

[ Recibido: 20 de abril de 2022  
Aprobado: 24 de mayo de 2022 ]

# Dos estéticas de la música: Rousseau y Schopenhauer

---

Raúl Jair García Torres  
[rauljgarcia@gmail.com](mailto:rauljgarcia@gmail.com)

---

Two aesthetics of music: Rousseau and Schopenhauer



*A mi alrededor oía un murmullo de mujeres que me parecían hermosas como ángeles y que se decían a media voz: “es delicioso, es encantador; no hay un sonido que no hable al corazón” [refiriéndose a El adivino de la aldea]. El placer de emocionar a tantas amables personas me emocionó a mí mismo hasta las lágrimas, y en el primer dúo no pude contenerlas, observando que no era yo el único que lloraba.*

Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones*.

*En cualquier caso, oír y tocar música es algo que les recomiendo, como forma de participar en este arte tan saludable.*

Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*.

**E**n un primer momento, Rousseau y Schopenhauer no parecen tener mucho en común. Posiblemente pueda haber algunos problemas sobre lo que ambos trataron y a lo que dieron diferentes respuestas. Quizá tengan en común su desdén y crítica a la hipocresía burguesa y a todo lo que tenga un estado sobrevalorado

y justificado en la convención institucional, o tal vez, tengan en común el haber señalado, a su modo, el aspecto irracional del hombre. Sin embargo, las diferencias parecen pesar más en la balanza que las semejanzas. Empero, lo que interesa en este texto es el tratamiento de un problema que a ambos estimuló y que, al final de este texto, espero haber advertido los lazos

## Resumen

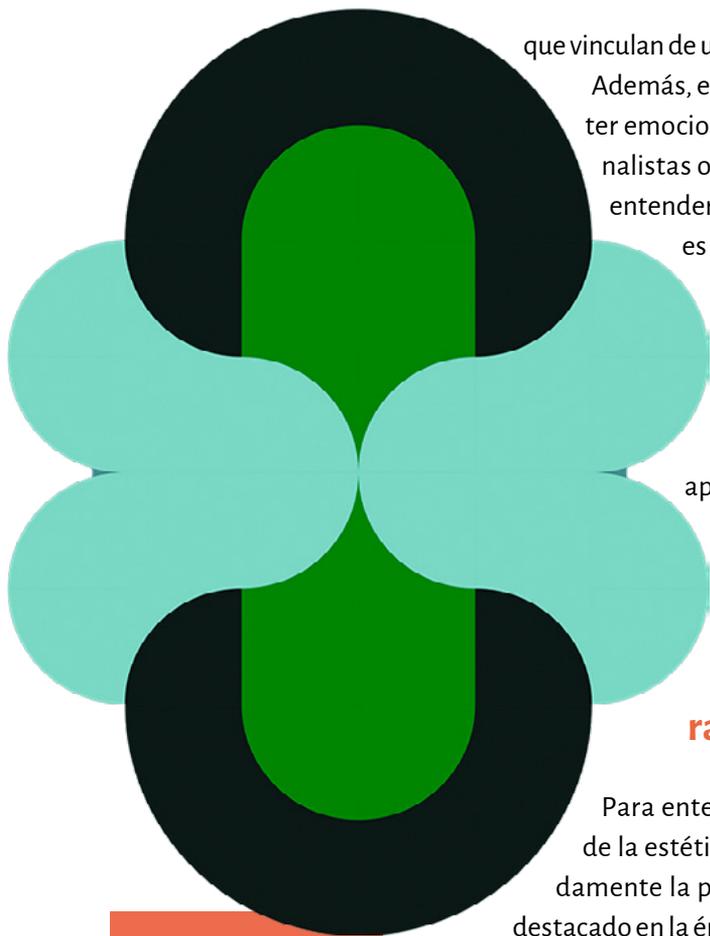
Este texto tiene como objetivo un análisis comparativo entre las nociones de música según dos estéticas: la de Rousseau y la de Schopenhauer. Así, se propone analizar la crítica que ambos hacen a las estéticas musicales de corte racionalista seguido de exponer sus respectivas concepciones de la música. Por último, se comparan ambas concepciones de la música de lo que derivan cuatro conclusiones: en torno al lugar que ambos pensadores le dan a la estética racionalista de la música, en torno a la metafísica de la música que conciben, en torno a la inclinación musical de cada uno y en torno a la naturaleza verdadera de la música.

