



## Nietzsche Compositor

**Claudio Schulkin**

*En una conversación cualquiera alguien menciona, como al pasar, el nombre de Nietzsche. De inmediato todos sienten un ligero escozor; sin querer han recordado al unísono a aquel temido y odiado fantasma que lo representa habitualmente: aquel que con su proclamación de la “Bestia Rubia” sirviera de inspiración para las más delirantes ilusiones de los ideólogos nazis. Tal vez para conjurarlo, a continuación otro de los presentes evoca, en voz baja y apresuradamente, la patética imagen del filósofo abrazado al caballo de un coche de plaza sin querer soltarlo, rodeado de curiosos y gendarmes en pleno centro de Turín, en el preciso momento de hundirse definitivamente en la locura (fines de 1888). Algo aliviados, ahora interviene el único músico que participa en la conversación para referirse a la intensa relación personal que mantuvo Nietzsche con Wagner, a quien dedica su primer libro, **El Nacimiento de la Tragedia**, donde exalta y celebra “lo dionisiaco”, nueva categoría artística y filosófica.*

Nazismo, demencia, ceremonias orgiásticas que llevan a una inquietante disolución del yo: basta invocar el nombre de Nietzsche para que de inmediato se hagan presentes todas las fuerzas conjuntas de lo irracional, desatadas y sin freno.

Pero seamos justos. Hay suficientes palabras pronunciadas por Nietzsche circulando libremente en las charlas de café, en los medios masivos de comunicación, en las privadas sesiones de psicoterapia, en fin, en las “habladurías del mundo”, como para matizar esta primera imagen casi demoníaca. Sin ir más lejos, allí está Lisa Simpson, quien se permite citarlo por televisión cuando le espeta a su hermano Bart que “*lo que no la mata la hace más fuerte*”. Y si de músicos se trata, todos saben que “*sin música la vida sería un error*”. Entre escritores (o aspirantes a serlo) “*corregir el estilo es corregir el pensamiento*”. Aún incompletos, la inmensa popularidad de estos aforismos nos confirma que somos mucho más nietzscheanos de lo que nos gustaría creer. O para decirlo de un modo altisonante: que nuestra época está signada por Nietzsche.

¿Quiere decir esto, entonces, que lo conocemos bien? De ninguna manera. En realidad Nietzsche es, aun hoy, el filósofo peor comprendido de la historia y el hecho de que algunos vaticinios que formulara hace más de cien años se hayan cumplido hoy de la manera más acabada —notablemente, el relativo al “nihilismo”— nos remite, como un imperativo, a sus textos, para volverlos a leer, discutirlos y profundizarlos. (Y, por cierto, disfrutarlos, como que vienen de la pluma de un gran escritor).

Además, y aquí el motivo de estas líneas, ahí está su música. Este aspecto de su personalidad todavía permanece oculto e ignorado, incluso por aquellos que se han ocupado a fondo de su obra. Sirva como ejemplo un libro bastante reciente, **El último oficio de Nietzsche** de Tomás Abraham, donde en el capítulo titulado, precisamente, “Músico” ni siquiera se menciona que hubiese compuesto nada. Sólo dice que “soñaba con ser músico”. Es verdad que el catálogo de obras musicales que Nietzsche puede exhibir es breve, pero... ¿por qué no examinarlas? Tratándose de un verdadero artista, las compuso con la misma honestidad y la misma entrega total con las que escribió cada uno de sus libros. Merece, por lo tanto, que lo tomemos en serio en su calidad de

compositor, aun a sabiendas de que toda su vida se consideró a sí mismo un aficionado.

