a lo que el interlocutor está expresando. En el aspecto musical, es escuchar lo que el intérprete está añadiendo a la pieza musical. Entonces, “la filosofía de la escucha” podría interpretarse como un ejercicio de análisis cuya herramienta principal es el oído. En nuestro caso particular, prestaremos especial atención en la importancia de escuchar nuestro entorno, asumiendo que la filosofía

de la escucha era el primer paso en la concepción de Nietzsche para lograr un cambio fuerte en la sociedad.

Lo que se intenta decir con esto es que el acto de escuchar, es poner atención a lo que el interlocutor nos está diciendo; por lo cual discierno que lo que Sauvanet busca afirmar acerca de la importancia de “escuchar” en la obra nietzscheana es que al poner atención a las necesidades de la sociedad, en los errores cometidos dentro de la misma esfera social, se podrá llegar a construir una nueva realidad. De manera tal que se logrará llegar a la construcción del superhombre. Dicho ejercicio debe llevarse a cabo de manera constante, para lograr una crítica constructiva y de esta manera mejorar el funcionamiento de la estructura social.

Y otro punto importante a destacar en este trabajo, es poner en evidencia el hecho mismo de la influencia de la música sobre el individuo; pero no solamente la música, si no todo el conjunto de sonidos de su entorno. Aquí, el autor muestra la relevancia de la música en Nietzsche, quien a raíz de ésta, desarrolla su teoría del eterno retorno en base a la importancia del ritmo en la música. Es decir, que en su obra misma se comprueba la importancia del escuchar, tanto en el aspecto musical como en el social, lo que da pie a levantar la voz haciendo una crítica de la esfera social.

En resumen lo que se pretende hacer es: a)hacer un ejercicio de traducción lo más fiel posible al texto original, b)dando a conocer una nueva perspectiva de interpretación del eterno retorno desde una lectura musical y, vinculado al punto anterior, c)resaltando la importancia de la influencia de la música sobre el individuo.

PIERRE SAUVANET.-

Nació en Rouen, Francia el 6 de Abril de 1966. Es doctor en filosofía por la Universidad de Bourgogne (1996). Se habilitó para dirigir investigaciones en la Universidad e Provence desde 2005. Actualmente es director del centro ARTES del equipo LAPRIL y es profesor de estética y filosofía del arte en la Universidad de Bourdeaux-3 donde es responsable de la preparación para el aumento de las artes plásticas y de la Maestría en investigación en las Artes. Actualmente tiene su residencia en La Rochelle, Francia. Paralelamente ejerce como percusionista de jazz y de improvisación.⁹

A su vez es autor y compositor desde 1989 para Radio-Francia y desde 1998 compone música para la escena profesional.

A los 17 años cursa la preparatoria en el Liceo Louis-le-Gand en París, de 1983-1987. Año en el cual ingresa al ENS Fontenay Saint-Cloud para cursar su licenciatura en ciencias humanas, con estudios terminales en filosofía. En 1990 hace su servicio social en el Liceo Francés Victor Hugo en Marruecos durante los siguientes dos años. De 1994 a 1996 cursa su maestría en la Universidad de Bourgogne y en 1996 presenta su tesis doctoral en filosofía titulada: *El ritmo y la razón. Una aproximación filosófica de los fenómenos rítmicos*, dirigida por J.-J Wunenburger, por la cual recibió mención honorífica con felicitaciones por parte del jurado (H.Dufourt, J.Gayon, J.-F. Matteri, P.-F. Moreau).

⁹ Se puede obtener más información sobre estos proyectos alternativos en los siguientes links: <http://www.myspace.com/pierresauvanet>, <http://f.m.q.s.free.fr>, <http://revenueure.free.fr>.

De 1998-2007 ejerce como conferencista en estética y en ciencias del arte en la Universidad Michel-de-Montaigne Bourdeaux-3.

2002 se integra como percusionista a un grupo de música electrónica, teniendo como integrantes a dos profesores y a dos estudiantes del departamento de artes plásticas de la Universidad de Bordaux-3.

En el año 2005 consigue la acreditación para dirigir las investigaciones del pensamiento sensible: “Del ritmo a la estética” en la Universidad de Provence.

De 2007 a la fecha, ejerce como profesor en Universidades con materias de Estética y filosofía del arte, como en la Universidad Michel-de-Montaigne Bourdeaux-3, UFR de Arte.

Sus líneas de investigación son el ritmo y la noción de conexión, estética general (filosofía del arte y teoría del arte), historia de la estética, Jazz y música improvisada y arte contemporáneo.

Algunas de sus obras más sobresalientes:

- *Jazz*, con Colas Duflo, Paris, Editions MF, 2003, nueva edición aumentada, 2008.
- *Les Cahiers d'Artes, n°3*, “¿Dónde está el artista?” dir. P. Sauvanet, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- *Les Cahiers d'Artes, n°1*, Los años 70. De la experimentación a la institucionalización, dir. P. Sauvanet, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.
- *Eléments d'esthétique*, Paris, Ellipses, coll “Dominios filosóficos”, 2004.
- *Le Rythme et la Raison, t.I: Rythmologiques*, Paris, Ed. Kimé, 2000.
- *Le Rythme et la Raison, t.II: Rythmologiques*, Paris, Ed. Kimé, 2000.

- *Le rythme grec d'Heraclite à Aristote*, PUF, “Philosophies”, 1999.
- *Les Philosophes et l'Amour*, Paris, Ellipse, coll. “Philo Essais”, 1998.
- *Rythmes et Philosophie*, co-dir. P. Sauvanet y J.-J. Wunenburger, Paris, Ed. Kimé, 1996.

Algunos de sus artículos más recientes.-

- « Ethos et rhuthmos », *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, dir. J. Doring, Paris, L'Harmattan, Fondation Ostad Elahi/CNRS, 2008
- « Requiem pour Michael Brecker », *Cahiers du Jazz*, n°5, Paris, Editions Outre Mesure, 2008
- Entrées « rythme », « sensible (connaissance) », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, dir. J. Morizot, R. Pouivet, Paris, Armand Colin, 2007
- « Les limites de l'artiste face à la reconnaissance dans l'histoire », *Les Limites de l'oeuvre*, dir. M. Guérin, P. Navarro, Publications de l'Université de Provence, 2007
- « L'improvisation entre création et interprétation », *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, dir. D. Pistone, M. Lacchè, Paris, L'Harmattan, 2006
- « Up for Up for it (Le 'ça' selon Keith Jarrett) », *Cahiers du Jazz*, n° 1 (nouvelle série), dir. L. Malson, L. Cugny, Paris, Editions Outre Mesure, 2004

En sus textos podemos encontrar influencia directa de autores como Baruch Spinoza, Alexander Gottlieb Baumgarten, Gaston Bachelard y Georges AIDI-Huberman, entre otros.

P. Sauvanet también es percusionista autodidacta de varios instrumentos, entre ellos: derbouka, djembé, bongos y pote africano. Ha participado en distintos festivales de música

“Nietzsche, filósofo-músico del Eterno Retorno”

con su grupo de jazz, entre ellos el festival “Maroc Arts” en dos conciertos en el Palais El Badia de Marrakech y en la plaza Jemaa el-Fna, en el Centro Cultural Francés de Rabat, Meknes y Marrakech, Festival “L’Europe d’art d’art”. Niort, Festival “Les estivales” con 4 fechas en: Marrakech, Añadir, Safi y Casablanca.

También cuenta con varias grabaciones de su grupo de música electrónica experimental (*f.m.q.s.free*), basada en percusiones principalmente.

“Nietzsche Filósofo-Músico del eterno retorno” por Pierre Sauvanet

Publicado en *Archives de Philosophie*, No.64, 2001.

Pierre Sauvanet, vislumbra a la persona de Nietzsche no dividida entre música y filosofía, sino compenetrada; y nos da una nueva lectura de su filosofía.

Nos da una nueva lectura, ya que como él mismo lo menciona en su artículo, siempre se ha dado más importancia al contenido filosófico de las obras de Nietzsche que a su trabajo de músico. En este caso, él intenta equilibrar la balanza en el sentido mismo de que la carga filosófica en la obra nietzscheana trae en sí misma una carga melódica y armónica. Es decir, que no se puede separar la influencia musical del propio Nietzsche en sus obras, apoyándose en la afirmación de que él pensaba la filosofía desde su lado musical¹⁰.

En este artículo se hace un análisis desde la perspectiva nietzscheana del significado de lo apolíneo y lo dionisiaco, conceptos que aparecen en la primera obra de Nietzsche *El Nacimiento de la Tragedia*.¹¹ Maneja la importancia determinante del ritmo en la música y de cómo este aspecto impulsó a Nietzsche para con sus escritos filosóficos, y esto se hace claro en la enunciación de él mismo al referirse al eterno retorno como indisociable de la sensibilidad a la música.

En este aspecto, se entiende que el eterno retorno tiene como fundamento el ritmo, mismo que en la música es indispensable, de lo contrario no podría existir la música. Y lo vincula con ella porque así como el ritmo es una conjunción de silencios y sonidos, el eterno retorno es, a su vez, un entramado de situaciones que afectan el destino del sujeto.

¹⁰ Blondel, E. “Nietzsche philosophe musicien: la métaphorique de l’interprétation”, en *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, p.15-27.

¹¹ Nietzsche, F. “*El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*”. Madrid. Ed. Alianza. 2000.

Y la afirmación de Nietzsche al referirse al eterno retorno como *indisociable de la sensibilidad de la música*¹², el cual va encaminado a la apertura de conciencia que logra el individuo por medio de la música, es decir la total armonía entre el cuerpo y el espíritu utilizando la música como medio, la cual logra una fluidez excepcional para expresar lo más íntimo del ser humano. El estado de relajación y de comunión con su entorno en el acto mismo de escuchar. Los sentidos despiertan y se logra entrar a una dimensión casi ascética, en la cual análogamente a la esencia musical, el sujeto se conecta consigo mismo y logra escucharse a sí mismo.

Entendamos ritmo desde la perspectiva sensible, es decir, una melodía armónica que dentro del lenguaje musical es la esencia de la melodía. De esta manera, se hace notoria la necesidad de la repetición de ciertos sonidos para lograr el ensamble perfecto de la melodía. Así mismo, el ritmo en Nietzsche es visto como un ensamble total entre el cuerpo, el espíritu y el mundo; es en este sentido que el autor intenta hacer el acercamiento con el concepto del eterno retorno de Nietzsche, que suele interpretarse como una repetición infinita. Por lo tanto el concepto del eterno retorno no es una idea de la música, si no un pensamiento musical. Un pensamiento musical porque se necesita cambiar de perspectiva. Misma que nos ofrece Nietzsche con la construcción del superhombre en *Zaratustra*. Este superhombre tiene un pensamiento musical, escucha, siente, crea. Se crea a sí mismo. Evoluciona, se deja envolver por su entorno y va creándose continuamente.

Nietzsche mismo hace ejercicio del pensamiento musical, se deja influir por su entorno, lo crítica, quiere cambiarlo. El pensamiento musical hace hincapié en aprender a escuchar:

¹²Sauvnet, P. “Nietzsche, philosophe-musicien de l’éternel retour”. Archives de Philosophie. No. 64. 2001.

escuchar el entorno, escucharse a sí mismo para conocerse mejor y lograr llegar a ser lo que realmente somos, sin dejarnos determinar por los otros.

En el texto se hace un rápido recorrido cronológico acerca de las distintas perspectivas que se han tomado para leer al renombrado filósofo y termina dándonos una propuesta novedosa, al decir que para leerlo se lo tiene que hacer con un sentido musical. En el recorrido que hace el autor, maneja cinco interpretaciones básicas del eterno retorno en sus obras: autobiográfica, filosófica, científica, imaginaria y ética.

Cada versión tiene su propia perspectiva; por ejemplo, la autobiográfica se basa solamente en los hechos o situaciones que tuvieron lugar a lo largo de su vida y que se toman en cuenta para dar una contextualización de sus escritos. La filosófica hace una interpretación más analítica de las problemáticas que plantea en sus obras, mismas que se han catalogado como una inmensa lista de críticas hacia la cultura, la cual se extiende hasta nuestros días. La imaginaria puedo entenderla como una metáfora, ya que la construcción del superhombre en el *Zaratustra* implica un gran ejercicio de la facultad creativa e imaginativa del ser humano. La ética va ligada a la filosófica, ya que en sus obras más estudiadas, entre ellas *El Anticristo*¹³ y *La Genealogía de la Moral*¹⁴, Nietzsche expresa los desacuerdos que tiene con la construcción de valores que rigen a la sociedad. La lectura científica está vinculada a la admiración que éste sentía por Walter de Gruyer y a los ensayos del físico Rober Mayer dedicados al principio de la conservación de energía.

¹³ Nietzsche, F. “*El anticristo: estudio critico sobre la creencia cristiana*”. México. Ed. mexicanos Unidos. 2005

¹⁴ Nietzsche, F. “*Genealogía de la Moral*”. Madrid, España. Ed. Alianza.2000.

El acercamiento, que desde mi perspectiva es bien logrado por Sauvanet, se basa en las investigaciones de juventud del filósofo, en aquellos escritos no tan conocidos en los cuales expresa su pasión por la música y la concibe como la forma más sublime de expresión. En su caso, es bien sabido que le gustaba improvisar en el piano y que le fascinaba la música de Wagner, a pesar de que más adelante tendrían ciertas diferencias; es esta parte musical, que no puede quedar relegada como un mero ejercicio de placer. Al contrario, afecta directamente su obra.

Y es que para Nietzsche la música y lo *pensable* están unidos de tal forma, que en su libro *El paseante y su sombra*¹⁵ lo deja bien en claro, afirmando que la música nos incita a pensar, por lo que concluye que lo pensable está necesariamente ligado a lo musical.

Tomando este enunciado como principio, afirmamos que lo que el autor del artículo intenta demostrar, ya se encuentra implícito en las obras de Nietzsche, sólo que no se había vislumbrado porque no se lo había logrado leer con la perspectiva musical.

La premisa, “lo pensable esta necesariamente ligado a lo musical”, queda fundamentada y ejemplificada con los fragmentos que analiza y en los cuales deja explícita la idea preconcebida de Nietzsche acerca del eterno retorno. Misma que a su vez, tal vez sin pensarlo, Nietzsche aplicaba a su vida personal y profesional.

¹⁵ Nietzsche, F. “*El paseante y su sombra*”. Madrid. Ed. Siruela. 2003.

OBSERVACIONES.-

A lo largo de la lectura deberán tomarse en cuenta las siguientes anotaciones:

1. Las notas al pie de página con números volados a lo largo de la traducción son originales del autor del texto en francés.
2. Los asteriscos son notas de la traductora.
3. Las obras citadas de Nietzsche son las ediciones consultadas por el autor original en la traducción.
4. Las obras citadas en español de Nietzsche, son ediciones existentes en la biblioteca de la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos”.

“Nietzsche, filósofo-músico del Eterno Retorno”

*“NIETZSCHE, FILÓSOFO-MÚSICO DEL ETERNO
RETORNO”*

PIERRE SAUVANET

UNIVERSIDAD DE BORDEAU

Traducción de Mónica Cristina Fuentes Venegas

Nietzsche,

filósofo-músico del eterno retorno

Pierre Sauvanet

Universidad de Bordeaux

“De la cera en los oídos” era ahí antaño la condición previa que hace el filosofar: un auténtico filósofo no tendría más que oídos para la vida, por lo tanto como la vida es música, *él negaba* la música de la vida – y es una vieja superstición de filósofo que tomar toda la música como música de sirenas.”