**Palabras clave:** imitación, expresión, racionalismo, metafísica, ópera.

## Abstract

This text has as objective a comparative analysis of the notions of music according to two aesthetics: Rousseau's and Schopenhauer's. Thus, it is proposed to analyze the criticism that both Rousseau and Schopenhauer do to the musical aesthetics of rationalist nature, followed by the exposition of their conceptions of music. Finally, both conceptions of music are compared, and four conclusions are derived: the place both thinkers give to the rationalist aesthetics of music; the metaphysics of music that they conceive on their musical tendency, and the true nature of music.

**Keywords:** imitation, expression, rationalism, metaphysics, opera.



que vinculan de un modo u otro a estos dos teóricos de la música. Además, este artículo puede aportar al rescate del carácter emocional de la música frente a enfoques más racionalistas o intelectualistas. La forma en la que se puede entender lo emocional en la música puede variar, como es el caso de las posturas de Rousseau y Schopenhauer, pero este enfoque muestra críticamente que lo fundamental en la música es algo más profundo que caracteriza el ámbito de lo humano. El análisis que se presenta a continuación profundiza la manera en la que ambos aportaron un enfoque crítico frente a posturas racionalistas de la música y puede valer para motivar hacia una reflexión semejante en la actualidad.

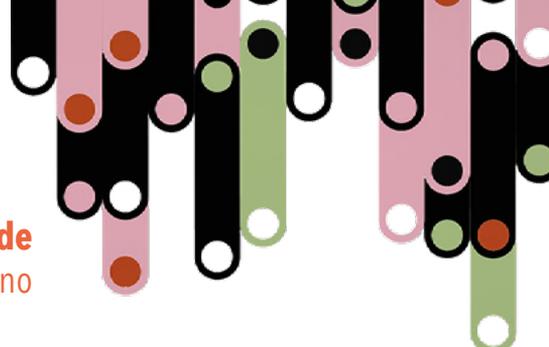
## La estética musical racionalista y Rousseau

Para entender los argumentos de Rousseau en contra de la estética racionalista, es necesario exponer resumidamente la postura racionalista en su representante más destacado en la época: Jean-Philippe Rameau. En ese momento, y más de treinta años antes, la imagen de Rameau había impuesto su hegemonía. Más que por sus mismas obras musicales (en las que destacan sus óperas), Rameau cobró una enorme fama por sus escritos teóricos, que aun durante los primeros años del siglo XIX seguían ocupándose como libros de texto en los conservatorios.

Su mérito residía en haber hecho de la música una ciencia (Fubini, 2002: 93). En el ambiente teórico, motivado por la tradición racionalista comenzada por Gioseffo Zarlino y continuada por Descartes y Leibniz, logró formular un sistema musical fundado en las leyes de la armonía (Fubini, 2002: 80). Estas leyes de la armonía podían darle la autonomía al arte musical, así como las reglas de la perspectiva se la habían dado a la pintura. La herramienta de Rameau fue la matemática, pero sobre todo la física. No se hablaba tanto de sonidos como de proporciones. De allí que su mérito fue darles a las leyes de la armonía—que habían formulado matemáticamente

### Raúl Jair García Torres

Licenciado y maestro en filosofía por la UNAM. Actualmente estudia el doctorado en la misma universidad. Recibió el Premio Norman Sverdlin-UNAM por su tesis de licenciatura en 2018. Ha pronunciado ponencias, publicado artículos y capítulos en libros, además de participado en proyectos de investigación sobre estética y filosofía moderna.



Rameau pudo fundar un conjunto finito de **reglas de la armonía** basado no sólo en la matemática, sino también en la física.

los racionalistas— un sustento físico a partir de la observación de las vibraciones de las cuerdas. Así, Rameau pudo fundar un conjunto finito de reglas de la armonía basado no sólo en la matemática, sino también en la física, con lo que acercaba a la música incluso a una independencia práctica como arte.

Uno de los procedimientos que Rameau empleó en la observación de la vibración de la cuerda fue dividirla con base en ciertas proporciones matemáticas que expresaban los intervalos, derivando así todos los sonidos de la escala. Esta noción de música como reglas de la armonía basadas en una naturaleza fisicomatemática la sostuvo toda su vida y en sus últimos años, incluso llegó a suscribir de manera consciente un pitagorismo leibniziano, pudiendo concebir toda la realidad como la expresión de números y proporciones reflejadas, en forma de arte, en la música (Fubini, 2002: 85).