Cuando se habla de la relación de Nietzsche con la música es muy común caer en la tentación (y en el error) de reducirla a su relación con Wagner. Si bien, como dice su biógrafo Werner Ross, el encuentro con el Maestro es “el hecho central de la biografía de Nietzsche”, él ya había nacido a la música desde hacía mucho tiempo atrás, y por supuesto la siguió ejerciendo a su manera después de que se distanciaran. Tal vez haya que pensar que, en este aspecto, Wagner, con su personalidad avasallante debió haber funcionado más bien como un freno para el joven compositor en ciernes. De esto diremos algo más adelante. Que la música fue algo sustancial en la vida de Nietzsche queda demostrado con el siguiente episodio: aun demente se sentaba al piano para tocar una de las Sonatas op. 31 de Beethoven, y en 1900, año de su muerte, cuando ya estaba completamente paralizado, el único estímulo del mundo exterior que lo hacía reaccionar era la música.

*La conversación se anima. Nuestro músico, que resultó ser Profesor, ha conseguido concentrar la atención de todos. ¿Cómo? ¿Nietzsche compositor? ¿Acaso ejerció la música en forma profesional? ¿Cuál fue su carrera en este ámbito? ¿Se estrenaron sus obras? Ninguna respuesta parece satisfacer a la tertulia. Se origina entonces una discusión alrededor de las categorías “profesional/aficionado”. El Profesor, enojado, pregunta si alguien conoce algún “poeta profesional”. “Es más — dice casi enrojando— Nietzsche ni siquiera fue un filósofo profesional. Lou Andreas Salomé, su discípula, la mujer que él amó y que lo dejó sufriendo en carne viva al rechazarlo, sabía mucho más de filosofía que él. Pero él era el filósofo, y no ella. En rigor, ni la poesía, ni la filosofía ni la música son «profesiones» en el sentido corriente del término (por lo que mal puede alguien convertirse en «profesional»). Las profesiones sirven para conseguir algo bien concreto y estas actividades son completamente inútiles para eso. Entiéndase: no son utilitarias. En el momento en que «sirven» a un fin ulterior a sí mismas, (cualquiera que sea: sustento, reconocimiento, etc.), se contaminan y se marchitan. Es por eso que prefiero pensar que en este terreno nadie pasa el nivel de aprendiz. O, si ustedes quieren: de aficionado”.*

En 1976 la Bärenreiter-Verlag de Basilea publicó **Der Musikalische Nachlass** (El legado musical) de Nietzsche, bajo el cuidado de Curt Paul Janz —otro de sus principales biógrafos y, a la sazón, músico él también. Es un voluminoso libro que contiene la totalidad de las partituras escritas por el filósofo. Además de reeditar piezas ya publicadas con anterioridad, aquí, con loable criterio editorial, se han incluido no solo las obras terminadas sino también las inacabadas, los esbozos, con frases musicales aisladas, notas sin plicas, tachaduras, etc. El conjunto impresiona por la cantidad: la primera conclusión legítima que se puede sacar es que alguien capaz de borrar tanto papel pentagramado a lo largo de la vida en verdad se toma muy en serio la composición. Por otra parte, hay mucha música religiosa: resulta curioso pensar que el autor de **El Anticristo** sea la misma persona que compuso un Miserere a cinco voces, motetes que intentan la escritura de Palestrina, un Oratorio de Navidad, una Misa para solo, coro y orquesta, etc. Pero no debemos engañarnos: Nietzsche no disponía de los medios técnicos como para abordar obras de tal envergadura. Estas se quedan en meros intentos juveniles, fragmentarios y fallidos, motivados por el afán de imitar una música que lo conmueve profundamente. Toda su formación musical se reducía a unas lecciones de piano recibidas, cuando niño, de un maestro de coro de iglesia. Por ende, nunca estuvo listo para obras de gran aliento. En cambio las piezas cortas para piano y los lieder aparecen como más adecuados a sus posibilidades de dar una forma acabada a los arrebatos de su inspiración: casi la mitad del volumen está ocupado por este tipo de piezas, que son a las que debemos prestar atención ya

que adquieren real categoría de “obras”, algunas especialmente hermosas y logradas. El fue, para decirlo en una palabra, un “compositor intuitivo”.