(Le Gai Savoir, § 372, trad. P. Klossowski)

RESUMEN: Música y filosofía no pueden estar separadas en Nietzsche. Es al menos la hipótesis de este artículo que intenta precisar las relaciones entre estas dos acciones en dos puntos precisos: el ritmo musical y la cuestión misma del eterno retorno en las primeras investigaciones del joven Nietzsche. En efecto este pensamiento central no será comprendido, al menos de manera plena, sin otorgarle una interpretación musical y más particularmente un sentido rítmico. Numerosos textos tienden a mostrar que la filosofía de estilística de Nietzsche se manifiesta de forma indisociable de la sensibilidad de la música.

PALABRAS CLAVE: Eterno Retorno. Música. Nietzsche. Ritmo. Sensibilidad.

ABSTRACT: Music and Philosophy cannot be dissociated in Nietzsche's Works. This is at least the assumption of the following article, which aims at defining the links between those two "actions" with regard to two aspects: the musical rhythm in the early works of young Nietzsche, and the question of the eternal return. This central issue cannot be understood, or rightly interpreted, without being given any musical meaning – and even more precisely, any rhythmical meaning. A large number of texts tend to show that Nietzsche's stylistic philosophy is obviously indissociable from sensitivity to music.

KEY WORDS: Eternal return. Music. Nietzsche. Rhythm. Sensitivity.

La mayoría de los estudios que han aparecido sobre el aspecto musical de la producción nietzscheana abordan por un lado la música y por el otro a la filosofía. Como si fuera posible referirnos a Nietzsche como un hombre con dos entidades separadas. Al menos en cinco de ellos, tanto en francés como en alemán, en forma de artículos, de capítulos u obras completas, afirman de forma reveladora la relación entre “Nietzsche y la música” – lo cual no les quita su valor propio, pero indica un límite.¹⁶ Sólo un artículo relativamente viejo toma en cuenta la doble dimensión nietzscheana, y de ahí los *efectos* de la música en la filosofía: Nietzsche habría pensado la filosofía, su objetivo, su naturaleza y su estatus como músico¹⁷ en función de la escucha (el sentido del oído se sustituye al de la visión como sentido filosófico clásico), la auscultación (el filosofar como martilleo que ausculta a los ídolos), la resonancia (autorizando la perspectiva plural de la interpretación), la sonoridad, el timbre, el *tempo* (y sus acercamientos a la cuestión misma del *estilo*).

Lo que nos interesa en esta perspectiva es el “guión” de hecho existente entre el filósofo y la música en referencia a la autodefinición de “filósofo-artista”. Ya que si el acontecimiento nietzscheano es precisamente este gesto de *incorporación de la estética al interior mismo del discurso filosófico*, en ruptura con las estéticas filosóficas precedentes (kantiana o hegeliana) que se mantienen generalmente alejadas del objeto de estudio, ¿esta

¹⁶ Los estudios más recientes son por orden cronológico como siguen: C. Rosset, *La Force Majeure*, Minuit, Paris, 1983, Notes sur Nietzsche,: 2 Nietzsche et la Musique. J.E. Marie, Nietzsche et la Musique, en *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1985, p.160-165. J. Libis, Nietzsche et la Musique, en *Critique*, n° 469-470, juin-julliet 1986, p.713-731. G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris,1995(versión remaniée de la postface portant le même titre dans l’éditon des *Oeuvres* de Nietzsche, Robert Laffont, 1993, t.II) G.Pöltner, H. Vetter (dir), *Nietzsche und die Musik*, P.Lang, Frankfurt am Main, 1997. Sin olvidar dos fechas importantes: en el famoso Coloquio de Royaumont en julio de 1964, M. Goldbeck había dado una conferencia sobre Nietzsche y la música, desafortunadamente no fue reproducida. (cf. *Nietzsche*, Minuit, 1967, Avant-propos) y al inicio del siglo: P.Lasserre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Mercure de France, Paris, 1907.

¹⁷ E. Blondel, “Nietzsche filósofo músico: la metáfora de la interpretación”, en *Nouvelles lectures de Nietzsche*.

incorporación no traería problemas al estatus mismo de la filosofía en su relación con la verdad? Desde esta perspectiva, el caso de Nietzsche es el de un filósofo-músico que, por comprender el arte desde el interior, quiere situarse desde un punto de vista del creador ¿No es sintomático este trastocamiento? No, porque *desde el principio* Nietzsche era músico, y sabía lo que querían decir percepción sonora, creación e interpretación, lo que da pie a que una filosofía de la escucha, del estilo y a su vez de la interpretación pueda desarrollarse.

“Músico”, en el caso de Nietzsche, podría referirse a tres “estados”: primeramente melómano (sabemos lo difícil que fueron sus relaciones con la música de Wagner y con el mismo Wagner)¹⁸; también instrumentista e improvisador en piano (como lo señalan sus biógrafos)¹⁹; compositor, al menos hasta 1874 (como las partituras lo confirman²⁰, una parte de ellas dieron lugar a diversas grabaciones²¹ aunque pongamos en duda su valor intrínseco musical)²². En cuanto al “filósofo” podríamos discutir infinitamente para saber si Nietzsche es o no (un filósofo)— cosa que nos importa poco. Las referencias a la música en su obra son innumerables²³; nosotros revelaremos aquí las que corresponden a la unión entre lo “filosófico y lo musical”. Por otra parte podríamos subrayar de entrada que la

¹⁸ Otra obra citada de G. Liébert, deja ver claramente R. Hollinrake, *Nietzsche, Wagner and la Philosophy of Pessimism*, George Allen And Unwin, Londres, 1982; F.P. Hudek, *Die Tyrannei der Musik, Nietzsches Wertung des Wagerischen Musikdramas*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1989, y D. Borchmeyer, J. Salaquarda (dir), *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*, iNSEM, Frankfurt am Main, Leipzig, 1994.

¹⁹ G. Liébert puntualizó en un parágrafo titulado : “Un grand improvisateur” en su lista cronológica, C.P. Jaz fechada de 1854 los primeros ensayos musicales (*Nietzsche, Biographie*, Gallimard, trad. fr 1984-85, t.III, p. 607)

²⁰ Ver edición de C.P. Jaz de las obras musicales de Nietzsche, *Der musikalische Nachlaß*, prefacio de K. Schlechta, Bärenreiter, Bâle, 1976.

²¹ Escuchar el CD *The piano music of Friedrich Nietzsche*, John Bell Young, Constance Keene, 1992, New Port Classic NPD 85513. En concierto, el pianista Michael Levitas juega a veces en repetición con un tema corto de Nietzsche.

²² Hans von Bülow hace un reproche a Nietzsche de haber cometido con su *Manfred Meditation*, desde el punto de vista musical, ni más ni menos que el equivalente de un crimen en el dominio moral (citado por C.P. Jaz, *Nietzsche, biographie, op.cit.*, t.I.p.437; cf igualmente su artículo : Nietzsche Manfred-Meditation, Die Auseinandersetzung mit Hans von Bülow, *Nietzsche und die Musik, op.cit.*, p. 45-55).

²³ Consultaremos la entrada de “música” en el índice de *Oeuvres* en la colección Bouquins, Rober Laffont, 1993, t. II, p. 1671-1672.

relación entablada entre filosofía y música en Nietzsche no es exactamente simétrica. Es apenas posible *pensar* honestamente la música. (cf. *Humain, trop humain*, II, “Le voyageur et son ombre”, 167), contra todo razonamiento de lo musical en lo pensable, en otro sentido, por el contrario la música *da para pensar*, sin que lo pensable esté necesariamente unido a lo musical. El guión entre el filósofo y el músico es entonces una unión en sentido único, una flecha: de la música hacia la filosofía, mucho más que de la filosofía hacia la música. Nietzsche piensa menos la música que lo que la música le provoca pensar.

Nosotros veremos dos ejemplos, reunidos alrededor de una sola hipótesis. Primeramente, las investigaciones de juventud de Nietzsche sobre la cuestión del ritmo musical nos parecen haber estado muy poco señaladas hasta el día de hoy; éstas nos permiten comprender mejor, antes de su obra *El Nacimiento de la tragedia* (cuyo subtítulo original era: *parida por el espíritu de la música*), cómo Nietzsche, en sus primeras investigaciones filosóficas, se enfocó deliberadamente en la música y vio así la posible influencia en el desarrollo de su pensamiento de la música en general, y del ritmo en particular. Intentaremos demostrar, en un segundo momento, con pruebas de apoyo *que una de las producciones más decisivas del “filósofo-músico” no es otra idea que la misma del eterno retorno*, y que esta idea no sería según nuestra comprensión plenamente interpretada, sin otorgarle también un sentido musical y aún , más precisamente, como en lo que procede un sentido rítmico. La hipótesis no pretende solamente re-encontrarnos con el eterno retorno como un eco de las primeras investigaciones rítmicas sino sobretodo que tal pensamiento no haya podido ser encontrado más que en y para la música. Dirá una vez más el aforismo citado en el epígrafe, quitar la cera de sus oídos. Y en el aforismo 246 de *Más allá del bien y el mal*, afirma: tenemos un tercero...*

Entre las primeras preocupaciones de Nietzsche, joven profesor de filología en la Universidad de Bâle, figuran sus numerosas investigaciones sobre el ritmo antiguo por definición tanto en la poética como en lo musical. La compilación alemana *Philologica II*²⁴ contiene estos textos del invierno 1870-71, en los cuales la única enunciación del título permite hacerse una idea de las preocupaciones del autor: *Griechische Rhythmik, zur theorie der quantitierenden Rhythmik, Rhythmische Untersuchungen...* Sus investigaciones rítmicas fueron también el objeto de múltiples cursos, durante el año 1871; el joven Nietzsche aún evoca dos correcciones en “Filosofía de los Ritmo”²⁵; encontraremos en los proyectos de Nietzsche en 1871-72 un *Tratado de estética general* donde el subtítulo es igualmente: “Las Investigaciones Rítmicas”. En este *corpus* de investigaciones que aún falta por descubrir, escogimos dos pasajes reveladores de una atención particular a ciertos problemas rítmicos, y que anticipan, cada uno a su manera, de los puntos tan cruciales como la pareja Apolo -Dionisio o el estatus de la música en *La Gaya Ciencia*.

Primeramente, en el apéndice titulado “zur auseinanderhaltung der antiken Rhythmik (Zeit-Rhythmik) von der barbaricen (Affekt-Rhythmik)”²⁶ Nietzsche distingue claramente el *pathos* de una rítmica “bárbara”, puramente afectiva - reconocida como “germánica” y que reposa sobre el principio cualitativo de contraste entre tiempos fuertes y tiempos débiles- y la medida apolínea de una rítmica “helénica”, cuyo principio cualitativo es, como en Aristoxene de Tarente, *el chronos protos* y la división del tiempo que regula.

* Nota del traductor.- Afirmación de que tenemos un tercer oído

²⁴ F.Nietzsche, *Philologica II*, en *Nietzsches Werke*, Band XVIII, A. Kröner, Leipzig, 1912 (donde encontraremos algunos extractos traducidos en la obra de A.Kremer-Marietti, *Nietzsche y la retorica*, PUF, 1992, p. 139, 181,187)

²⁵ F.Nietzsche, *Philologica II*, *op.cit.*, p.310 y 318.

²⁶ *Ibid*, p. 338.

Encontramos aquí las dos categorías de lo dionisiaco y lo apolíneo, aplicadas a dos tipos de ritmos diferentes. Igualmente es por eso que en *La Gaya Ciencia*, Apolo será declarado “el dios de los ritmos”²⁷ mientras que en *NachlaB* es Dionisio quien es declarado “creador de los ritmos”²⁸. El ritmo entonces no es solamente la forma métrica, visual, impuesta por Apolo; esto corresponde igualmente, a la fuerza del sonido, del cuerpo entero, a Dionisio. Mejor todavía: lo dionisiaco engloba lo apolíneo como uno de sus momentos. Lo apolíneo no es más que un velo púdico dejado sobre lo dionisiaco. Lo dionisiaco-rítmico es entonces lo que anima lo apolíneo-métrico, lo que le da profundidad *trágica*, si es verdad que, según la formula de un fragmento póstumo, la “métrica” no es más que un “medio rítmico”.²⁹ El ritmo propiamente dicho tiene de particular el abolir la subjetividad casi en su totalidad, olvidándose de sí misma, poniéndonos en contacto con las fuerzas del mundo, en una forma de ebriedad, que no es exactamente una “beatitud”.

En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche muestra también que el estado dionisiaco es un estado cercano a los problemas de la conciencia rítmica: y que “este estado no puede ser comprendido más que por analogía, si no lo hemos experimentado: es algo como si lo hubiéramos soñado y que al mismo tiempo sentimos que el sueño es sueño. El servidor de Dionisio debe estar en estado de ebriedad y al mismo tiempo quedarse detrás de

²⁷ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, &84, p. 112.

²⁸ Cf. B. Pautrat, *Versions du soleil*, Senil, 1971, p. 116-117: “he notado con anterioridad la importancia que presentan las investigaciones sobre el ritmo en los trabajos de juventud de Nietzsche: el ritmo esta presente como el factor de la ilusión, como el velo apolíneo arrojado sobre el mundo, etc. Por lo tanto: como una forma impuesta por Apolo. O esta teoría de ritmo provoca súbitamente el desplazamiento que afecta Apolo en su ensamblaje: los fragmentos en *NachlaB* definiendo precisamente a Dionisio como creador de ritmos y príncipe de la plasticidad general y también de la ley que lo establece. Se trata entonces del mismo movimiento, por donde el apolón que nosotros pensábamos tener confinado fuera de Dionisio, se encuentra reintegrado y reinscrito como momento de Dionisio. Sobre el debate del ritmo apoliniano o dionisiaco en Nietzsche, nos parece que las posiciones respectivas de S. Kofman (*Nietzsche et la métaphore*, Payot, 1972, p. 19) y la de P. Lacoue-Labarthe (*Le sujet de la philosophie, typographies I*, Aubier-Flammarion, 1979, p. 60-61) no aportan nada más al texto de B. Pautrat (en las páginas citadas 116-117 autocorregido por otros la pág. 88).

²⁹ F. Nietzsche, fr. 15[27], *Fragments posthumes 1874-1876, Considérations inactuelles III y IV*, Gallimard, 1988, p. 506.

si mismo como un centinela. No es en la alternancia entre lucidez y ebriedad, sino en su simultaneidad, que se hace ver el estado estético dionisiaco”³⁰. Vemos toda la complejidad de la conciencia del hombre dionisiaco, soñador consciente de su sueño, paradójicamente consciente de su inconsciente. Así mismo, la consciencia rítmica esta bajo la influencia del ritmo (ebriedad), pero al mismo tiempo ella *quiere* estar bajo tal influencia (lucidez). Es lo que Nietzsche nombra como “el encanto del ritmo” o más literalmente este encanto yace “en el ritmo” (*der Zauber im Rhythmus*)³¹. Dicho *encanto* toma una doble forma, alienante o liberadora: una obligada y otra como placer- el placer obligado y el obligado placer -, de un hechizo pasivo y de un consentimiento activo.