Frente a esta postura, Rousseau habría de formular una dura crítica que fue continuada, aunque con varias diferencias, por todos los enciclopedistas. Según él, las reglas de la armonía terminan por concebir a la música como un lenguaje para la razón. Así, la música de Rameau hablaría a la razón, sería como una fría aritmética que derivaría en una música para eruditos y entendidos en matemáticas (Rousseau, 2007b: 295). Empero, los hechos mismos parecen contradecir por completo a Rameau. Por ello Rousseau nunca pudo convencerse de que lo esencial de la música eran

las reglas de la armonía; al contrario, creía que debía ser algo mucho más profundo y que tocara el corazón más que la razón: “El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos” (Rousseau 2007b: 295). De esta manera, Rousseau formulaba la insuficiencia de la postura *ramista* para la explicación de la música.

## La música para Rousseau

Rousseau propuso a la melodía como la verdadera esencia de la música. La melodía no transgredía la naturaleza temporal de la música, que ante todo era una sucesión de sonidos y no simultaneidad de los mismo (Rousseau 2007b: 295). Con la armonía, la música adquiriría una naturaleza espacial, ya que permitía la simultaneidad de los sonidos según reglas cuando la simultaneidad sólo es posible en el espacio. Pero para Rousseau la naturaleza de la música no es únicamente temporal en tanto sucesión de sonidos, sino que en textos como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el ginebrino concibió a la música como un lenguaje. Probablemente con vistas a fundamentar filosóficamente sus opiniones sobre la ópera y no hablar desde meras opiniones de gusto, Rousseau ideó a la música como lenguaje usando términos antiguos que, según Fubini, los redefinió a tal grado que anunciaba ya posibles nociones que la estética musical romántica emplearía.



## Rousseau propuso a la melodía como la verdadera esencia de la música.

Así, Rousseau introdujo sus reflexiones sobre la música en el discurso del origen, muy recurrido en el siglo XVIII, para explicar filosóficamente muchas cosas. Para Rousseau (2007b: 261), la lengua primitiva propia del hombre en estado de naturaleza es una lengua musical, es decir, posee las siguientes características: como la

razón no está despierta entonces no hay pleno dominio de la lengua por lo que no hay o hay muy pocas articulaciones, y, al contrario, abundan las vocales que, se podría pensar, las había en un número infinito ya que esos sonidos vocálicos expresaban una infinidad de sonidos según su altura y que sólo después de mucho tiempo y esfuerzo se reducirían en música a los doce sonidos de la escala; además, la lengua primera no únicamente poseía una infinidad de sonidos según su altura, sino que los sonidos variaban también según su duración, ya fuese corta o larga.

Estas dos características de la lengua primera la hicieron una lengua acentuada, es decir, el acento (Rousseau, 2007a: 60) era lo que le daba la variopinta riqueza de sonidos en tanto diversidad de alturas y duraciones que pudiese adquirir, por medio de los cuales el hombre podía expresarse de manera inmediata a la sensibilidad que era la única facultad por la cual podía percibir su entorno. En el desarrollo

de esta genealogía Rousseau continuó con unos capítulos en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, donde pasaba de la explicación de la lengua primera a las lenguas o idiomas que, en tanto diversidad de lenguas, se habían originado por los diferentes climas según las diferentes latitudes del globo.

Por otro lado, esta génesis del lenguaje se vería reflejada en los artículos “Voz” y “Música” del *Diccionario de música*. Rousseau siempre estuvo a favor de la música vocal y despreció la música sinfónica debido a que la primera guardaba los gérmenes de naturalidad que había tenido desde los principios de los tiempos, cuando la naturaleza reinaba en su más inmaculada pureza y en la que, se podría decir, los hombres se comunicaban cantando. Fue hasta que sobrevino el estado de civilización que la arbitrariedad y la convencionalidad desarrollarían diversos instrumentos que se distancian de la naturalidad de la voz como el “instrumento” por antonomasia.