Debemos agregar que todos los testimonios coinciden en que improvisaba al piano en forma admirable: esto le permitía ser el centro de reuniones sociales a pesar de su carácter algo inhibido. Wagner le decía: “¡Usted toca demasiado bien el piano para ser Profesor (de Filología)!”, aunque Ida Rothpletz, esposa de su fiel amigo Overbeck, escribió que él, como intérprete, “no tenía la más mínima habilidad, tocaba casi duro y entrecortado, buscaba las notas en su memoria y luego en las teclas”.

A los 15 años había fundado con sus amigos de la infancia Wilhem Pinder y Gustav Krug —con los que acostumbraba tocar el piano a cuatro manos— la asociación «*Germania*», a la que cada integrante se comprometía a hacer una entrega mensual: una poesía, composición musical, ensayo ilustrado, etc. A los dos años Nietzsche había completado los 25 envíos prescritos, Krug 18 y Pinder 16.

A los 20 años ya había escrito más de una docena de lieder como el que sigue:

## 20. Beschwörung

(Aleksandr Pusckin)

O wenn es wahr, daß in der Nacht, wann al-le ru-hen die da le-ben, und wann die

Mon-des-strah-len sacht her-ab auf Lei-chen-stei-ne schwe-ben, o wenn es

wahr ist, daß als-dann die Grä-ber öff-nen sich, die stil-len,

14

ruf' ich, harr' ich um Lei-las wil - len. Zu mir, mein Lieb, her-

19

an her - an! Zeig dich ge - lieb - ter

25

Schat-ten,gleich wie du er-schie-nest vor dem Schei - den, wie Win-ter- tag so kalt, so

30

bleich, entstellt vom letz-ten Todes-lei-den. Schweb wie ein fer - ner Stern her - an, wie lei - ser

35

Klang, wie Win - des - we - hen, wie ein Gesicht schreck-lich zu sehn. Mir

40

al - les gleich: her - an, her - an.

47

Ich ru - fe dich, nicht da - rum, nein! um je - ner Bos - heit an - zu - kla - gen, die tö - te -

52

ten den En - gel mein, nicht Gra - bes - rät - sel zu er - fra - gen, nicht da - rum weil mich dann und -

57

wann der Zwei - fel quält, ich will nur - schmerz - lich dir sa - gen, daß

61

ich lie - be herz - lich, daß ich - ganz dein, her - an, her - an!

A los 21 sometió sus *lieder* al juicio crítico del director de orquesta Joseph Brambach, quien le recomendó estudiar contrapunto. Nietzsche, acostumbrado al éxito fácil en las reuniones y herido en su amor propio al sentirse tratado como un principiante, decide dejar de componer y concibe el proyecto de dedicarse a la crítica musical. Pero a los pocos meses recae en la tentación y vuelve a componer. Nunca seguiría la recomendación de estudiar música más seriamente.

En esta época está dedicado a la “penosa ascesis” de la filología clásica, aunque no abandona a su verdadero amor, la música: asiste al abono de ópera y escribe sus críticas, que nadie publica.

Por estos años (1866-67) no era wagneriano. Sus preferencias musicales son conservadoras: Mozart, Beethoven, Schumann. Nada de “la música del futuro” le atrae. Su opinión sobre Wagner es la que prevalece generalizada en ese momento: cierto reconocimiento pero con reservas y desconfianza. Su amigo Krug había intentado interesarlo, sin éxito, leyéndole una reducción al piano del *Tristán*. Pero finalmente, animado por Sophie Ritschl, esposa de su maestro de filología y devenida en musa («he vuelto a componer, influencias femeninas») escribe a su íntimo amigo Rhode), y luego de un concierto en el que escucha “arrobado” el prelude de **Los Maestros Cantores**, se pasa al bando de los wagnerianos de manera incondicional.