De igual manera esta ambivalencia la encontramos en el célebre aforismo 84 de la *Gaya Ciencia* sobre el origen de la poesía: “Buscábamos sacar provecho de dicha dominación elemental que el hombre padece al escuchar la música; el ritmo es una obligación (*der Rhythmus ist ein Zwang*); el cual engendra unas ganas irreprimibles de ceder, de meterse al unísono; no es solamente el paso, si no el alma misma que sigue la medida; - quizá ¡el alma misma de los dioses, concluámos!”). Es porque el ritmo en todas sus manifestaciones (gestuales, poéticas, musicales) aparece a los hombres como una fuerza posiblemente controlable, pero por lo general incontrolable, y que ellos sueñan aplicar dicha fuerza humana a las potencias divinas incontroladas, pero que pueden ser dese luego controlables. La potencia misteriosa del ritmo hace de si un principio de influencia, esperanza o ilusión de un lazo entre los hombres y los dioses. Según Nietzsche – se produce ahí una teoría fuerte y profunda, y, porque no una superficial, de la ambigüedad esencial del ritmo -, el placer del hombre original sensible al ritmo era al mismo tiempo el

³⁰ F. Nietzsche, “La vision dionysiaque du monde”, trad. J.L. Backès, tomado de la edición de *La Naissance de la Tragédie*, Gallimard, Folio, 1977, p. 291.

³¹ F.Nietzsche, *Philologica III, op.cit.*, Band XIX, p. 390.

de obedecer, a ese ritmo, por obligación y a imitarlo por elección. Ahí vemos el ritmo como todas las cosas: “hay que aprender a amar”, dice el parágrafo 334 de la misma *Gaya Ciencia*. Con el ritmo, termino queriendo aquello que empecé negando, y la alegría resulta del desbordamiento. El ritmo invade al músico, pero también el músico *desea* dejarse invadir por el ritmo. ¿No hay en eso algo de *amor fati*?

Un segundo punto analizado por Nietzsche en sus relativamente pocas conocidas “investigaciones rítmicas”, inéditas en francés y de las cuales proponemos aquí una traducción, es precisamente este problema recurrente de la “fuerza del ritmo” (*Kraft des Rhythmus*):

Hago la hipótesis de que la fuerza sensible del ritmo reside en: dos ritmos actuando uno sobre el otro determinándose de tal manera que el ritmo abundante (dominante) ordena al ritmo restringido. Los movimientos rítmicos de los pulsos, etc. (entre otros) son sin duda reorganizados de otra manera por la acción de una música de marcha, del mismo modo que la pulsación se regula bajo el paso. Por ejemplo, cuando la pulsación es la siguiente: 1 2 3 4 5 6 7 8, entonces un golpe sobre los tiempos 1 4 7 puede hacerse escuchar: y así consecutivamente sin discontinuarse. Creo que la presión de la sangre deviene poco a poco más fuerte sobre los tiempos 1 4 7 que sobre los tiempos 2 3 5 6 8. Y como el cuerpo entero contiene una cantidad innumerable de ritmos, el cuerpo tendrá ataque directo de acuerdo de cada ritmo. Todo se enmudece repentinamente según la nueva ley: sin ser verdad que los primeros ritmos dominan más, pero que poco a poco se convierten en determinantes. Fundamento psicológico y explicación del ritmo (y de su fuerza)³².

³² « Ich vermute, da die sinnliche Kraft des Rhythmus darin liegt, daß zwei aufeinander wirkende Rhythmen sich in der Weise bestimmen, daß der umfassende den engeren einteilt. Die rhythmischen Bewegungen des Pulses usw. (des Ganges) werden durch eine Marschmusik wahrscheinlich neu gegliedert, wie dem Schritt sich der Pulsschlag akkomodiert. Wenn z. B. der Pulsschlag dieser ist : 1 2 3 4 5 6 7 8, so mag bei 1 4 7 ein Schlag gehört werden : und dies immer so fort. Ich glaube, daß die Blutwelle von 1 4 7 allmählich höher geworden ist als 2 3 5

Los datos fisiológicos mencionados por Nietzsche son prácticamente indemostrables (podríamos probablemente demostrar lo contrario, que la presión de la sangre no es más fuerte sobre los tiempos fuertes de un ritmo cualquiera). Lo que nos interesa aquí, es la idea de esta “nueva ley” que impone un ritmo a otro ritmo, que Nietzsche presenta al principio de su texto como una simple hipótesis. Esta nueva determinación rítmica, en la ausencia de otras determinaciones, es pensada en términos de influencia recíproca (de la biológica a la estética: la pulsación se rige sobre el paso, y de la estética a la biológica: los pulsos se rigen sobre la música). La razón avanzada de esta influenciabilidad del cuerpo es la cantidad de ritmos que contiene (“*der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält*”) como si todo ritmo exterior pudiera encontrar un ritmo interior de frecuencia similar sobre el cual ejercer su potencialidad: entonces el cuerpo súbitamente sufre un “ataque directo” (*ein direkter Angriff*) y lo sigue “realmente” (*wirklich*), subraya Nietzsche.

Pero en suma todo, si este texto no hiciera caso de estas consideraciones, no nos aportará gran cosa mas que en sentido común: los ritmos tienen una influencia... la originalidad de este texto se encuentra en otro lugar: el ejemplo, más simple, tomado por Nietzsche (una sucesión de ocho acontecimientos sonoros acentuados bajo la forma de 3 grupos: 3+3+2) no tiene nada que ver con el ritmo del corazón. La fórmula rítmica a ocho tiempos cuyos acentos son puestos sobre los primeros, cuarto y séptimo tiempos, constituye ella misma una forma sincopada, menos regular que la más irregular de los ritmos biológicos. En otros términos, Nietzsche contrapone a los ritmos naturales del

6 8. Und da der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält, so wird durch jeden Rhythmus wirklich ein direkter Angriff auf den Leib gemacht. Alles bewegt sich plötzlich nach einem neuen Gesetz : nicht zwar so, daß die alten nicht mehr herrschen, sondern daß sie bestimmt werden. Die physiologische Begründung und Erklärung des Rhythmus (und seiner Macht) » (F. Nietzsche, *Philologica II*, op. cit., « Kraft des Rhythmus », § 1, p. 317).

cuerpo un ritmo cuya estructura determina expresamente al artificio humano – pero contrapone estos ritmos para reunirlos en la influencia recíproca que nos parece más sorprendente que los ritmos que se han opuesto. Es por esta razón que el texto insiste sobre las nociones de planificación, de reorganización, de una nueva determinación (*einteilt, neu gegliedert, einem neuen Gesetz, bestimmt werden...*) Existe un orden, pero este orden puede cambiar, de una esfera a otra, de lo biológico a lo estético, de lo exterior a lo interior. Hay un orden, pero es un orden modificable, influenciable y sin embargo muy fuerte, sobre planos opuestos pero comunicables. Así es la explicación misma de la fuerza propia del ritmo, en términos de influencia recíproca. Aún más bien la melodía o la armonía, en el ritmo provee una ilustración ejemplar a esta paradoja nietzscheana: ¿cómo una simple escala numérica de golpes (de sonidos que no necesitan ser notas) puede provocar tal reacción a un individuo cualquiera? ¿Cómo una cantidad sonora puede provocar tal cualidad emocional? Dando el ritmo como respuesta a esta pregunta, nos damos cuenta al mismo tiempo que el problema estaba de entrada mal pensado: el ritmo no puede aislarse como una simple sucesión numérica de golpes, es una parte integrante de un ensamble total entre el cuerpo, el espíritu y el mundo.

Estamos propiamente hablando más en el orden fisiológico que en el orden estético. Ahora bien y es de igual manera, desde este punto de vista que Nietzsche acabará por criticar la música de Wagner, en términos que parecen que corresponden exactamente a sus primeras investigaciones rítmicas. Juzgamos, más bien:

Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿de que sirve maquillarlas con fórmulas estéticas? El “hecho” es que esta música, desde

que ella actúa sobre mí, mi respiración se hace más difícil: pronto mi *pie* se altera y se rebela contra ella – necesita: la medida, la danza, la marcha cadenciosa, espera sobre todo de la música, la alegría en lo agradable del garbo de la marcha, del salto de la danza. – Pero ¿mi estómago no protesta a su vez? ¿Mi corazón? ¿Mi circulación sanguínea? ¿Mis entrañas? Es acaso que al escuchar enronquezo de manera imperceptible? Y me pregunto: ¿qué es lo que mi cuerpo entero espera de la música? El *alivio*, creo yo: como si todas las funciones animales debieran ser aceleradas por los ritmos ligeros, audaces, exuberantes, seguros de sí mismos³³.

Encanto, obligación, fuerza, espera: es lo que nos sugieren estos textos que parecen responder a una decena; es que la música en general y el ritmo en particular, representan una vía de acceso privilegiado a la sensación no consciente de las fuerzas del mundo, que juegan en nosotros, sin nosotros. La música es lo más recurrente en Nietzsche del lado del arte lo más corporal, lo más orgánico, lo más visceral. Sería poco decir que la música es, como en Schopenhauer, la representación primitiva del querer: es más bien la presentación. Ni imagen, ni lenguaje: la música no representa, presenta. Y el oído es precisamente el sentido de ésta presencia. Como lo dijo B. Pautrat “la música *es* la verdadera filosofía (es decir la filosofía trágica, puesto que lo trágico es la realidad del querer) porque ella exhibe propiamente la presencia plena de esta *Ur-Ein* (trágico) en la que Nietzsche continua

³³ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. Cit. Parágrafo 368. Ver igualmente *Nietzsche contre Wagner*, “Wagner considéré comme un danger”, parágrafo 1.

pensando el Ser en su ser³⁴. Aún si *Humano, demasiado humano* marca los límites escépticos de tal concepción de la música en la época de *El Nacimiento de la tragedia*, no queda más que la música – en tanto precisamente que anula la representación –juega para Nietzsche el rol de *mediador menos mediato posible* entre el mundo y él. En este mismo sentido nos parece que es Hugues Dufourt, quien vio en esta obra el *nexus* de toda la obra nietzscheana, y así escribió: “*El nacimiento de la tragedia* no es una filosofía de la música, es la música convertida en filosofía”³⁵.

Es ahora que se debe alargar esta intuición hasta el punto de su propia lógica: Si la música aparece en el joven Nietzsche como una experiencia original del ser, el pensamiento posterior al eterno retorno como pensamiento del ser en devenir ¿no tendría en sí mismo, *en retorno*, una tonalidad musical? La experiencia musical nos da la intuición inexpressable del mundo mismo, en sí mismo, más precisamente de su carácter profundamente trágico; el eterno retorno experimentaría entonces esta intuición elevándose al estado de pensamiento al mismo tiempo horrible y gozoso; pensamiento que permanecería necesariamente prohibido en la fase musical. Así el eterno retorno tematiza y mediatiza – no decimos “teoriza” - la inmediatez de la música como intuición de las fuerzas del mundo. El pensamiento del eterno retorno toma su fuente de una percepción radicalmente estética del juego del mundo, como afirmación del caos y de la inocencia del devenir. Según nosotros, el pensamiento del eterno retorno no es un pensamiento *de la* música sino más bien un *pensamiento musical*. Y eso es lo que falta demostrar.

³⁴ B. Pautrat, *Versions du soleil*, Senil, 1971, p.71. El autor dice que Nietzsche continúa a pensar, así mismo entendiendo por eso que el termina prisionero, desafortunadamente aunque tenga, de una metafísica de la presencia.

³⁵ H.Dufourt, *Musique, pouvoir,, écriture*, C., Bourgois, 1991, p.38.

En el eterno retorno, sabemos que existen aproximadamente cinco tipos de fuentes nietzscheanas, es decir cinco interpretaciones posibles: autobiográfica³⁶, filosófica³⁷, científica³⁸, imaginaria³⁹, ética⁴⁰. Nosotros quisiéramos establecer una sexta, del orden musical, actualizando el problema nietzscheano del eterno retorno en su relación con la música.

Retomemos lo esencial. Nietzsche no cesa de *repetirlo*⁴¹ y el comentario de G. Deleuze no nos parece muy fiel sobre este tema⁴²: no hay estrictamente *nada nuevo* dicho sobre el eterno retorno. En el eterno retorno *a lo mismo*, ¿cómo podríamos tener otro? A primera vista, el eterno retorno no es más que pura y simple repetición, repetición potencial, en su gran periodicidad universal: el tiempo es un círculo, el mundo es una rueda⁴³. Pero, antes de ser un devenir universal, el eterno retorno es primero una experiencia individual, la *Stimmung* de un cierto mes de agosto de 1881, en el bosque de la Haute-Engadine, al borde del lago de Silvaplana, cerca de un peñasco en forma de pirámide... tal es la paradoja vivida en el eterno retorno: Es necesario tener por “primera vez” su “revelación”, y esta

³⁶ Cf. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, “porque escribo buenos libros” *Ansich sprach Zarathustra*, parágrafo 1.

³⁷ Cf. F. Nietzsche *Considérations Inactuelles*, II “La utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos”, parágrafo 2 (sobre las fuentes pitagóricas); sobre todo en *Ecce Homo* “La Naissance de la tragédie”, parágrafo 3 (sobre las fuentes heracliteanas o estoicas). Cf. La discusión que sigue a la conferencia de P. Klossowski a Royaumont, “Oublie et anamnèse dans l’expérience vécue de l’éternel retour de lui-même”, *Nietzsche*, Minuit, 1967, p. 236.

³⁸ Cf. Notablemente A. Mittasch, “Nietzsche Verhältnis zu Rober Mayer”, in *Blätter für deutsche Philosophie*, 1942, 16, p.139sq. En abril de 1881 Nietzsche recibió de su amigo Heinrich Köselitz, alias Peter Gast, un volumen de ensayos del físico Rober Mayer dedicados al principio de la conservación de energía, quien pudo haber inspirado el aspecto termo-dinámico y pseudocientífico de la hipótesis del eterno retorno. Notaremos en el pasaje que la referencia científica que viene del compositor a quien Nietzsche admiraba entonces más que la música (cr. F.R. Love, *Nietzsche’s Saint Peter, Genesis and Cultivation of an Illusion*, Walter de Gruyter, Berlin, New Cork, 1981, cap. II, 4 “Recoaro and the music of eternal return”)

³⁹ Cf. G. Bachelard, *L’Air et les Songes*, J. Corti, 1943, cap. V: “Nietzsche et le psychisme ascensionnel”, p. 180 y 184.

⁴⁰ Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, II, 14: “Deuxième aspect de l’éternel retour: comme pensée éthique et sélective”, p.77-80.

⁴¹ Cf. *La Gai Savoir*, 341 *Ansich sprach Zarathustra*, III De la vision et de l’énigme, et *Le Convalescent; Par-delà bien et mal*, 56; *Ecce Homo*, Naissance de la tragédie, 3, *Ansich sprach Zarathustra*, 1.

⁴² Cf. G. Deleuze, *op. Cit.*, p. 52-53.

⁴³ Cf. Respectivamente en *Ansich sprach Zarathustra*, III, De la vision et de l’énigme, 2, y *La Gai Savoir*, Apéndice en verso a Goethe.

primera vez a su vez debe inscribirse en el círculo de los círculos, en el anillo de los anillos. Desde entonces y sobre todo en el orden ético es que el pensamiento del eterno retorno encuentra su fecundidad como pensamiento desesperante, puesto que es ahí en donde encuentra su verdadera diferencia, en relación consigo mismo.