Otro punto de la estética musical de Rousseau es el que trató con mayor profundidad en el *Diccionario de música* y que tiene que ver directamente con la forma musical por antonomasia para la reflexión filosófica durante los siglos XVIII y XIX: la ópera. En los artículos “Imitación”, “Música” y “Ópera”, Rousseau expuso lo que Dahlhaus llama “estética musical del sentimiento” (Dahlhaus, 1999: 60). En efecto, en estos tres artículos formuló de manera concisa lo que proponía su estética musical. En el primero de ellos expone que se propuso tratar a la música según el principio en el que todas las demás artes se fundan: la imitación. La música no imita la realidad directamente, ya que

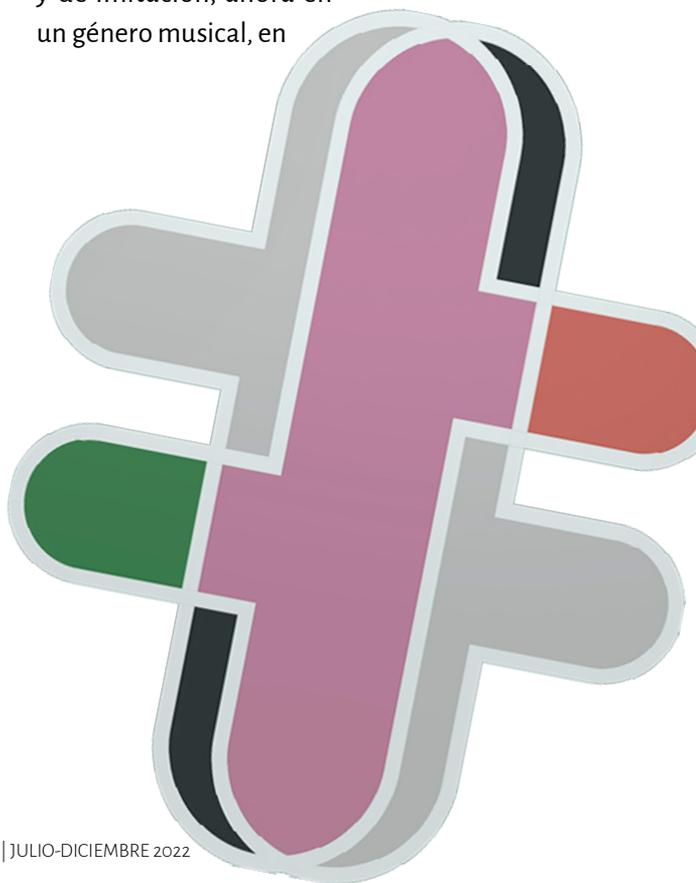
si fuese así sería imposible explicar el enorme efecto de ella en el escucha. La música va dirigida especialmente a un único sentido, pero su poder no se limita a afectar sólo al mismo, ya que por medio del oído la música es capaz de despertar la imaginación y formar imágenes prácticamente de todas las cosas.

Empero, dije que no imita la realidad de manera directa, aunque sí imita todas las cosas sólo en tanto imita los afectos que producen las cosas en el sujeto que las contempla. La labor del compositor será expresar en sonidos lo que los objetos (ya sean visuales, auditivos o hasta imaginarios) despiertan en el sujeto que los contempla (Dahlhaus, 1999: 50). Esto es, la música deberá imitar los afectos en tanto sentimientos que provocan los objetos (Storobinski, 2007: 14). Por ello, Rousseau (2007a: 241) dice: “Él [el compositor] no representará estas imágenes de forma directa, sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas”. Probablemente este término funciona muy bien para entender la pintura, pero no la música. Quizá por ello Fubini dice que Rousseau emplea términos antiguos y muy sobrecargados ya en su época, aunque dándoles significados totalmente diferentes (Fubini, 2005: 220).

Por otra parte, en el artículo “Música” se le define como “Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (Rousseau, 2007a: 281). Inmediatamente después explica que la música llega a ser una ciencia precisamente por las reglas teóricas en las que se fundan esas combinaciones. Después, Rousseau sigue exponiendo varias divisiones que admite la música, una de las cuales es la que separa a

la música en armonía y melodía. La primera se refiere a la mera física de los sonidos que actúa sólo en el sentido del oído mediante sensaciones más o menos agradables a partir de sonidos simultáneos. La segunda se refiere a la sucesión de sonidos mediante los cuales, “con inflexiones vivas acentuadas [...] expresa todas las pasiones, pinta todas las imágenes, revela todos los objetos, somete la naturaleza entera a sus sabias imitaciones y lleva así hasta el corazón del hombre sentimientos oportunos para conmoverlo” (Rousseau, 2007a: 281). Sólo mediante la melodía la música puede adquirir su poder efectivo sobre el corazón al conmoverlo.