Wagner, en ese entonces, tenía muchos opositores. Además, había concebido un grandioso proyecto a su medida: erigir un teatro que presentara festivales exclusivamente con sus óperas. Incluso hasta hoy en día esto suena megalómano e insólito (pero más insólito aun es constatar que lo logró: ahí está Bayreuth). La titánica tarea necesitaba de todos los aliados y militantes que se pudiesen reclutar. Es en ese momento que Nietzsche es presentado a Wagner, quien ve en el flamante Profesor de Filología Clásica de la Universidad de Basilea a un brillante propagandista venido del medio académico —un frente en el que no tenía a nadie y que debía ser cubierto. Nietzsche fue seducido absolutamente y aceptó emocionado el rol con que lo distinguía el genio al aceptarlo en el reducido círculo de sus elegidos. Hay que considerar que tenía 25 años, había quedado huérfano a los 5 y Wagner había nacido el mismo año que su padre (1813). Ciertas expresiones suyas hacia el Maestro fueron de un servilismo tal que hoy nos hacen sonrojar, pero no debemos minimizar el hecho de que efectivamente hubo entre ellos una comunión espiritual, artística y de pensamiento. Además estaba Cósima Liszt, su mujer, nueva musa de Nietzsche. Producto de estas nuevas relaciones es *El Nacimiento de la Tragedia*, alegato a favor de Wagner proclamando que a través de su música volverían los gloriosos y heroicos tiempos trágicos de los griegos. Al editarse el libro le envió un ejemplar de lujo como regalo de Navidad (1871) y, con el mismo motivo, para Cósima, su última composición musical: *Resonancias de una noche de San Silvestre* para piano a cuatro manos (sin duda con la ilusión de tocarla con ella). Este es el comentario de Wagner sobre la música: «Le entiendo a usted también con el sentido de las composiciones musicales con las que tan ingeniosamente nos sorprendió. Solo me resulta difícil comunicarle mi comprensión. Y, como percibo esas dificultades, me siento angustiado». Sospechamos que el Maestro apenas si se dignó a echarle un vistazo a la primera página de la composición. Lo único que a él le interesaba era el libro que estaba a su servicio y que, por cierto, lo entusiasmó. Por lo demás fue muy injusto ya que la música es perfectamente comprensible, casi *naïve*, contiene sugestivos fragmentos y se reconoce alguna «resonancia» de **Los Maestros Cantores**, cuya obertura Nietzsche solía tocar en las reuniones. La reacción de Cósima fué peor: ni siquiera acusó recibo.

Sin duda despechado, busca de nuevo una aprobación “profesional” enviando a Hans von Bülow su *Meditación de Manfredo* para piano a cuatro manos. En rigor se trata de una reelaboración de las *Resonancias...* con largos fragmentos casi idénticos. No podemos decir que las partes nuevas la hayan mejorado. Por el contrario, ahora hay más “errores”, de esos que tientan a los profesores a marcarlos con un lápiz rojo. Vale la pena tener en cuenta la respuesta de Bülow, ya que es la principal fuente en la que se basa la pobre opinión establecida sobre Nietzsche como compositor. Famoso director y pianista, discípulo de Liszt y profesor de sus hijas —había sido el primer marido de Cósima— discípulo y asistente de Wagner (quien lo anuló en sus aspiraciones como compositor y le arrebató la mujer), Bülow le contesta

con una carta que es una obra maestra de la crueldad: guardando todas las formas de la etiqueta le dice que su composición era «el *summum* de la extravagancia», lo «más insoportable y antimusical que había oído en mucho tiempo». Le reprocha haber escarnecido (¿deliberadamente?) todas las reglas de la composición, de la sintaxis, de la ortografía musical. Su delirante producto musical era, en el campo de la música, equivalente a un delito en el mundo de la moral. Era una violación de Euterpe, la musa de la música. Entre tantos juicios hirientes y lapidarios se permite darle un consejo, si es que aun toma en serio «esa aberración en el campo de la composición»: debería escribir música vocal, donde la palabra «en el salvaje mar de los sonidos» puede dirigir el rumbo.

Dejando de lado la inapelable condena a sus esfuerzos, no podemos menos que estar de acuerdo en el consejo: lo mejor de sus composiciones son los *lieder*.