Un célebre aforismo de *Gai Savoir* (341), titulado “El peso más pesado”, y que no es otra cosa más que la primera presentación del eterno retorno en la obra nietzscheana, está precisamente construido sobre el esquema simétrico, entre psique y ética. No estamos todavía en la música, pero llegaremos. La primera mitad del texto está constituida por la palabra del demonio (*daimon*) que revela este formidable pensamiento cosmológico del devenir mismo (“Esta vida tal como la vives ahora y que la has vivido, deberás vivirla una vez más e innumerables veces más; y no habrá nada de nuevo en ella...”). La segunda mitad presenta la interpretación ética de este pensamiento por devenir otro (“si este pensamiento ejerciera sobre ti su imperio, éste te transformaría, haciendo de ti, tal como tú eres, a otro”). En el eterno retorno a lo mismo, hay al menos *otro*. Las dos mitades del aforismo son articuladas alrededor de un dilema: ¿se debe maldecir a este demonio o bien bendecirlo por un pensamiento divino? Bendecirlo, ciertamente, ya que el pensamiento del eterno retorno es una invitación a un compromiso entre sí y uno mismo (como lo muestra la función en el texto de una conciencia desdoblada entre un yo y un tú). Los pesos más pesados, es el aspecto trágico, dionisiaco, del eterno retorno: si todo deber regresar, pesadamente, entonces eso me pertenece, en el sentido propio, de pesar, *de sopesar el valor de cada instante*.

De ahí que solamente el hombre del eterno retorno quiere la vida como fue, como es, pero sobre todo como será. El eterno retorno se conjuga más al futuro que al pasado o al presente - o más precisamente, si nos permitimos este juego sobre los tiempos gramaticales (pero ¿no creemos siempre en la gramática?): en el futuro anterior. Decir: “esta araña volverá, este claro de luna también”; es como decir: “esta araña, este claro de luna *habrán vuelto*”. Al mismo tiempo, no es suficiente decirle a alguien “mantendré mi promesa”, Se necesita que ese alguien pueda realmente pensar: “él habrá mantenido su promesa”. Se debe llegar a una memoria de la voluntad para poder responder por su persona en tanto que futuro⁴⁴. El eterno retorno vale entonces como criterio ético aún antes de valer como doctrina cosmológica: él vale por la acción por venir, por la voluntad de potencia. Como lo resume G. Deleuze en una fórmula impresionante: “lo que tu quieres, quíerelo de tal manera que tu quieras también el eterno retorno”⁴⁵. El eterno retorno puede parecer paradójicamente, no como un pensamiento interesado por el pasado, sino como un pensamiento desplegándose hacia el porvenir. Este pensamiento es una guía para la acción de superarse a si mismo: “una actitud indolente que quería su eterno retorno, una necedad, una bajeza, una cobardía, una maldad que querrían su eterno retorno: no sería jamás la misma indolencia, no será jamás la misma necedad”⁴⁶. Al límite de la paradoja, el eterno retorno opera una selección con el presente en función del porvenir. Se necesita que tal cosa sea posible: en el tiempo, yo me comprometo a no tener remordimientos algún día.

⁴⁴ Cf. *La Généalogie de la morale*, segunda disertación, I.

⁴⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, p.77.

⁴⁶ *Ibid.*, P.78.

Conocemos así los gustos de Nietzsche por los aniversarios de nacimiento y las noches de la Saint-Sylvestre* en transcurso de los cuales el alma “puede serenamente mirar un periodo de su propio desarrollo”⁴⁷.

Es entonces que el filósofo puede probar estos pasajes donde el tiempo vuelve sobre sí mismo, casi suspendido y al mismo tiempo se despliega, a la transición de un pasado que juzgamos y de un porvenir que escapa a todo juicio. Bajo la puerta del instante, el ahora oscila entre el todavía-no y el ya no más-ahora. Cada uno de los instantes que vivimos, destinados a volver un número indefinido de veces, lleva la marca de la eternidad, y es él mismo un Eterno. Los instantes individual o colectivamente marcados (aniversarios o fines de año) son todos particularmente portadores de esta visión cíclica: para que el ciclo gire se necesita una señal. Vivimos un *tiempo vibrante*: hay tiempos de *balance* y hay tiempos de *deseo*. Como lo dice el aforismo “Por el nuevo año” de la *Gaya Ciencia* (276), el balance puede reducirse a uno: “Todavía vivo, todavía pienso” y el deseo hacía un solo y único *amor fati*. En el límite, eso es suficiente: todo está ahí para la vida futura. Basta repetir la palabra “sí”. Pero para esto, se debe aprender a amar – no el *fatum* en sí mismo sino una música por ejemplo:

He aquí lo que tenemos sobre el tema musical: se debe sobre todo *aprender a oír* una figura, una melodía, saber discernirla por el oído, distinguirla, aislarla y delimitarla en tanto que es una vía en sí: después se necesita del esfuerzo y buena voluntad para *soportarla*, a pesar de su extrañeza, dedicar paciencia a su mirada y a su expresión, ternura por lo que ella tiene de singular; al fin viene el

*Nota del traductor.- Saint Sylvestre es el último día del año, de gran relevancia en Francia.

⁴⁷ F.Nietzsche, carta a su madre y a su hermana a finales de 1864, *Correspondance*, Gallimard, 1986,t.I,p.346. Sobre este punto, ver el artículo de J.Figl, “Festtagkult und Musik im Leben des jungen Nietzsche” en *Nietzsche und die Musik, op. Cit.*, p.7-16.

momento al que estamos habituados cuando la esperamos, cuando sentimos que nos faltaría, si ella no estuviera; y desde ese momento en adelante no cesará de ejercer sobre nosotros presión y fascinación hasta que haya hecho de nosotros sus amantes humildes y radiantes, que no conciben mejor cosa en el mundo y no desean más que a ella misma y nada más que a ella misma⁴⁸.

La figura musical cuestionada aquí exige y provoca en ella misma cuatro momentos sucesivos: la delimitación de su existencia, la aceptación de su extrañeza, el hábito a repetirse, la dependencia total de su belleza. Estos cuatro momentos sucesivos subrayan la paradoja deseada por Nietzsche: amar no es algo inmediato, espontáneo; amar pide tiempo, se aprende a amar. En el amor musical, se podría decir que aquellas piezas musicales que no nos gustan en un primer momento son las que terminamos amando completamente: su extrañeza la descubrimos poco a poco, su belleza aparece con el tiempo pero – por suerte – se queda para siempre un velo. La facilidad nunca es un buen signo para el amor exigente. Es entonces que Nietzsche adjunta inmediatamente después de la frase que le precede: “Pero esto no pasa solamente con la música: esa es justamente la manera como hemos *aprendido a amar* todos los objetos que amamos actualmente”. Podemos entonces releer el aforismo entero a la luz del eterno retorno: en cuatro palabras, se debe oírlo, soportarlo, esperarlo y desearlo.

Así ¿Cual es la relación justa entre el eterno retorno y la música? A pesar de todo el impacto de este primer texto, debemos reconocer que no hemos hecho más que un acercamiento azaroso entre tres aforismos de la *Gaya Ciencia* (*amor fati* del 276, música del 334 y el eterno retorno del 341). Sin embargo, un texto autobiográfico de Nietzsche,

⁴⁸ F.Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op.cit.*, párrafo 334. Especificando que la palabra “contrainte” (*Zwang*) ya figuraba a propósito del ritmo en el párrafo 84 de *Le Gai Savoir*.

sobre el cual nos parece que los comentadores no han insistido bastante⁴⁹, permite aportar un segundo elemento de respuesta, este en forma explícita. En efecto, inmediatamente después de haber contado la historia de la génesis del eterno retorno, como el centro mismo de *Zaratustra*, Nietzsche escribe, buscando en el mismo la explicación a ésta revelación: “Si, a partir de ese día, yo me sitúo algunos meses más pronto, encuentro como señal premonitoria, una modificación repentina y radical de mi gusto, sobre todo en la música. Quizá *Zaratustra* pertenece enteramente a la música: en todo caso es cierto que él presuponía un verdadero renacimiento del arte de *escuchar*⁵⁰. Hay precisamente dos maneras de escuchar esta frase: ella puede significar, que *Zaratustra* fue escrito con todo el arte del gran estilo, o que la intuición central de *Zaratustra*, el eterno retorno en sí mismo, tiene una connotación musical. Por otra parte ¿la doctrina de *Zaratustra* no debería ser *cantada*, como lo exhorta la compañía de sus animales? En los dos casos, Nietzsche dice claramente que el libro mismo de *Zaratustra* no habría podido existir sin un oído, ese mismo oído que oculta otros oídos... Estas dos páginas que constituyen el primer párrafo de la sección de *Ecce Homo*, dedicadas al *Zaratustra*, están llenas de enseñanzas sobre la correlación filosofía-música en Nietzsche: en efecto, no solamente la idea del eterno retorno esta explícitamente correlacionada con la música (como en la cita anterior) sino que

⁴⁹ El mismo Heidegger, en su gigantesco comentario (*Nietzsche*, Gallimard, 1971, t.I, p.209) trunca la cita de *Ecce Homo* justo antes del pasaje que nosotros hemos citado. C.Rosset evoca bien “la experiencia, repetible libremente de la jubilación musical” y “la importancia primordial y constitutiva de la música en la génesis del pensamiento nitzscheano” (*op. Cit.*, p.45 y 46, sección 2 de “Notes sur Nietzsche”) pero no osa el reproche del eterno retorno (relegada en la sección 7 de las mismas “Notas”) Sola excepción a nuestro saber, G.Liébert consagra un breve párrafo a este problema en su “Nietzsche et la musique” (*op. Cit.*, p.1544) con esta precisión de orden biográfico: “hasta que tuvo la intuición del eterno retorno, es en estos momentos de exaltación lírica donde parecen resumirse todas las contradicciones que tiempo antes se habían visto, si no al componerlas al menos al trabajar de nuevo una de sus partituras anteriores”. Lo cual parece confirmar el fragmento siguiente, de la misma época “Nosotros desearemos sin cesar revivir una obra de arte. El cual debe impactar de forma tal su vida que experimentemos el mismo deseo ante cada una de sus partes! Ese es la idea principal” (Fragmento póstumo de primavera-otoño 1881) *Oeuvres complètes, Le Gai Savoir*, p. 373).

⁵⁰ F.Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. J-C.Hémery, Gallimard, 1974, p.306.

nosotros descubrimos además una serie de señales indudables de la *musicalidad misma del eterno retorno*: mientras que Peter Gast es regenerado por el “Fénix de la música”, la parte final de *Zarathustra* es “terminada precisamente a la hora santa en que Richard Wagner moría en Venecia”; “de tal modo que es en este intervalo que está situado el *Himno a la vida*”, síntoma de la “pasión del sí por excelencia” y “quizá mi música tiene en este lugar una cierta grandeza (la última nota del oboe: en *do sostenido* y no *do*)”. ¿Por qué todas estas precisiones para un texto supuestamente dedicado a resituar autobiográficamente el pensamiento del eterno retorno, si no es para llevarnos por el camino de una nueva forma de este pensamiento? Entonces, ¿el eterno retorno no es precisamente otro “himno a la vida”? Y, paralelamente a *Zarathustra* es superándose a si mismo. Y Nietzsche no había soñado la música del Midi*, “musique de midi”⁵¹. Es a propósito de *Carmen* de Bizet que Nietzsche escribiría: “¿Hemos nosotros remarcado que la música devuelve la libertad al espíritu libre? ¿que ella da alas al pensamiento? ¿que uno es más filósofo de lo que se es músico...?”⁵².

Entonces nosotros no afirmamos que el eterno retorno, si bien tiene algo de rítmico (y no de métrico) en el sentido en que instaura una diferencia ética, sea propiamente hablando un ritmo musical, lo que sería absurdo; más bien sugerimos- que es Nietzsche mismo quien lo dice – *que el pensamiento mismo del eterno retorno es manifiestamente indisociable de la sensibilidad a la música*, tanto por el que lo profiere como por el que lo oye. Lo que supone que este pensamiento, el pensamiento de los pensamientos, no es accesible a todos, es lo que explica que la filosofía de Nietzsche en su conjunto exige para ser comprendida, ser

⁵¹ Cf. J. Libis, “Nietzsche et la musique” *op.cit.*, y G. Grüber, “Nietzsches Begriff des Südländischen in der Musik” en *Nietzsche und die Musik, op. Cit.*, p. 115-128.

*Nota del traductor.- “midi” región francesa situada al centro de Francia.

⁵² F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, parágrafo 1 (trad. H. Albert)

oída: “No me dirigiré más que a los que tienen un parentesco inmediato con la música, aquellos para los cuales la música es, por así decirlo, el regazo maternal y que casi no mantienen, con las cosas, más que relaciones musicales inconscientes”⁵³. Nosotros evocábamos anteriormente el gusto de Nietzsche por las noches de en Saint-Sylvestre, cuando el tiempo se saboreaba de otra manera. Voluntariamente habíamos omitido indicar que el pensamiento nietzscheano del instante que regresa tiene igualmente una existencia musical, y más precisamente rítmica. Es eso lo que testifica la figura rítmica obstinada (*ostinato*) de la composición para dos pianos titulada *Nachklang einer Sylvesternacht* (*Eco de una noche de Saint-Sylvestre*) probablemente resultado de una de sus fogosas improvisaciones al piano. En cuanto que la misma composición de Nietzsche no es una obra maestra (por falta paradójica de un “gran estilo”, de sentido no-aforístico de la “gran forma”) ¿cómo no operaría aquí la comparación que se impone entre música y filosofía en lo que se refiere al ritmo? Apeguémonos al título mismo de ésta composición: *Nachklang*, eco (literalmente: después del sonido), pero también reminiscencia, recuerdo, y comprendamos que esto lo liga profundamente al tema del eterno retorno...

Sin embargo, ¿no es esto “acercar” artificialmente el eterno retorno hacia las categorías musicales? Nosotros no lo creemos así. Precisemos esta correlación entre estética y ética, a partir de los dos fragmentos que siguen, particularmente claros sobre este punto. El primer fragmento, el anterior al eterno retorno es verdadero en cuanto a la revelación de ese eterno retorno, subraya la noción de interpretación musical, por la cual la ritmicidad vale como criterio: “Todo lo que conste de ritmo, la vida entera de los individuos, la política de los

⁵³ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. Cit., parágrafo 21. el proceso verbal del Hospital de Bâle en enero de 1889, fecha conocida de la “locura”, indica: cuando se informa de su estado, el responde que se siente bien, pero que el no podría expresar su estado más que con música” (citado por G.Bianquis, *Nietzsche devant ses contemporains*, Ed. du Rocher, 1959, p.158.)

pueblos, los puntos de interés, los conflictos de clases, la oposición del pueblo y del no-pueblo – involuntariamente el hombre nutrido de música lo medirá y lo practicará según el criterio musical”⁵⁴. El hombre nutrido de música, es por supuesto Nietzsche mismo, y esta música se convierte en un criterio de juicio, particularmente bajo la relación del ritmo, cuya característica es combinar la repetición y la diferencia. En cuanto al segundo fragmento, que es posterior al eterno retorno, y permite precisar la idea de una interpretación rítmica del mundo: “El hombre es una criatura que inventa formas y ritmos [...] Sin esta transformación del mundo en formas y ritmos, no habría para nosotros nada que fuera “idéntico”, entonces nada que se repitiera, luego entonces no existiría ninguna posibilidad de experiencia ni de asimilación, ni de *nutrición* [...] He aquí como aparece nuestro mundo, siendo esto el origen de un mundo entero”⁵⁵. Aquí surge de nuevo un pensamiento originario estético de la repetición y de la diferencia. Podría entonces distinguirse más rigurosamente “lo que se repite” en proporción al hombre y “lo que se repite” en proporción al mundo. Pero precisamente: Nietzsche dice aquí que es la transformación del mundo en fenómeno estético que – no justifica la existencia, como en *El Nacimiento de la tragedia*– pero *configura* el mundo mismo, le confiere la forma y el ritmo que nosotros conocemos, o sea su *apariencia*.