Por último, el artículo “Ópera” viene a precisar toda la teoría y metafísica que Rousseau ha desarrollado a partir de la noción de melodía y de imitación, ahora en un género musical, en

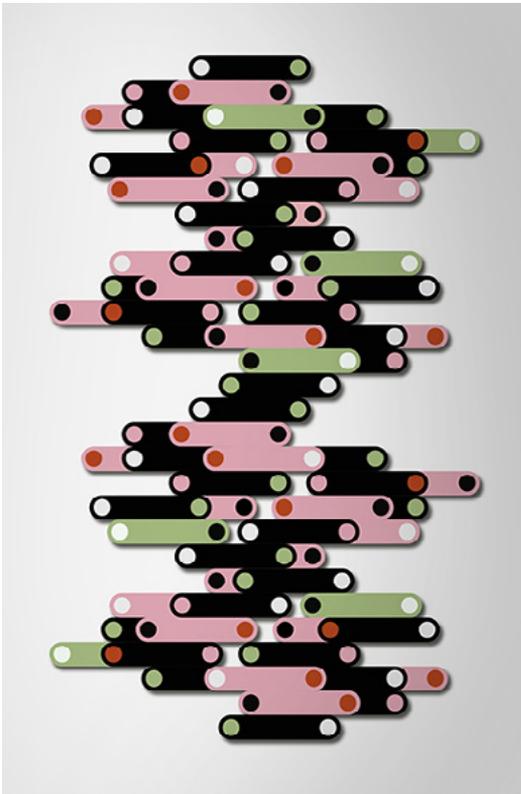


específico en el que se verá de forma recurrente el problema en las reflexiones filosóficas sobre la ópera: la relación entre el libreto y la música. Allí se define el género como “espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar, con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión” (Rousseau, 2007a: 308).

Esas bellas artes que se ponen en juego para crear la acción dramática son “el poema, la música y la decoración” (Rousseau, 2007a: 308). Ahora bien, Rousseau explica inmediatamente después que lo que le interesa exponer sobre la ópera es la relación de la poesía y de

la decoración con la música, en la medida en que su objetivo es conmover el corazón (Rousseau, 2007a: 308). Así, Rousseau resuelve de manera rápida el problema de la relación entre libreto y música. Ambos son necesarios para la ópera, pero la importancia del libreto reside en la relación que guarda con la música. La música es lo que le da cohesión a la ópera, no la posible unidad dramática sino la música misma en tanto se la conciba como “unidad de melodía”, es decir, como “unidad sucesiva que se relaciona con el tema y por la cual todas las partes, bien conjuntadas, componen un único tótom, del que se perciben el conjunto y todas sus relaciones” (Rousseau, 2007a: 433). Esto hace que la música, aunque sea sucesión de sonidos, tenga por unidad al tema de la ópera que reúne todos los sonidos. Se podría decir que la relación musical del tema con todos los sonidos constituye propiamente a la ópera.

En pocas palabras, para Rousseau, “la música se explica por su efecto y no por sus causas”. Las vibraciones de las cuerdas se pueden contar en el tiempo y en función de la tensión y el grosor, además es posible derivar todos los sonidos practicables en la música y luego todo un conjunto de reglas que constituyen la armonía. No obstante, no es esto lo que produce el verdadero efecto de la música en el melómano, sino que éste reside en una metafísica cuyos principios son la melodía, el acento y la imitación. Son estos principios los que le dan el verdadero poder a la música. De hecho, sólo mediante esta metafísica musical que Rousseau convoca en *El origen de la melodía*, claro esbozo previo del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, y que propondrá a lo largo de diversos





Para Rousseau,  
la música se  
explica por su  
efecto y no por  
sus causas.



textos posteriores, es posible explicar el efecto moral de la música en los individuos.

Sin embargo, Rousseau no renunció del todo a la teoría de la armonía desarrollada por Rameau. Al contrario, aunque en realidad Rameau no aportaba una metafísica de la música que lograra explicar su naturaleza a partir de sus efectos, Rousseau sí le dio su respectivo lugar a la teoría de Rameau en el *Diccionario* ya que, en cuanto a lo armónico, el *Diccionario* está escrito según el principio del bajo fundamental de Rameau. Rousseau reconoce que no es el mejor sistema de armonía ni corresponde al de la naturaleza, pero es el más conocido en Francia. Se consideraba el mejor sistema de armonía hasta que apareció el de Tartini, según Rousseau, pero todavía no era muy conocido y por ello no había logrado sustituir al de Rameau. Así, después de esta exposición de lo que entiende Rousseau por música y por su verdadera naturaleza, toca abordar del caso de Schopenhauer en torno al mismo tema, quien

también parece proponer su estética musical frente a cierta postura.