Nietzsche le mostró la afrentosa carta a su musa y Cósima... le dio la razón a su ex marido. (En cambio su padre, Franz Liszt, emitió un juicio más benévolo). Para cualquier persona normal esto hubiera bastado para nunca volver a escribir siquiera una sola nota más. Pero, ya se sabe, Nietzsche no era una persona normal: él debía obedecer a esa fuerza «dionisiaca» que lo impulsaba, en momentos de entusiasmo vital, a sentarse nuevamente al piano para sumergirse en aquel «salvaje mar de los sonidos» y dejarse naufragar en él. A los pocos meses de la carta de Bülow da a luz a otra composición para piano a cuatro manos: **Monodie a deux**, para la boda de Olga Monod (de ahí el juego de palabras del título).

*La discusión se ha calmado. Alguien pregunta ahora si se puede establecer una relación entre la música de Nietzsche y su pensamiento. El Profesor, lentamente, responde:*

*—Vea usted, es muy difícil establecer en general alguna relación entre música y pensamiento ya que, como es obvio, la música no puede formular ideas. Imaginen la cara de Beethoven si alguno de esos bobos, que nunca faltan, le hubiera preguntado: «Maestro ¿qué quiso decir con esta sonata?». Con todo, opino que sí hay, efectivamente, una profunda relación no solo entre estas dos disciplinas sino entre todas las cosas del «mundo». Tomemos, por ejemplo, la Edad Media gótica; su organización feudal, férrea y jerárquica (clero, caballería, burguesía y labradores) se corresponde claramente con su concepción jerárquica del cosmos, al que pensaban como una serie de esferas transparentes concéntricas —a la manera de las muñecas «bábushkas» rusas— en cuyo centro estaba la Tierra. Los cielos comprendidos entre esfera y esfera no se tocaban y eran absolutamente heterogéneos (como las clases feudales). Más allá de la última esfera —la de las estrellas fijas— estaban Dios y los ángeles rodeando amorosamente el conjunto. Pues bien, ¿cómo era la música gótica? Una de las formas musicales más caracterizadas era el llamado motete, cuyo principio de construcción es el siguiente: una melodía muy lenta que canta un texto en latín sirve de base para que otra más rápida se le superponga, con un texto diferente, a veces en otra lengua. Se podía sumar una tercera y una cuarta, cada una con su propio texto y lengua. Las melodías eran independientes, no se “tocaban”: solo se yuxtaponían jerárquicamente, igual que las clases feudales... o los cielos. Es casi literalmente la imagen que tenían del universo hecha música.*

*Alguien alcanza un vaso de agua. El Profesor lo bebe, como un conferencista, y prosigue:*

*—No puedo pensar en esto sin dejar de asociarlo al modelo de las imágenes fractales que consiste, como ustedes saben, en un objeto cuyos componentes reproducen a la totalidad. Cada componente, a su vez, también está formado por fragmentos que, a una escala menor, poseen los mismos patrones, ya que si se los magnifica vuelve a aparecer la figura de la totalidad. Así ocurre, por ejemplo, en los copos de nieve. El objeto total, en nuestro ejemplo, sería la imagen medieval del*

universo; los componentes menores que lo reiteran son la organización feudal, la música del motete, la pintura del Giotto, etc. La relación entre música y pensamiento sería, entonces, de orden "formal". Ahora, ustedes se preguntarán: ¿y qué tiene que ver todo esto con el pensamiento de Nietzsche y su música? Escuchen esta pequeña pieza para piano suya titulada **Das "Fragment an sich"**...