El eterno retorno no es más que una manera, esencialmente estético y ético, de afirmar plenamente, en su apariencia, este ser del devenir mismo.

No olvidemos finalmente que la “tesis” del eterno retorno, que no es una más que para los comentaristas, está muy poco presente en los textos mismos de Nietzsche. Que se necesitaría sustituir – al menos provisoriamente – entonces, la música en el texto no nos

⁵⁴ F. Nietzsche, fr.12[24], en *Considérations inactuelles III et IV, Fragments posthumes début 1874-printemps 1876*, Gallimard, 1988,p.483.

⁵⁵ F. Nietzsche, fr.38 [9], en *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p.341.

parece del todo aberrante. Si el pensamiento del eterno retorno, como lo subraya B.Pautrat, es extraño a todo discurso, científico o filosófico- ciertamente no en el discurso del mismo Zaratustra, quien no obstante, nunca lo enseña explícitamente- ¿no podemos formular la hipótesis de que el pensamiento del eterno retorno quizá familiarizado a lo musical, no sea precisamente un discurso, y que sea en cualquier caso junto con la poética la otra vertiente clásica de lo no-filosófico? La forma de arte superior que es la música, en tanto que no-representación, expresaría de cualquier modo la forma de pensamiento superior que es el eterno retorno, como no-teoría. Nosotros podríamos reformular entonces nuestra hipótesis de la siguiente forma: “la intuición del eterno retorno, incluso la ‘creencia’ en él – en el sentido de que ella nunca ha sido el objeto de una exposición teórica de la parte de Nietzsche, en ninguna de sus obras – sería ella misma el “retorno” necesario de una doble imposibilidad: de su incapacidad relativa para componer, por un lado (después de 1874 por lo menos); de sus primeras investigaciones sobre el ritmo, y por el otro , imposibles de teorizar de otro modo más que en sus notas fragmentarias... Nietzsche efectivamente escribiría: “Se debe concebir la *cadencia* como una cosa fundamental: es decir la sensación más original del tiempo, la *forma misma del tiempo*”⁵⁶. Para remontarnos hasta los textos de juventud de la edición Kröner, porque el eterno retorno no sería en suma la forma hipostasiada de *Rhythmische Untersuchungen* – donde el joven Nietzsche habla de dos recuperaciones de una “filosofía del ritmo”, y dónde las últimas palabras son para el ritmo como “forma de devenir, principalmente la *forma del mundo de los fenómenos* – *Rhythmus ist die Form des Werdens, überhaupt die Form der Erscheinungswelt*”⁵⁷. Efectivamente, todo pasa como si estas investigaciones, decisivas y casi obsesivas en el joven Nietzsche,

⁵⁶ F. Nietzsche, fr. 9 [116] en *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes automne 1869-printemps 1872*, Gallimard, 1977, p. 397.

⁵⁷ F. Nietzsche, *Philologica III, op. Cit.*, p.320.

después de haber sido el objeto de ciertas tentativas teóricas aplicadas a los griegos, como el parágrafo 84 de la *Gaya Ciencia*, se hubieran visto finalmente cristalizadas en una vasta intuición musical: las de un “eterno *da capo*”⁵⁸... Tendríamos entonces que trastocar nuestra formulación anterior, y decir: la forma de pensamiento superior que es el eterno retorno expresa la forma de arte supremo, es la música. Se necesitaría en fin concebir el eterno retorno como la música de la vida.

Repitámoslo entonces: nosotros no decimos aquí, simplemente, que el retorno existe también en la música, bajo la forma rítmica de la repetición o melódica de la recuperación (en todo caso, mucho más que en la armonía, que no tiene las preferencias de nitzscheanas), y que el eterno retorno, en este sentido, no sería más que la extrapolación de estas dos formas sonoras primitivas. Decimos que, en un filósofo como Nietzsche, quien de cierta manera, nunca separó su vida y su filosofía, la música es una forma sensible-estético de aprehensión del mundo sin otros mundos anteriores - es con todos sus componentes formales en el melómano, pero también corporales, orgánicas, musculares en el intérprete, e intelectuales, estructurales, combinatorias en el compositor- que está muy probablemente ligado a un pensamiento como el eterno retorno que queriéndolo o no, no es una tesis ni una doctrina. Este lazo es una *expresión* con un doble sentido: la música expresa el eterno retorno, pero es sobre todo el eterno retorno el que expresa la música. Es por eso que nosotros hemos intentado demostrar como, en un primer momento (los textos de juventud), la música en general, y el ritmo en particular, aparecían como los medios de acceso privilegiado a la intuición de las mismas fuerzas del mundo en devenir; y cómo, en un segundo momento, esta intuición encuentra su expresión *pensable* únicamente dentro de la

⁵⁸ F. Nietzsche, fr. 34 [204] en *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p. 218. El mismo término musical figura igualmente en buen lugar en el parágrafo 56 de *Par-delà bien et mal*.

perspectiva del eterno retorno. Es en estas condiciones, que nosotros diremos para concluir que este pensamiento extremo de Nietzsche requiere, para ser comprendido, o la lectura de *Zaratustra*, o escuchar el ¡*Himno a la vida*! Ambos permaneciendo juntos, evidentemente para *interpretarlo*⁵⁹.

El dominio musical no es entonces externo al pensamiento de Nietzsche, sino que al contrario el elemento mismo. Nietzsche, el filósofo, se manifiesta “en” la música, y debe ser igualmente comprendido en ella. Luego entonces se debería escribir: Nietzsche, “músico-filósofo”, o aún, como G. Liébert: filósofo *porque* músico... El problema es bien entendido, que se presenta en esta dimensión *tan irrefutable como un sonido* – y por consecuencia no filosófico en el sentido clásico del término. Faltaría por mostrar como estos “pensamientos musicales” se expresan en la lengua de Nietzsche, según ciertas modalidades de *tempo* que el autor mismo no cesa de aproximar a la música. Finalmente tendríamos que regresar, como lo hace en su artículo E. Blondel, sobre el cambio profundo de perspectiva que Nietzsche experimentó en relación a los sentidos y a la intuición filosófica: no es más el ojo, es el oído el que es el sentido epistémico; no es más la visión, es el escuchar lo que deviene la percepción ontológica. El sentido del oído es en Nietzsche el sentido por excelencia que permite juzgar el mundo y la existencia como fenómeno estético de manera total. En una sola palabra, el filósofo-músico es aquel que tiene un oído *para la vida*. “Sin la música, la vida sería un error”⁶⁰. Acaso ¿quiere decir esto que la

⁵⁹ Esta comparación entre filosofía-música, es Nietzsche mismo quien la expresa bajo la forma de fantasma en sus Cartas a Peter Gast (*Lettres à Peter Gast*): esta fuera de cuestión que en el trasfondo de mi ser, yo hubiera querido poder componer la música que usted compone, usted y mi propia música.....

⁶⁰ F. Nietzsche, *Crépuscule des Idoles*, “Maximes et Traits”, parágrafo 33, trad. J.-Cl Hémerly. Cf. El comentario de G. Liébert, *op. Cit.*, p 1461: “que la vida sin música sea un error puede querer decir que la música hace olvidarse de la vida [...] pero la misma fórmula puede al contrario significar que la vida no se comprendería más que a partir de la música, esto esta lejos de ser la negación representando la afirmación inmediata e irrefutable. [...] La jubilación, la excitación de vivir que ella provoca o aumenta se traduce en una aceptación plena y entera de la realidad, a un punto de hacer desear la permanencia del retorno”

“Nietzsche, filósofo-músico del Eterno Retorno”

música es la verdad de la vida? “La vida sin música no es más que un error, una tarea fatigante, un exilio”⁶¹ – Y ¿sin el eterno retorno?

⁶¹ F. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast, op. cit.*, Carta 241 del 15 de Enero de 1888.

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=APHI&ID_NUMPUBLIE=APHI_642&ID_ARTICLE=APHI_642_0343

Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour ()

par Pierre SAUVANET

| Centres Sèvres | Archives de Philosophie

2001/2 - Volume 64

ISSN 1769-681X | pages 343 à 360

Pour citer cet article :

— Sauvanet P., Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour (), Archives de Philosophie 2001/2, Volume 64, p. 343-360.

Distribution électronique Cairn pour Centres Sèvres.

© Centres Sèvres. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour ()*

PIERRE SAUVANET

Université de Bordeaux III

« De la cire dans les oreilles », c'était là, jadis, presque la condition préalable au fait de philosopher : un authentique philosophe n'avait plus d'oreille pour la vie, pour autant que la vie est musique, il *niait* la musique de la vie, – et c'est une très vieille superstition de philosophe que de tenir toute musique pour musique de sirènes. »

(*Le Gai Savoir*, § 372, trad. P. Klossowski)

RÉSUMÉ : *Musique et philosophie ne peuvent être séparées chez Nietzsche. C'est du moins l'hypothèse de cet article, qui vise à préciser les liens entre ces deux « actions » sur deux points précis : le rythme musical dans les premières recherches du jeune Nietzsche, et la question même de l'éternel retour. En effet, cette pensée centrale ne saurait être comprise, c'est-à-dire pleinement interprétée, sans lui conférer aussi un sens musical – et même, plus précisément, un sens rythmique. De nombreux textes tendent ainsi à montrer que la philosophie stylistique de Nietzsche est manifestement indissociable de la sensibilité à la musique.*

MOTS-CLÉS : *Éternel retour. Musique. Nietzsche. Rythme. Sensibilité.*

ABSTRACT : *Music and Philosophy cannot be dissociated in Nietzsche's works. This is at least the assumption of the following article, which aims at defining the links between those two « actions » with regard to two aspects : the musical rhythm in the early works of young Nietzsche, and the question of the eternal return. This central issue cannot be understood, or rightly interpreted, without being given any musical meaning – and even more precisely, any rhythmical meaning. A large number of texts tend to show that Nietzsche's stylistic philosophy is obviously indissociable from sensitivity to music.*

KEY WORDS : *Eternal return. Music. Nietzsche. Rhythm. Sensitivity.*

(*) Au moment de la rédaction de cet article, les *Cahiers de l'Herne* consacrés à Nietzsche n'étaient pas parus.

Archives de Philosophie 64, 2001

La plupart des études déjà parues sur l'aspect musical de la production nietzschéenne abordent la musique d'une part, la philosophie d'autre part, comme s'il pouvait s'agir chez un homme tel que Nietzsche de deux entités nettement séparées. Au moins cinq d'entre elles, en français ou en allemand, sous forme d'article, de chapitre ou d'ouvrage entier, titrent de manière révélatrice « Nietzsche et la musique » – ce qui n'enlève rien à leur valeur propre, mais indique toutefois une limite¹. Seul un article relativement ancien prend en compte la double dimension nietzschéenne, et donc les *effets* de la musique sur la philosophie : Nietzsche aurait ainsi « pensé la philosophie, son but, sa nature et son statut en musicien »², en fonction de l'écoute (le sens de l'ouïe se substituant à la vision comme sens philosophique classique), l'auscultation (le marteau du « comment philosopher », qui ausculte les idoles), la résonance (autorisant le pluriperspectivisme de l'interprétation), la sonorité, le timbre, le *tempo* enfin (et leurs rapprochements avec la question même du *style*).

Ce qui nous intéresse ici dans cette perspective, c'est donc le « trait d'union » existant de fait entre le philosophe et le musicien, en référence à l'auto-définition du « philosophe-artiste ». Car si le moment nietzschéen est bien ce geste d'*incorporation de l'esthétique à l'intérieur même du discours philosophique*, en rupture avec les esthétiques philosophiques précédentes (kantienne ou hégélienne) qui se tenaient toujours à distance de leur objet, cette incorporation ne rend-elle pas problématique le statut même de la philosophie dans son rapport à la vérité ? Dans cette perspective, le « cas » Nietzsche d'un philosophe-musicien qui, pour comprendre l'art de l'intérieur, veut pouvoir se placer du point de vue du créateur, n'est-il pas symptomatique d'un tel renversement ? N'est-ce pas en somme parce que Nietzsche était *aussi et d'abord* musicien, et qu'il savait donc ce que perception sonore, création et interprétation veulent dire, qu'une « philosophie » de l'oreille, du style et, là encore, de l'interprétation, a pu voir le jour ?

1. Les études les plus récentes sont, par ordre chronologique : C. ROSSET, *La Force majeure*, Minuit, Paris, 1983, « Notes sur Nietzsche » : 2. « Nietzsche et la musique ». J.-E. MARIE, « Nietzsche et la musique », in *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1985, p. 160-165. J. LIBIS, « Nietzsche et la musique », in *Critique*, n° 469-470, juin-juillet 1986, p. 713-731. G. LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris, 1995 (version remaniée de la postface portant le même titre dans l'édition des *Œuvres* de Nietzsche, Robert Laffont, 1993, t. II). G. Pöltner, H. Vetter (dir.), *Nietzsche und die Musik*, P. Lang, Frankfurt am Main, 1997. Sans oublier deux dates importantes : au fameux Colloque de Royaumont de juillet 1964, M. Goldbeck avait fait une conférence sur « Nietzsche et la musique », malheureusement non reproduite dans les actes (cf. *Nietzsche*, Minuit, 1967, Avant-propos) ; et, au début du siècle : P. LASSERRE, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Mercure de France, Paris, 1907.

2. E. BLONDEL, « Nietzsche philosophe musicien : la métaphorique de l'interprétation », in *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 15-27.

« Musicien », dans le cas de Nietzsche, peut vouloir dire trois « états » : mélomane tout d'abord (et l'on sait suffisamment combien ses rapports avec la musique de Wagner, et Wagner lui-même, furent complexes ³) ; mais aussi instrumentiste, et improvisateur au piano (comme le rappellent ses biographies ⁴) ; compositeur enfin, du moins jusqu'en 1874 (comme les partitions retrouvées le confirment ⁵, dont une partie d'entre elles ont donné lieu à divers enregistrements ⁶, quoiqu'on pense par ailleurs de leur valeur musicale intrinsèque ⁷). Quant à « philosophe », on pourra toujours discuter à l'infini pour savoir si Nietzsche l'est ou ne l'est pas – peu nous importe ici. Les références à la musique dans l'œuvre de Nietzsche sont innombrables ⁸ ; nous ne relèverons ici que celles qui correspondent au trait d'union « philosophe-musicien ». Il faut d'ailleurs souligner d'emblée que les rapports qu'entretiennent philosophie et musique chez Nietzsche ne sont pas exactement symétriques. S'il est à peine possible de *penser* honnêtement la musique (cf. *Humain, trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », 167), contre tout arraisonnement du musical au pensable, dans l'autre sens en revanche, la musique *donne à penser*, sans pour autant que le pensable soit nécessairement attaché au musical. Le trait d'union entre le philosophe et le musicien est donc surtout un trait à sens unique, une flèche : de la musique vers la philosophie, beaucoup plus que de la philosophie vers la musique. Nietzsche pense moins la musique que la musique ne lui donne à penser.

Nous n'en verrons ici que deux exemples, réunis autour d'une seule hypothèse. Tout d'abord, les recherches de jeunesse de Nietzsche sur la

3. Outre l'ouvrage déjà cité de G. Liébert, voir notamment R. HOLLINRAKE, *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism*, George Allen and Unwin, Londres, 1982 ; F.-P. HUDEK, *Die Tyrannei der Musik, Nietzsches Wertung des Wagnerischen Musikdramas*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1989 ; et D. Borchmeyer, J. Salaquarda (dir.), *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*, Insel, Frankfurt am Main, Leipzig, 1994.