## La estética racionalista musical y Schopenhauer

En efecto, por el subtítulo de esta sección se ve que Schopenhauer propondrá su concepción de la música frente a la misma postura que criticaba Rousseau. He aquí una nueva coincidencia entre ambos pensadores. En las primeras líneas del párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación* (desde ahora MVR) Schopenhauer dice:

hemos de buscar en ella algo más que aquel «oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera» del cual nos habla Leibniz acertadamente, en tanto que él sólo considera su significación inmediata y externa, su envoltura. (Schopenhauer, 2013a: 302).

En esa primera página del párrafo, Schopenhauer rechaza la tradición que va desde Zarlino hasta Rameau pasando por Descartes y Leibniz. Contrario a estos racionalistas, Schopenhauer cree que el aspecto matemático es apenas la “envoltura” de la música. Esto a primera vista sorprende, ya que para la tradición racionalista el principio mismo de todas las cosas y, en este caso, de la música, eran las matemáticas, más allá de ellas no había nada más.

El argumento que da Schopenhauer está fundado (al igual que el de Rousseau) en el efecto que tiene la música en el escucha. El poder de la música no puede compararse a ningún otro y decir que causa placer contar de



manera inconsciente sería como decir que “solucionar correctamente un problema de cálculo” causa placer (Schopenhauer, 2013: 302). En todo caso, podría causarlo, pero ese placer no sería parangonado al que la música provoca en aquel que la escucha. Además, las mismas proporciones matemáticas de las cuerdas vibrantes no puede ser su esencia misma ya que únicamente nos llevaría a la causa de la música y no a su efecto, que es lo que verdaderamente define a la música (Schopenhauer, 2013b: 588).

En segundo lugar, Schopenhauer rechaza tratar la música a partir de un término propio del clasicismo: la imitación, que es imitación de la realidad y para este filósofo la realidad es una realidad externa que se da en el ámbito de la representación en tanto fenómeno. Nuevamente el argumento parece ser el poder efectivo de la música ya que un efecto de esa magnitud no le parece a Schopenhauer que fuese provocado, porque la música vuelva a presentar lo que ya se tiene en la realidad. Por esta razón, las obras de Haydn no pueden tener mérito alguno desde su opinión porque se intenta tratar pictóricamente a la música a partir de la noción de imitación más propia de la pintura que del arte de los sonidos (Schopenhauer, 2004: 298). Además, la realidad es deficiente en muchas ocasiones y produce cosas con muchos defectos, algo que en el arte no sucede pues siempre depura todo lo que expresa. En consecuencia, no puede ser la mera realidad en tanto el fundamento de la música sea realidad imitada, sino que tiene que ser algo más profundo.

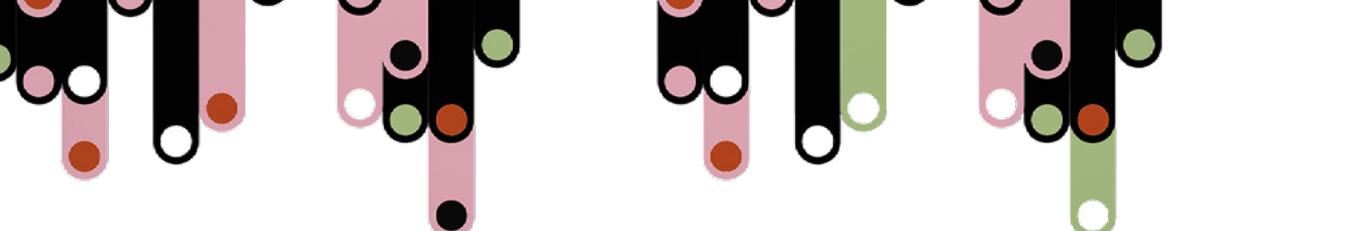
En pocas palabras, Schopenhauer no admite una explicación naturalista de

corte racionalista ni una clasicista de la música. Rousseau podía recurrir a la imitación ya que ésta no era imitación de la realidad externa e inmediata –como cree Schopenhauer–, sino que imitaba una realidad interna y subjetiva. Aunque en el tomo I de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer comienza a hablar de que la música manifiesta lo más interno a la voluntad propia e individual, más adelante y en el mismo párrafo, abandonará esta tesis y se inclinará por la *voluntad*