El Profesor se sienta al piano y comienza a tocar:

### 35. Das "Fragment an sich"

The musical score for "Das 'Fragment an sich'" is presented in three systems. The first system begins with the tempo instruction "Sehr langsam" and a piano dynamic marking "p". The second system features the instruction "anschwellend". The third system concludes with "da capo con malinconia". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

En 1874 compone el **Himno a la amistad**, para piano, pensado como el himno de una futura comunidad formada por amigos con la que Nietzsche fantaseaba reeditar la adolescente asociación «*Germania*», algo así como una orden secular o una nueva Academia griega. La idea no es bien acogida. El **Himno** tiene una introducción («Marcha de los amigos hacia el Templo de la Amistad»), y tres estrofas con idéntica música (para ser cantados a coro), entre las que se intercalan dos interludios instrumentales («Como un triste recuerdo» y «Como una predicción del futuro, una mirada a la más amplia lejanía»). La composición completa está escrita a dos manos aunque hay fragmentos arreglados para cuatro: el fracaso del proyecto lo llevó a conformarse con la versión para solo.

Al año siguiente Nietzsche menciona en una carta a Rohde que trabaja en una nueva composición durante unos diez minutos cada dos o tres semanas: un **Himno a**

**la Soledad.** «Quiero captarla en toda su patética belleza». Luego anuncia que es bastante larga y que la completó con el corazón agradecido. Su hermana Elizabeth, con la que convive en el otoño de ese año, menciona que la toca todas las noches. Esta pieza se ha perdido y no figura ningún rastro de ella en el legado.

Por estos años se enfrían sus relaciones con Wagner, a pesar de que escribe **Richard Wagner en Bayreuth**, un panegírico en el que celebra su genio. Precisamente, Nietzsche no se sentía reconocido como un par por el Maestro y esto no podía soportarlo. La “cristianización” de Wagner con su última ópera **Parsifal** precipita la ruptura. Cinco años después de la muerte de Wagner descarga su corazón escribiendo **El Caso Wagner**, donde ajusta cuentas con aquel al que había llamado alguna vez «Pater Seraphicus». Más tarde continúa el ataque con **Nietzsche contra Wagner** y cambia sus gustos musicales: ahora prefiere **Carmen**, de Bizet, a la que declara haber visto unas veinte veces.

Ya no vuelve a componer nada nuevo. Su última composición, el lied **Oración a la Vida** (1882), es fruto de la convivencia de tres semanas con Lou Andreas Salomé (con la que plantea un plan de estudios conjuntos que reeditan tal vez la idea de una comunidad espiritual). En rigor se trata de la misma música de la parte del coro del **Himno a la Amistad**. El maestro se había enamorado perdidamente de la alumna quien, ante la anotación de Nietzsche «desprecio la vida», le regaló como despedida un poema escrito por ella mucho tiempo antes. Todo lo que hizo fueron algunas modificaciones insignificantes para adaptar su antigua<sup>1</sup> composición al texto de Lou. Se la manda a Krug diciéndole que le envía «lo único que debe quedar de mi música, una especie de profesión de fe que algún día se podría cantar en mi memoria». A Peter Gast, su discípulo, asistente y músico “profesional” le escribe: «Me gustaría haber hecho una canción que pueda ser cantada públicamente, para seducir a la gente con mi filosofía. Vea si esta **Oración a la Vida** se presta a ello... ¿Podría repasar mi composición y corregir las faltas del aficionado?». Los dos últimos versos (que Nietzsche declara no poder escucharlos cada vez sin estremecerse) dicen, dirigiéndose a la vida:

Si ya no me puedes dar felicidad  
¡Sea!, aún te queda el dolor.

Cuando Lou Andreas Salomé conoció más adelante a Freud, en una ocasión le mostró el poema. Esta fue su reacción: «Freud cerró el libro y golpeó con él el brazo de su sillón: —¡No, sabe usted! ¡No estoy de acuerdo! ¡Un buen catarro crónico sería más que suficiente para curarme de semejantes ideas!». Bien entendido, a un médico lo primero que le preocupa es aliviar el dolor; además, como creador del psicoanálisis, debió haber visto en el último verso una clara señal de masoquismo. Para Nietzsche, en cambio, estas palabras tienen grandeza ya que el dolor no es presentado como una objeción a la vida.

Esta pieza es la única publicada en vida de Nietzsche bajo el título de **Himno a la Vida** en una versión de Peter Gast para coro y orquesta (1887).