4. G. Liébert fait le point dans son paragraphe intitulé « Un grand improvisateur ». Dans sa liste chronologique, C. P. Janz date par ailleurs de 1854 les premiers essais musicaux (*Nietzsche, biographie*, Gallimard, trad. fr. 1984-85, t. III, p. 607).

5. Voir l'édition par C. P. Janz des œuvres musicales de Nietzsche, *Der musikalische Nachlaß*, préface de K. Schlechta, Bärenreiter, Bâle, 1976.

6. Ecouter notamment le CD *The Piano Music of Friedrich Nietzsche*, John Bell Young, Constance Keene, 1992, Newport Classic NPD 85513. En concert, le pianiste Michaël Levinas joue parfois en *bis* un court thème de Nietzsche.

7. Hans von Bülow reprocha ainsi à Nietzsche d'avoir commis, avec sa *Manfred Meditation*, « du point de vue musical, ni plus ni moins que l'équivalent d'un crime dans le domaine moral » (cité par C. P. Janz, *Nietzsche, biographie, op. cit.*, t. I, p. 437 ; cf. également son article, « Nietzsches Manfred-Meditation, Die Auseinandersetzung mit Hans von Bülow », *Nietzsche und die Musik, op. cit.*, p. 45-55).

8. On consultera commodément l'entrée « Musique » de l'index des *Œuvres* en collection « Bouquins », Robert Laffont, 1993, t. II, p. 1671-1672.

question du rythme musical nous paraissent avoir été trop peu soulignées jusqu'à présent ; elles permettent pourtant de comprendre, bien avant *La Naissance de la tragédie* (et son sous-titre original : ... *enfantée par l'esprit de la musique*), comment Nietzsche, dès ses premières recherches philologiques, s'est délibérément tourné vers la musique, et de voir ainsi l'influence possible sur le développement de sa pensée de la musique en général, et du rythme en particulier. Nous tenterons alors de montrer dans un deuxième temps, preuves à l'appui, qu'une des productions les plus décisives du « philosophe-musicien » n'est autre que l'idée même de l'éternel retour, et que cette idée ne saurait selon nous être comprise, c'est-à-dire pleinement interprétée, sans lui conférer aussi un sens musical – et même, plus précisément, comme précédemment, un sens rythmique. L'hypothèse veut donc non seulement qu'on retrouve dans l'éternel retour quelque chose comme un écho des premières recherches rythmiques, mais surtout qu'une telle pensée n'ait pu être trouvée que dans et par la musique. Encore faut-il, dit l'aphorisme cité en épigraphe, ôter la cire de ses oreilles. A moins, dit l'aphorisme 246 de *Par-delà bien et mal*, qu'on n'en possède une troisième...

Parmi les premières préoccupations de Nietzsche, jeune professeur de philologie à l'Université de Bâle, figurent ses nombreuses recherches sur le rythme antique, par définition aussi bien poétique que musical. Le recueil allemand *Philologica II*⁹ contient notamment ces textes de l'hiver 1870-71, dont le seul énoncé du titre permet de se faire une idée des préoccupations de l'auteur : *Griechische Rhythmik, Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, Rhythmische Untersuchungen*... Ses « Recherches rythmiques » furent ainsi l'objet de plusieurs cours, lors de l'année 1871 ; le jeune Nietzsche y évoque même à deux reprises une « Philosophie des Rhythmus »¹⁰ ; enfin, on trouve dans les projets de Nietzsche en 1871-72 un *Traité d'esthétique générale* dont le sous-titre est également : « Les Recherches rythmiques ». Dans ce corpus qui reste encore à découvrir, nous choisissons deux passages révélateurs d'une attention toute particulière à certains problèmes rythmiques, et qui anticipent, chacun à sa manière, des points aussi cruciaux que le couple Apollon-Dionysos ou le statut de la musique dans *Le Gai Savoir*.

Tout d'abord, dans l'appendice intitulé « *Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik (Zeit-Rhythmik) von der barbarischen (Affekt-Rhythmik)* »¹¹, Nietzsche distingue déjà le *pathos* d'une rythmique « barbare », purement affective – reconnue ici comme « germanique » et reposant

9. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, in *Nietzsches Werke*, Band XVIII, A. Kröner, Leipzig, 1912 (on en trouvera quelques extraits traduits dans l'ouvrage d'A. KREMER-MARIETTI, *Nietzsche et la rhétorique*, PUF, 1992, notamment p. 139, 181, 187).

10. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, *op. cit.*, p. 310 et 318.

11. *Ibid.*, p. 338.

sur le principe qualitatif du contraste entre temps forts et temps faibles – et la mesure apollinienne d'une rythmique « hellénique », dont le principe quantitatif est, comme chez Aristoxène de Tarente, le *chronos protos* et la division du temps qu'il régule. On retrouve ici les deux catégories du dionysiaque et de l'apollinien, appliquées à deux types de rythmiques différentes. C'est pourquoi également, dans *Le Gai Savoir*, Apollon seul sera dit « le dieu des rythmes »¹², tandis que dans les *Nachlaß* c'est Dionysos qui est dit « créateur de rythmes »¹³. Le rythme n'est donc pas seulement la forme métrique, visuelle, imposée par Apollon ; il appartient également, dans la force du son, du corps tout entier, à Dionysos. Mieux encore : le dionysiaque englobe l'apollinien comme un de ses moments. L'apollinien n'est qu'un voile pudique jeté sur le dionysiaque. Le dionysiaque-rythmique est donc ce qui anime l'apollinien-métrique, ce qui le rend profondément *tragique*, s'il est vrai que, selon la formule d'un fragment posthume, le « métrique » n'est que du « à demi rythmique »¹⁴. Le rythme proprement dit a ceci de particulier qu'il abolit la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi, nous mettant ainsi en contact avec les forces du monde, en une sorte d'ivresse, qui n'est pas exactement une « béatitude ».

Dans *La Vision dionysiaque du monde*, Nietzsche montre ainsi que l'état dionysiaque est un état proche des problèmes de la conscience rythmique : « Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsque l'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque »¹⁵. On voit là toute la complexité de la conscience de l'homme dionysiaque, rêveur

12. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, § 84, p. 112.

13. Cf. B. PAUTRAT, *Versions du soleil*, Seuil, 1971, p. 116-117 : « J'ai déjà noté quelle importance présentent les recherches sur le rythme dans les travaux de jeunesse de Nietzsche : le rythme est alors présenté comme facteur d'illusion, comme voile apollinien jeté sur le monde, etc. Donc : comme forme imposée par Apollon. Or, cette « théorie du rythme » subit le déplacement qui affecte « Apollon » dans son ensemble : les fragments du *Nachlaß* définissent précisément *Dionysos* comme « créateur de rythmes » et principe de la plasticité en général, et donc aussi de la loi qui la règle. Il s'agit bien encore du même mouvement, par où Apollon, qu'on pensait avoir *confiné* hors de Dionysos, se trouve réintégré et réinscrit comme *moment de Dionysos* ». Sur le débat du rythme apollinien ou dionysiaque chez Nietzsche, il nous semble que les positions respectives de S. KOFMAN (*Nietzsche et la métaphore*, Payot, 1972, p. 19) et de P. LACQUE-LABARTHE (*Le Sujet de la Philosophie, Typographies I*, Aubier-Flammarion, 1979, p. 60-61) n'apportent rien de plus à ce texte de B. Pautrat (dont les pages citées 116-117 « auto-corrigent » d'ailleurs la page 88).

14. F. NIETZSCHE, fr. 15 [27], *Fragments posthumes 1874-1876, Considérations inactuelles III et IV*, Gallimard, 1988, p. 506.

15. F. NIETZSCHE, « La vision dionysiaque du monde », trad. J.-L. Backès, repris dans l'édition de *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, Folio, 1977, p. 291.

conscient de son rêve, paradoxalement conscient de son inconscience. De même, la conscience rythmique est sous la contrainte du rythme (ivresse), mais en même temps elle *veut* être sous une telle contrainte (lucidité). C'est ce que Nietzsche nomme aussi « le charme du rythme », ou plus littéralement ce charme qui gît « dans le rythme » (*der Zauber im Rhythmus*)¹⁶. Ce *charme* lui-même prend une double forme, aliénante ou libératrice : celle d'une contrainte et celle d'un plaisir – plaisir de la contrainte et contrainte du plaisir –, celle d'un envoûtement passif et celle d'un consentement actif.

C'est également cette ambivalence que l'on retrouve dans le célèbre aphorisme 84 du *Gai Savoir* sur l'origine de la poésie : « On cherchait à tirer profit de cette domination élémentaire que l'homme subit à l'audition de la musique ; le rythme est une contrainte (*der Rhythmus ist ein Zwang*) ; il engendre une envie irrépressible de céder, de se mettre à l'unisson ; ce n'est pas seulement le pas, c'est aussi l'âme même qui suit la mesure ; – peut-être aussi l'âme des dieux, concluait-on ! ». C'est parce que le rythme dans toutes ses manifestations (gestuelle, poétique, musicale) apparaît aux hommes comme une force parfois contrôlée, mais souvent incontrôlable, qu'ils songent à appliquer cette force humaine aux puissances divines incontrôlées, mais peut-être dès lors contrôlables. La puissance mystérieuse du rythme fait de lui un principe d'influence, espoir ou illusion d'un lien entre les hommes et les dieux. Selon Nietzsche – qui produit là une théorie fort profonde, parce que superficielle, de l'ambiguïté essentielle du rythme –, le plaisir de l'homme originel sensible au rythme était à la fois de lui obéir par contrainte et de l'imiter par choix. Il en va ici du rythme comme de toutes choses : « Il faut apprendre à aimer », dit le paragraphe 334 du même *Gai Savoir*. Avec le rythme, je finis par vouloir ce que j'ai commencé par refuser, et la jouissance passe aussi par le dépassement. Le rythme envahit le musicien, mais c'est aussi que le musicien *aime* se laisser envahir par le rythme. N'y a-t-il pas là déjà quelque chose de l'*amor fati* ?

Un deuxième point analysé par Nietzsche dans ces relativement peu connues « Recherches rythmiques », toujours inédites en français, et dont nous proposons ici une traduction, est précisément ce problème récurrent de la « force du rythme » (*Kraft des Rhythmus*) :

Je fais l'hypothèse que la force sensible du rythme réside en ceci : deux rythmes agissant l'un sur l'autre se déterminent de telle sorte que le rythme ample ordonne le rythme restreint. Les mouvements rythmiques du pouls, etc. (de l'allure) sont sans doute réorganisés autrement par l'action d'une musique de marche, de même que la pulsation se règle sur le pas. Par exemple, quand la pulsation est la suivante : 1 2 3 4 5 6 7 8, alors un coup sur les temps 1 4 7 peut se faire entendre : et ainsi de suite, sans discontinuer. Je crois que la pression du

16. F. NIETZSCHE, *Philologica III*, op. cit., Band XIX, p. 390.

sang est peu à peu devenue plus forte sur les temps 1 4 7 que sur les temps 2 3 5 6 8. Et comme le corps tout entier contient une quantité innombrable de rythmes, il subira réellement une attaque directe venant de chaque rythme. Tout se meut soudain selon une nouvelle loi : non pas à la vérité que les premiers rythmes ne dominent plus, mais qu'ils sont devenus déterminés. Fondement physiologique et explication du rythme (et de sa force) »¹⁷.

Les données physiologiques invoquées par Nietzsche sont à l'évidence indémontrables (on pourrait vraisemblablement démontrer au contraire que la pression du sang n'est pas plus forte sur les temps forts d'un rythme quelconque). Ce qui nous intéresse ici, c'est l'idée de cette « nouvelle loi » qu'impose un rythme à un autre rythme, que Nietzsche présente d'ailleurs au début de son texte comme une simple hypothèse. Cette nouvelle détermination rythmique, en l'absence d'autres données, est à penser en termes d'influence réciproque (du biologique à l'esthétique : la pulsation se règle sur le pas, et de l'esthétique au biologique : le pouls se règle sur la musique de marche). La raison avancée de cette influençabilité du corps est la quantité de rythmes qu'il contient (« *der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält* »), comme si tout rythme extérieur pouvait alors trouver un rythme intérieur de fréquence similaire sur lequel exercer sa puissance : alors le corps subit une « attaque directe » (*ein direkter Angriff*), et la subit « réellement » (*wirklich*), souligne Nietzsche.

Mais somme toute, si ce texte ne faisait état que de ces quelques considérations, il ne nous apporterait pas grand chose de plus que le sens commun : les rythmes ont une influence, etc... L'originalité de ce texte se situe ailleurs : l'exemple, même très simple, pris par Nietzsche (celui d'une succession de huit événements sonores accentués sous la forme de trois groupes : 3 + 3 + 2), n'a précisément rien à voir avec le rythme du cœur. La formule rythmique à huit temps premiers dont les accents sont ainsi placés sur les premiers, quatrième et septième temps, constitue en elle-même une forme plus syncopée, moins régulière encore que le plus irrégulier des rythmes biologiques. En d'autres termes, Nietzsche oppose aux rythmes naturels du corps un rythme dont la structure relève expressément de

17. « *Ich vermute, da die sinnliche Kraft des Rhythmus darin liegt, daß zwei aufeinander wirkende Rhythmen sich in der Weise bestimmen, daß der umfassende den engeren einteilt. Die rhythmischen Bewegungen des Pulses usw. (des Ganges) werden durch eine Marschmusik wahrscheinlich neu gegliedert, wie dem Schritt sich der Pulsschlag akkomodiert. Wenn z. B. der Pulsschlag dieser ist : 1 2 3 4 5 6 7 8, so mag bei 1 4 7 ein Schlag gehört werden : und dies immer so fort. Ich glaube, daß die Blutwelle von 1 4 7 allmählich höher geworden ist als 2 3 5 6 8. Und da der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält, so wird durch jeden Rhythmus wirklich ein direkter Angriff auf den Leib gemacht. Alles bewegt sich plötzlich nach einem neuen Gesetz : nicht zwar so, daß die alten nicht mehr herrschen, sondern daß sie bestimmt werden. Die physiologische Begründung und Erklärung des Rhythmus (und seiner Macht)* » (F. NIETZSCHE, *Philologica II*, op. cit., « Kraft des Rhythmus », § 1, p. 317).

l'artifice humain – mais il oppose ces rythmes pour mieux les réunir, dans l'influence réciproque qui nous paraît dès lors d'autant plus étonnante que ces rythmes sont opposés. C'est pourquoi le texte insiste autant sur les notions d'ordonnancement, de réorganisation, de nouvelle détermination (*einteilt, neu gegliedert, einem neuen Gesetz, bestimmt werden...*). Il y a un ordre, mais cet ordre peut changer, d'une sphère à l'autre, du biologique à l'esthétique, de l'extérieur vers l'intérieur. Il y a un ordre, mais c'est un ordre modifiable, influençable et pourtant très puissant, sur des plans opposés mais communicants. Telle est bien l'explication de la force propre du rythme, en termes d'influence réciproque. Plus encore peut-être que la mélodie ou l'harmonie, le rythme fournit ainsi une illustration exemplaire de ce paradoxe nietzschéen : comment une simple suite numérique de coups (de sons qui n'ont pas besoin d'être des notes) peut-elle provoquer une telle réaction chez tel ou tel individu ? Comment une quantité sonore peut-elle provoquer une telle qualité émotionnelle ? En donnant le rythme comme réponse à cette question, on se rend compte du même coup que le problème était d'emblée mal posé : le rythme n'est pas isolable comme une simple suite numérique de coups ; il est déjà partie intégrante d'un ensemble total entre le corps, l'esprit et le monde.