*Luego de haber escuchado atentamente la interpretación del Profesor todos están ávidos de conocer otras partituras de Nietzsche. Alguien pregunta si cree que escuchar su música puede ser una buena introducción a su pensamiento y el Profesor, como el típico psicoanalista de historieta, responde:*

<sup>1</sup> Karl Schlechta en «**Gran Mediodía de Nietzsche**», 1954, sostiene que la composición es aún anterior. Afirma que incluso fue publicada para un poema de Justinus Kerner titulado «*El dolor es el sonido fundamental de la naturaleza*». De hecho es el mismo título que dio Nietzsche a una composición suya para piano a cuatro manos.

—Y usted... ¿qué piensa?

**Catálogo de composiciones musicales de Friedrich Nietzsche** (1844, Röcken-1900, Weimar):

PIANO A DOS MANOS: a) piezas cortas: *Heldenklage*; *Hungarischer Marsch*; *Edes titok*; *So lach doch mal*; *Da geht ein Bach*; *Im Mondschein auf der Puszta*; Dos danzas polacas: *Mazurka y Aus der Czarda*; *Das "Fragment an sich"* b) piezas más largas: *Ermanarisch* (poema "sinfónico"); *Hymnus auf die Freundschaft*.

PIANO A CUATRO MANOS: *Einleitung*; *Presto*; *Nachklang eine Sylvesternacht mit Prozessionlied, Bauertanz und Glockenläut*; *Manfred-Meditation*; *Monodie a deux*; *Schmerz ist der Grundton der Natur*.

VIOLIN Y PIANO: *Eine Sylvesternacht* (poema musical).

LIEDER: *Mein Platz von der Tür*; *Da geht ein Bach* (Klaus Groth); *Aus der Jugendzeit* (Friedrich Rückert); *Wie sich Rebenranken schwingen* (August Hoffmann von Fallersleben); *Beschwörung* (Alexander Pushkin); *Ständchen*; *Nachspiel*; *Unendlich*; *Verwelkt* (Sandor Petöfi); *Ungewitter*; *Gern und gerner*; *Das Kind an die erloschene Kerze* (Adalbert von Chamisso); *Es winkt und neigt sich* (¿Nietzsche?); *Junge Fischerin* (Nietzsche); *Gebet an das Leben* (Lou Andreas-Salomé); *Das zebrochene Ringlein* (recitado y piano) (Joseph v. Eichendorff); *Herbstilch sonnige Tage* (cuarteto y piano) (Emmanuel Geibel).

CORO: *Ade! Ich muss nun gehe* (coro mixto a capella); *Kirchengeschichtliches Responsorium* (coro masculino a una voz y piano) (Nietzsche); *Hymnus en das Leben* (coro mixto y orquesta; versión de Peter Gast) (Lou Andreas-Salomé).

### Bibliografía

Nietzsche, Friedrich: *Der Musikalische Nachlass*, Basilea, Bärenreuter-Verlag, 1976.

Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Bs. As., Alianza Editorial, 1995.

Ross, Werner: *Friedrich Nietzsche, el águila angustiada*, Barcelona; Paidós, 1994.

Abraham, Tomás: *El último oficio de Nietzsche*, Bs. As., Sudamericana, 1996.

Borges, J. L.: "La esfera de Pascal", en: *Otras inquisiciones*, Bs. As., Emecé, 1989, volumen II, págs. 14-16.

Leuchter, Erwin: *Ensayo sobre la evolución de la música en occidente*, Bs. As., Ricordi, 1946, págs. 42-46.

Gardner, Martin: "Juegos matemáticos. Música blanca y música parda, curvas fractales y fluctuaciones del tipo 1/f", *Investigación y Ciencia*, Número 21 (junio 1978), págs. 104-113.

### Discografía

Fischer-Dieskau, Dietrich (barítono), Reimann, Aribert y Budde, Elmar (piano): *Friedrich Nietzsche – Lieder- Piano Works- Melodrama*, Berlín, Philips Clasic Productions, 426 863-2, 1995.