Nous sommes donc plus dans l'ordre physiologique que dans l'ordre esthétique à proprement parler. Or c'est également de ce point de vue que Nietzsche en viendra à critiquer la musique de Wagner, en des termes qui nous paraissent correspondre très exactement aux premières recherches rythmiques. Qu'on en juge plutôt :

Mes objections à la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les travestir en formules esthétiques ? Mon « fait » est que cette musique, dès qu'elle agit sur moi, rend ma respiration plus difficile : bientôt mon *pied* se fâche et s'insurge contre elle – il lui faut de la mesure, de la danse, de la marche cadencée, il attend avant tout de la musique des ravissements dans l' *agréable* allure de la marche, du saut et de la danse. – Mais mon estomac ne proteste-t-il pas à son tour ? Mon cœur ? Ma circulation sanguine ? Mes entrailles ? Est-ce qu'à l'entendre, je ne m'enroue pas imperceptiblement ? – Et ainsi je l'interroge : qu'est-ce donc que mon corps tout entier *attend* absolument de la musique ? Du *soulagement* , je pense : comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, audacieux, exubérants, sûrs d'eux-mêmes...¹⁸

Charme, contrainte, force, attente : ce que nous suggèrent déjà ces textes qui semblent se répondre sur une décennie, c'est que la musique en général, et le rythme en particulier, représente une voie d'accès privilégiée à la

18. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, op. cit., § 368. Voir également *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner considéré comme un danger », § 1.

sensation non-consciente des forces du monde, qui jouent en nous, sans nous. La musique est le plus souvent chez Nietzsche du côté de l'art le plus corporel, le plus organique, le plus viscéral. C'est peu de dire que la musique est, comme chez Schopenhauer, la représentation primitive du vouloir : elle en est bien plutôt la présentation. Ni image, ni langage : la musique ne représente pas, elle présente. Et l'ouïe est précisément le sens de cette présence. Comme le dit B. Pautrat, « la musique *est* la vraie philosophie (c'est-à-dire la philosophie tragique, puisque le tragique est la réalité du vouloir) parce qu'elle exhibe proprement la présence pleine de cet *Ur-Ein* (tragique) dans lequel Nietzsche continue à penser l'Être en son être »¹⁹. Même si *Humain, trop humain* marque les limites sceptiques d'une telle conception de la musique à l'époque de la *Naissance de la tragédie*, il n'en reste pas moins que la musique – en tant précisément qu'elle annule la représentation – a toujours joué pour Nietzsche le rôle du *médiateur le moins médiat possible* entre le monde et lui. C'est dans le même sens, nous semble-t-il, que Hugues Dufourt, qui voit dans cet ouvrage le *nexus* de toute l'œuvre nietzschéenne, a pu écrire : « *La Naissance de la tragédie* n'est pas une philosophie de la musique, c'est la musique devenue philosophie »²⁰.

Or c'est maintenant qu'il faut prolonger cette intuition jusqu'au bout de sa logique propre : si la musique apparaît bien chez le jeune Nietzsche comme une expérience originelle de l'être, la pensée postérieure de l'éternel retour comme pensée de l'être en devenir n'aurait-elle pas elle-même, *en retour*, une tonalité musicale ? L'expérience musicale nous donne l'intuition inexprimable du monde lui-même, en lui-même, au plus près de son caractère profondément tragique ; l'éternel retour exprimerait alors cette intuition en l'élevant au stade de pensée à la fois horrible et jouissive, pensée qui restait précisément interdite au stade musical. Ainsi l'éternel retour thématise et médiatise – nous ne disons pas : « théorise » – l'immédiateté de la musique comme intuition des forces du monde. La pensée de l'éternel retour prend sa source dans une perception radicalement esthétique du jeu du monde, comme affirmation du chaos et de l'innocence du devenir. Selon nous, la pensée de l'éternel retour n'est donc pas une pensée *de la* musique, mais bel et bien une *pensée musicale*. C'est ce qui reste à montrer.

Sur l'éternel retour, on sait qu'il existe en gros cinq types de sources nietzschéennes, et donc d'interprétations possibles : autobiographique²¹,

19. B. PAUTRAT, *Versions du soleil*, Seuil, 1971, p. 71. L'auteur dit que Nietzsche « continue » à penser ainsi, entendant par là qu'il reste prisonnier, malgré qu'il en ait, d'une métaphysique de la présence.

20. H. DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, C. Bourgois, 1991, p. 38.

21. Cf. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », *Ainsi parlait Zarathoustra*, § 1.

philosophique ²², scientifique ²³, imaginaire ²⁴, éthique ²⁵. Nous voudrions en établir une sixième, d'ordre musical, en posant maintenant le problème nietzschéen de l'éternel retour dans son rapport à la musique.

Mais reprenons tout d'abord l'essentiel. Nietzsche ne cesse de le *répéter* ²⁶, et le commentaire de G. Deleuze ne nous semble pas toujours très fidèle sur ce point ²⁷ : il n'y a à strictement parler *rien de nouveau* dans l'éternel retour. Dans l'éternel retour *du même*, comme pourrait-il y avoir de l'autre ? A première vue, l'éternel retour n'est donc qu'une pure et simple répétition, répétition potentielle, dans sa grande périodicité universelle : le temps est un cercle, le monde est une roue ²⁸. Mais, avant d'être un devenir universel, l'éternel retour est d'abord une expérience individuelle, la *Stimmung* d'un certain mois d'août 1881, dans la forêt de la Haute-Engadine, au bord du lac de Silvaplana, près d'un rocher dressé en forme de pyramide... Tel est le paradoxe vécu de l'éternel retour : il faut bien qu'il y ait une « première fois » de sa « révélation », et cette première fois à son tour doit s'inscrire dans le cercle des cercles, dans l'anneau des anneaux. Dès lors, c'est surtout dans l'ordre éthique que la pensée de l'éternel retour trouve sa fécondité, en tant que pensée désespérante, car c'est là qu'elle trouve en somme sa vraie différence, par rapport à elle-même.

Un célèbre aphorisme du *Gai Savoir* (341), intitulé « Le poids le plus lourd », et qui n'est autre que la première présentation de l'éternel retour dans l'œuvre nietzschéenne, est précisément construit sur ce schéma symétrique, entre physique et éthique. Nous ne sommes pas encore dans la

22. Cf. F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, II, « De l'utilité et des inconvénients des études historiques », § 2 (sur les sources pythagoriciennes) ; et surtout *Ecce Homo*, « La Naissance de la tragédie », § 3 (sur les sources héraclitéennes ou stoïciennes). Cf. aussi la discussion qui suivit la conférence de P. Klossowski à Royaumont, « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du Même », *Nietzsche*, Minuit, 1967, p. 236 sq.

23. Cf. notamment A. MITTASCH, « Nietzsches Verhältnis zu Robert Mayer », in *Blätter für deutsche Philosophie*, 1942, 16, p. 139 sq. En avril 1881, Nietzsche reçoit de son ami Heinrich Köselitz, alias Peter Gast, un volume d'essais du physicien Robert Mayer consacrés au principe de la conservation de l'énergie, qui a pu inspirer l'aspect thermo-dynamique et pseudo-scientifique de l'hypothèse de l'éternel retour. On notera au passage que la référence scientifique est venue du compositeur dont Nietzsche admirait alors le plus la musique (cf. F. R. LOVE, *Nietzsche's Saint Peter, Genesis and Cultivation of an Illusion*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1981, ch. II, 4 : « Recoaro and the Music of the Eternal Return »).

24. Cf. G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, J. Corti, 1943, ch. V : « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », p. 180 et 184.

25. Cf. G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, II, 14 : « Deuxième aspect de l'éternel retour : comme pensée éthique et sélective », p. 77-80.

26. Cf. *Le Gai Savoir*, § 341 ; *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », et « Le Convalescent » ; *Par-delà bien et mal*, § 56 ; *Ecce Homo*, « Naissance de la tragédie », 3, « Ainsi parlait Zarathoustra », 1.

27. Cf. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 52-53.

28. Cf. respectivement *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », 2, et *Le Gai Savoir*, Appendice en vers, « A Goethe ».

musique, mais nous y arrivons. La première moitié du texte est constituée par la parole du démon (*daimon*) qui révèle cette formidable pensée cosmologique du devenir-même (« Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle... »). La deuxième moitié présente l'interprétation éthique de cette pensée pour un devenir-autre (« Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre »). Dans l'éternel retour du même, il y a donc du moins *un autre*... Les deux moitiés de l'aphorisme sont articulées autour d'un dilemme : faut-il maudire ce démon ou bien le bénir d'une pensée aussi divine ? Le bénir, bien sûr, car la pensée de l'éternel retour est une invitation à un engagement entre soi et soi (comme le montre le rôle dans le texte d'une conscience dédoublée entre un je et un tu). Le poids le plus lourd, c'est l'aspect tragique, dionysiaque, de l'éternel retour : si tout doit revenir, lourdement, alors il m'appartient, au sens propre, de peser, de *soupeser la valeur de chaque instant*.

Alors seulement, l'homme de l'éternel retour veut la vie comme elle fut, comme elle est, mais surtout comme elle sera. L'éternel retour se conjugue plus au futur qu'au passé ou au présent – ou plus précisément, si l'on nous permet ce jeu sur les temps grammaticaux (mais ne croyons-nous pas toujours à la grammaire ?) : au futur antérieur. Dire : « cette araignée reviendra, ce clair de lune aussi », c'est déjà dire : « cette araignée, ce clair de lune *seront revenus* ». De même, il ne suffit pas de dire à quelqu'un : « je tiendrai ma promesse », il faut que ce quelqu'un puisse réellement penser : « il *aura tenu* sa promesse ». Il faut parvenir à une mémoire de la volonté pour pouvoir répondre de sa personne en tant qu'avenir²⁹. L'éternel retour vaut donc comme critère éthique avant même de valoir comme doctrine cosmologique : il vaut pour l'action à venir, pour la volonté de puissance. Comme le résume G. Deleuze en une formule frappante : « Ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour »³⁰. L'éternel retour peut alors apparaître paradoxalement, non pas comme une pensée penchée sur son passé, mais comme une pensée tendue vers l'avenir. Cette pensée est un guide pour l'action de se surmonter soi-même : « Une paresse qui voudrait son éternel retour, une bêtise, une bassesse, une lâcheté, une méchanceté qui voudraient leur éternel retour : ce ne serait plus la même paresse, ce ne serait plus la même bêtise... »³¹. A la limite du paradoxe, l'éternel retour opère une sélection au présent en fonction de l'avenir. Il faut qu'une telle chose soit possible : dans le temps, je m'engage aujourd'hui à ne pas avoir de regrets un jour.

29. Cf. *La Généalogie de la morale*, Deuxième dissertation, 1.

30. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 77.

31. *Ibid.*, p. 78.

On connaît ainsi le goût de Nietzsche pour les anniversaires de naissance et les soirées de la Saint-Sylvestre, au cours desquelles l'âme « peut sereinement embrasser du regard une période de son propre développement »³². C'est alors que le philosophe peut goûter ces passages où le temps revient sur lui-même, se suspend presque, et en même temps se déploie, à la charnière d'un passé que l'on juge et d'un avenir qui échappe encore à tout jugement. Sous le portique de l'instant, le maintenant oscille entre le pas-encore-maintenant et le plus-maintenant. Chacun des instants que nous vivons, destiné à revenir un nombre de fois infini, porte la marque de l'éternité, est lui-même un Éternel. Les instants individuellement ou collectivement marqués (anniversaire ou fin d'année) sont tout particulièrement porteurs de cette vision cyclique : pour que le cycle tourne, il faut un repère. On vit alors un *temps vibré* : il y a le temps du *bilan* et il y a le temps du *vœu*. Comme le dit l'aphorisme « Pour le nouvel an » du *Gai Savoir* (276), le bilan peut même se réduire à un « Je vis encore, je pense encore », et le vœu à un seul et unique *amor fati*. A la limite, cela suffit : tout est là pour la vie à venir. Il suffit de répéter le mot « oui ». Mais, pour cela, il faut déjà *apprendre à aimer* – pas encore le *fatum* lui-même, mais... une musique par exemple :

Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout *apprendre à entendre* une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie en soi : ensuite il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la *supporter*, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier ; – vient enfin le moment où nous y sommes *habitués*, où nous l'attendons, où nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut ; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis, qui ne conçoivent de meilleure chose au monde et ne désirent plus qu'elle-même, et rien qu'elle-même.³³

La figure musicale dont il est question ici exige et provoque en elle-même quatre moments successifs : la délimitation de son existence, l'acceptation de son étrangeté, l'accoutumance à sa répétition, la dépendance totale de sa beauté enfin. Ces quatre moments successifs soulignent le paradoxe voulu par Nietzsche : aimer n'est pas quelque chose d'immédiat, de spontané ; aimer demande du temps ; aimer s'apprend. Dans l'amour musical, il se pourrait bien en effet que ce soient les musiques que nous n'aimons pas à la première écoute qui finissent par nous ravir entièrement : l'étrangeté se dévoile peu à peu, leur beauté apparaît avec le temps, mais – heureusement

32. F. NIETZSCHE, Lettre à sa mère et à sa sœur, fin décembre 1864, *Correspondance*, Gallimard, 1986, t. I, p. 346. Sur ce point, voir l'article de J. Figl, « Festtagkult und Musik im Leben des jungen Nietzsche », in *Nietzsche und die Musik*, op. cit., p. 7-16.

33. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, op. cit., § 334. À noter que le mot « contrainte » (*Zwang*) figurait déjà à propos du rythme dans le § 84 du *Gai Savoir*.

– il reste toujours un voile. La facilité n'est jamais bon signe pour l'amour exigeant. C'est alors que Nietzsche ajoute, aussitôt après la phrase précédente : « – Mais ce n'est pas seulement en musique que ceci nous arrive : c'est justement de la sorte que nous avons *appris à aimer* tous les objets que nous aimons maintenant ». On pourra donc relire l'aphorisme tout entier à la lumière de l'éternel retour : en quatre mots, il faut savoir l'entendre, le supporter, l'attendre, le désirer.

Ainsi, quel est au juste le rapport entretenu entre l'éternel retour et la musique ? Malgré toute la force de ce premier texte, il faut bien reconnaître que nous n'en sommes encore qu'à un rapprochement hasardeux entre trois aphorismes du *Gai Savoir* (*amor fati* du 276, musique du 334 et éternel retour du 341). Pourtant, un texte autobiographique de Nietzsche, sur lequel il nous semble que les commentateurs n'ont pas assez insisté³⁴, permet d'apporter un second élément de réponse, explicite celui-là. Immédiatement après avoir conté l'histoire de la genèse de l'éternel retour, comme centre même de *Zarathoustra*, Nietzsche écrit en effet, cherchant en lui-même l'explication de cette révélation : « Si, à compter de ce jour, je me reporte quelques mois plus tôt, je trouve, comme signe prémonitoire, une modification soudaine et radicale de mon goût, surtout en musique. Peut-être *Zarathoustra* appartient-il tout entier à la musique : il est en tout cas certain qu'il présupposait une véritable renaissance de l'art d'*écouter* »³⁵. Il y a précisément deux manières d'écouter cette phrase : elle peut signifier, soit que *Zarathoustra* est écrit avec tout l'art du grand style, soit que l'intuition centrale de *Zarathoustra*, l'éternel retour lui-même, a une connotation musicale. D'ailleurs, la doctrine de *Zarathoustra* ne doit-elle pas être *chantée*, comme l'y exhorte la compagnie de ses animaux ? Dans les deux cas, Nietzsche dit clairement que le livre même de *Zarathoustra* n'aurait pu exister sans une oreille, cette oreille même qui cache d'autres oreilles

34. Même M. Heidegger, dans son gigantesque commentaire (*Nietzsche*, Gallimard, 1971, t. I, p. 209), tronque la citation de *Ecce Homo* juste avant le passage que nous citons. C. Rosset évoque bien « l'expérience, répétable à loisir, de la jubilation *musicale* » et « l'importance primordiale et constitutive de la musique dans la genèse de la pensée nietzschéenne » (*op. cit.*, p. 45 et 46, section 2 des « Notes sur Nietzsche »), mais n'ose pas le rapprochement avec le retour éternel (relégué à la section 7 des mêmes « Notes »). Seule exception à notre connaissance, G. Liébert consacre un bref paragraphe à ce problème dans son « Nietzsche et la musique » (*op. cit.*, p. 1544), avec cette précision d'ordre biographique : « Lorsqu'il a eu l'intuition de l'Éternel Retour, c'est dans un de ces moments d'exaltation lyrique où paraissent se résoudre toutes les contradictions, et quelque temps auparavant, il s'était remis, sinon à composer, du moins à travailler de nouveau une de ses anciennes partitions ». C'est ce que semble en effet confirmer le fragment suivant, de la même époque : « Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art. L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ces parties ! Voilà la pensée capitale. » (Fragment posthume de printemps-automne 1881, *Œuvres complètes, Le Gai Savoir*, p. 373).

35. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, trad. J.-C. Hémerly, Gallimard, 1974, p. 306.

encore... Ces deux pages qui constituent le premier paragraphe de la section d'*Ecce Homo* consacrée au *Zarathoustra* sont pleines d'enseignement sur les rapports philosophie-musique chez Nietzsche : en effet, non seulement l'idée d'éternel retour y est explicitement rapprochée de la musique (comme dans la citation précédente), mais on y découvre en outre une série de signes indubitables de la *musicalité même de l'éternel retour* : tandis que Peter Gast est régénéré par le « phénix de la musique », la partie finale de *Zarathoustra* est « terminée très précisément à l'heure sainte où Richard Wagner mourait à Venise » ; « de même, c'est dans cet intervalle que se situe l'*Hymne à la vie* », symptôme de la « passion du oui par excellence » ; et « peut-être ma musique a-t-elle en cet endroit aussi une certaine grandeur – (la dernière note du hautbois : *do dièse* et non *do*) », etc. Pourquoi toutes ces précisions pour un texte censé resituer autobiographiquement la pensée de l'éternel retour, sinon pour nous mettre sur la voie d'une autre écoute de cette pensée ? Car *l'éternel retour n'est-il pas précisément un autre « hymne à la vie »* ? Et, parallèlement à *Zarathoustra* se surmontant soi-même, Nietzsche n'a-t-il pas rêvé à la musique du Midi, « musique de midi »³⁶ ? C'est à propos de la *Carmen* de Bizet que Nietzsche écrivait : « A-t-on remarqué que la musique rend l'esprit libre ? qu'elle donne des ailes à la pensée ? que l'on devienne d'autant plus philosophe que l'on est plus musicien ? »³⁷...

Nous n'affirmons donc pas que l'éternel retour, s'il a bien quelque chose de rythmique (et non de métrique) au sens où il instaure une différence éthique, soit à proprement parler un rythme musical, ce qui serait absurde ; nous suggérons – mais c'est Nietzsche lui-même qui le dit – que *la pensée même de l'éternel retour est manifestement indissociable de la sensibilité à la musique*, pour celui qui la profère comme pour celui qui l'entend. Ce qui suppose que cette pensée, la pensée des pensées, ne soit pas accessible à tous, et ce qui explique que la philosophie de Nietzsche dans son ensemble exige, pour être comprise, d'être *entendue* : « Je ne m'adresserai qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes »³⁸. Nous évoquions précédemment le goût de Nietzsche pour les soirées de la Saint-Sylvestre, où le temps se savoure autrement. Nous avons volontairement omis d'indiquer alors que la pensée nietzschéenne de l'instant qui revient a également une existence musicale, et même plus précisément rythmique. C'est ce dont témoigne la

36. Cf. J. LIBIS, « Nietzsche et la musique », *op. cit.*, et G. GRÜBER, « Nietzsches Begriff des "Südländischen" in der Musik », in *Nietzsche und die Musik*, *op. cit.*, p. 115-128.

37. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, § 1 (trad. H. Albert).

38. F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 21. Le procès-verbal de l'hôpital de Bâle en janvier 1889, date connue de la « folie », indique : « Quand on s'informe de son état, il répond qu'il se sent bien, mais qu'il ne pourrait exprimer son état qu'en musique » (cité par G. BIANQUIS, *Nietzsche devant ses contemporains*, Ed. du Rocher, 1959, p. 158).

figure rythmique obstinée (*ostinato*) de la composition pour deux pianos intitulée *Nachklang einer Sylvesternacht* (*Echo d'une nuit de la Saint-Sylvestre*), vraisemblablement issue d'une de ses fougueuses improvisations au piano. Quand bien même la composition de Nietzsche ne serait pas un chef-d'œuvre (par manque paradoxal de « grand style », de sens non-aphoristique de la « grande forme »), comment ne pas opérer ici le rapprochement qui s'impose entre musique et philosophie sous le rapport du rythme ? Attachons-nous d'ailleurs au titre même de cette composition : *Nachklang*, écho (littéralement : après le son), mais aussi réminiscence, souvenir, et nous comprendrons ce qui la relie souterrainement au thème de l'éternel retour...

Cependant, là encore, n'est-ce pas là « tirer » artificiellement l'éternel retour vers des catégories musicales ? Nous ne le croyons pas. Précisons donc ce rapport capital entre esthétique et éthique, à partir des deux fragments suivants, particulièrement clairs sur ce point. Le premier fragment, antérieur il est vrai à la révélation de l'éternel retour, met en valeur la notion d'interprétation musicale, pour laquelle la rythmicité vaut comme critère : « Tout ce qui comporte un rythme, la vie entière des individus, la politique des peuples, les rapports d'intérêt, les conflits de classes, l'opposition du peuple et du non-peuple – involontairement l'homme nourri de musique le mesurera et le jugera selon le critère de la musique »³⁹. L'homme nourri de musique, c'est bien entendu Nietzsche lui-même, et cette musique devient en elle-même un critère de jugement, notamment sous le rapport du rythme, dont la caractéristique est de combiner répétition et différence. Quant au second fragment, il est postérieur à l'éternel retour, et permet de préciser l'idée d'une interprétation rythmique du monde : « L'homme est une créature qui invente des formes et des rythmes [...]. Sans cette transformation du monde en formes et en rythmes, il n'y aurait pour nous rien qui fût “ identique ”, donc rien qui se répète, donc aucune possibilité d'expérience ni d'assimilation, de *nutrition*. [...] Voilà comment apparaît notre monde, c'est là l'origine du monde tout entier »⁴⁰. Ici se fait à nouveau jour quelque chose comme une pensée de l'origine esthétique de la répétition et de la différence. Encore faudrait-il distinguer plus rigoureusement le « ce qui se répète » à l'échelle de l'homme et le « ce qui se répète » à l'échelle du monde. Mais précisément : Nietzsche dit ici que c'est la transformation du monde en phénomène esthétique qui – non pas justifie l'existence, comme dans la *Naissance de la tragédie* –, mais *configure* le monde lui-même, lui confère la forme et le « rythme » que nous lui connaissons, en un mot son *apparence*.

39. F. NIETZSCHE, fr. 12 [24], in *Considérations inactuelles III et IV, Fragments posthumes début 1874-printemps 1876*, Gallimard, 1988, p. 483.

40. F. NIETZSCHE, fr. 38 [9], in *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p. 341.

L'éternel retour n'est alors qu'une manière, essentiellement esthétique et éthique, d'affirmer pleinement, dans son apparaître, cet être du devenir-même.

N'oublions pas enfin que la « thèse » de l'éternel retour, qui n'en est une que pour les commentateurs, est fort peu présente dans les textes mêmes de Nietzsche. Qu'il faille substituer – au moins provisoirement – la musique au texte ne nous paraît donc pas aberrant. Si la pensée de l'éternel retour, comme le souligne B. Pautrat, est bien étrangère à tout discours, scientifique ou philosophique – certes pas au discours de Zarathoustra lui-même, qui pourtant ne l'enseigne jamais explicitement –, ne peut-on pas formuler l'hypothèse qu'elle est peut-être familière du musical, qui précisément n'est pas un discours, et qui est en quelque sorte avec le poétique l'autre versant classique du non-philosophique ? La forme d'art supérieure qu'est la musique, en tant que non-représentation, exprimerait en quelque sorte la forme de pensée supérieure qu'est l'éternel retour, en tant que non-théorie. Nous pourrions reformuler alors notre hypothèse sous la forme suivante : l'intuition de l'éternel retour, voire la « croyance » en lui – en ce sens qu'elle n'a jamais fait l'objet d'un exposé théorique de la part de Nietzsche, dans aucune de ses œuvres – serait elle-même le « retour » nécessaire d'une double impossibilité : de son incapacité relative à composer, d'une part (après 1874 du moins) ; de ses premières recherches sur le rythme, d'autre part, impossibles à théoriser autrement que dans des notes fragmentaires... Nietzsche écrivait en effet : « Il faudrait concevoir la *cadence* comme quelque chose de fondamental : c.-à-d. la sensation la plus originelle du temps, la *forme* même du temps »⁴¹. Ainsi, pour remonter jusqu'aux textes de jeunesse de l'édition Kröner, pourquoi l'éternel retour ne serait-il pas en somme la forme hypostasée des *Rhythmische Untersuchungen* – où le jeune Nietzsche parle à deux reprises d'une « philosophie du rythme », et où les tout derniers mots sont pour le rythme comme « forme du devenir, principalement la *forme* du monde des phénomènes – *Rhythmus ist die Form des Werdens, überhaupt die Form der Erscheinungswelt* »⁴² ? Tout se passe en effet comme si ces recherches, décisives et quasi obsessionnelles chez le jeune Nietzsche, après avoir fait l'objet de quelques tentatives théoriques appliquées aux Grecs, comme au paragraphe 84 du *Gai Savoir*, s'étaient finalement cristallisées dans une vaste intuition musicale : celle d'un éternel *da capo* »⁴³... Il faudrait alors renverser notre formulation précédente, et dire : c'est la forme

41. F. NIETZSCHE, fr. 9 [116], in *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes automne 1869-printemps 1872*, Gallimard, 1977, p. 397.

42. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, op. cit., p. 320.

43. F. NIETZSCHE, fr. 34 [204], in *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p. 218. Le même terme musical figure également en bonne place au § 56 de *Par-delà bien et mal*.

de pensée supérieure qu'est l'éternel retour qui exprime la forme d'art supérieure qu'est la musique. Il faudrait enfin concevoir l'éternel retour comme la musique de la vie.

Répétons-le donc : nous ne disons pas ici, simplement, que le retour existe aussi dans la musique, sous la forme rythmique de la répétition ou mélodique de la reprise (bien plus en tout cas que dans l'harmonie, qui n'a guère les faveurs nietzschéennes), et que l'éternel retour, en ce sens, ne serait que l'extrapolation de ces deux formes sonores primitives. Nous disons que, chez un philosophe comme Nietzsche qui, d'une certaine manière, n'a jamais séparé sa vie et sa philosophie, la musique en tant que mode sensible-esthétique d'appréhension du monde sans arrière-mondes – et ce dans toutes ses composantes formelles chez le mélomane, mais aussi corporelles, organiques, musculaires chez l'interprète, et intellectuelles, structurelles, combinatoires chez le compositeur – est très vraisemblablement liée à une pensée comme l'éternel retour qui, qu'on le veuille ou non, n'est pas une thèse ni une doctrine. Ce lien est une *expression* à double sens : la musique exprime l'éternel retour, mais c'est surtout l'éternel retour qui exprime la musique. C'est pourquoi nous avons tenté de montrer comment, dans un premier temps (les textes de jeunesse), la musique en général, et le rythme en particulier, apparaissaient comme les moyens d'accès privilégiés à l'intuition des forces mêmes du monde en devenir ; et comment, dans un deuxième temps, cette intuition trouve son expression *pensable* uniquement dans la perspective de l'éternel retour. Dans ces conditions, nous irons jusqu'à dire en conclusion que cette pensée extrême de Nietzsche requiert, pour être comprise, soit la lecture de Zarathoustra, soit l'écoute de l'*Hymne à la vie* ! – les deux restant toujours, évidemment, à *interpréter* ⁴⁴.

Le domaine musical n'est donc pas extérieur à la pensée de Nietzsche, il en est au contraire l'élément même. Nietzsche philosophe est manifestement « dans » la musique, et doit être également compris en elle. Il faudrait donc écrire : Nietzsche, « musicien-philosophe » ; ou encore, comme G. Liébert : philosophe *parce que* musicien... Le problème étant, bien entendu, qu'il devient dans cette dimension *aussi irréfutable qu'un son* – et par conséquent non philosophique au sens classique du terme. Il resterait ainsi à montrer comment ces « pensées musicales » s'expriment dans la langue de Nietzsche, selon certaines modalités de *tempo* que l'auteur lui-même ne cesse de rapprocher de la musique. Et il faudrait enfin revenir, comme le fait

44. Ce rapprochement philosophie-musique, c'est Nietzsche lui-même qui l'exprime sous forme de fantasme dans ses *Lettres à Peter Gast* : « Il est hors de doute que dans le tréfonds de mon être, j'aurais voulu *pouvoir* composer la *musique* que vous composez, vous – et ma propre musique (bouquins compris) n'a été faite que *faute de mieux*... » (Lettre 220, trad. L. Servicen, préface d'A. Schaeffner, Ed. du Rocher, 1957, rééd. C. Bourgois, 1981).

E. Blondel dans son article, sur le changement profond de perspective que Nietzsche a fait subir aux rapports des sens et de l'intuition philosophique : ce n'est plus l'œil, c'est l'oreille qui est le sens épistémique ; ce n'est plus la vision, c'est l'ouïe qui devient la perception ontologique. Le sens de l'ouïe est chez Nietzsche le sens par excellence qui permet de juger le monde et l'existence comme phénomène esthétique à part entière. En un mot, le philosophe-musicien est celui qui a une oreille *pour la vie*. « Sans la musique, la vie serait une erreur »⁴⁵ – est-ce à dire que la musique soit la vérité de la vie ? « La vie sans musique n'est qu'une erreur, une besogne éreintante, un exil »⁴⁶ – et sans l'éternel retour ?

45. F. NIETZSCHE, *Crépuscule des Idoles*, « Maximes et Traits », § 33, trad. J.-Cl. Hémery. Cf. le commentaire de G. Liébert, *op. cit.*, p. 1461 : « Que la vie sans musique soit une erreur peut vouloir dire que la musique fait oublier la vie [...]. Mais la même formule peut au contraire signifier que la vie ne se comprenant qu'à partir de la musique, celle-ci loin d'en être la négation en représente l'affirmation immédiate et irréfutable. [...] La jubilation, l'excitation à vivre qu'elle provoque ou accroît traduisent une acceptation pleine et entière de la réalité, au point d'en faire souhaiter la permanence ou le retour ».

46. F. NIETZSCHE, *Lettres à Peter Gast*, *op. cit.*, Lettre 241 du 15 janvier 1888.