## La música para Schopenhauer

Si lo esencial de la música no son las relaciones numéricas entre los sonidos ni la imitación de la realidad, entonces Schopenhauer tiene que recurrir a algo más profundo y substancial. En los párrafos anteriores del libro tres desarrolló toda una teoría estética de la experiencia estética, del genio y de cada arte en particular según una jerarquía, que incluye las artes que representan ideas, pero la música no había podido hallar su lugar en esa exposición previa. Su efecto es mucho más inmediato y superior al de cualquier otro arte y por tanto sólo puede ser explicado como sigue:

Como la música no presenta, al igual que todas las otras artes, las *ideas* o niveles de objetivación de la voluntad, sino que presenta inmediatamente a la *voluntad misma*, esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad, esto es, sobre los sentimientos, pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente” (Schopenhauer, 2013b: 512).



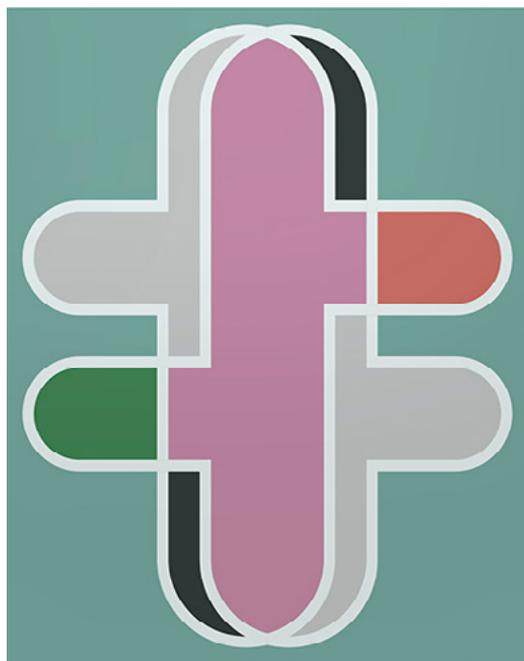
## Schopenhauer rechaza tratar la música a partir de un término propio del clasicismo: **la imitación.**

Podría parecer, en un primer momento, que Schopenhauer también se sitúa en la tradición de la estética musical del sentimiento, es decir, la misma en la que se ubica la estética musical de Rousseau. Empero, los sentimientos a los que se refiere Schopenhauer tienen mayor relación con una dimensión más allá de lo moral, más allá de la elevación que puede alcanzar cualquier ser humano mediante cualquier otro arte, es decir, la dimensión que adquiere el hombre con la música es sobrehumana en tanto que lo lleva a una dimensión superior a la humana.

En efecto, si la música presenta a la *voluntad* misma, la cosa en sí schopenhaueriana, entonces el hombre ha trascendido su esfera humana y ha podido acceder a la esfera de la universalidad intuitiva, y por tanto inmediata, que rige todo el mundo en su ser en sí a través de un estado propicio para tener la experiencia estética en tanto sujeto puro de conocimiento. Esto es lo que hace que Schopenhauer se inserte en una tradición distinta a la de las estéticas musicales del sentimiento, porque si se habla de sentimiento no es uno de naturaleza humana sino de naturaleza excelsa y universal, ya que proviene desde la *voluntad* misma que rige, como cosa en sí y con su irracionalidad inherente, al mundo entero. Esta tradición es la que se ha denominado estética musical de lo absoluto y se desarrolló durante el siglo XIX (Dahlhaus, 1999: 127).

Schopenhauer se ve en serios problemas al momento de insertarse en esta tradición,

es decir, al momento de concebir a la música como manifestación de la *voluntad* misma. En efecto, si la *voluntad* es intrínsecamente irracional, y por lo tanto lo esencialmente incognoscible y ajeno por completo al mundo de la representación, en el que la inteligibilidad de las cosas está permeada por los conceptos y las palabras que representan esos conceptos originados en última instancia desde la realidad empírica intuitiva, entonces la música manifiesta algo esencialmente inexpresable, algo incognoscible. Es decir, la música estaría expresando lo en sí incognoscible, irracional e inefable pues al intentar definirlo entraría en el ámbito de la representación. Por consiguiente, ¿cómo piensa Schopenhauer tratar a la música

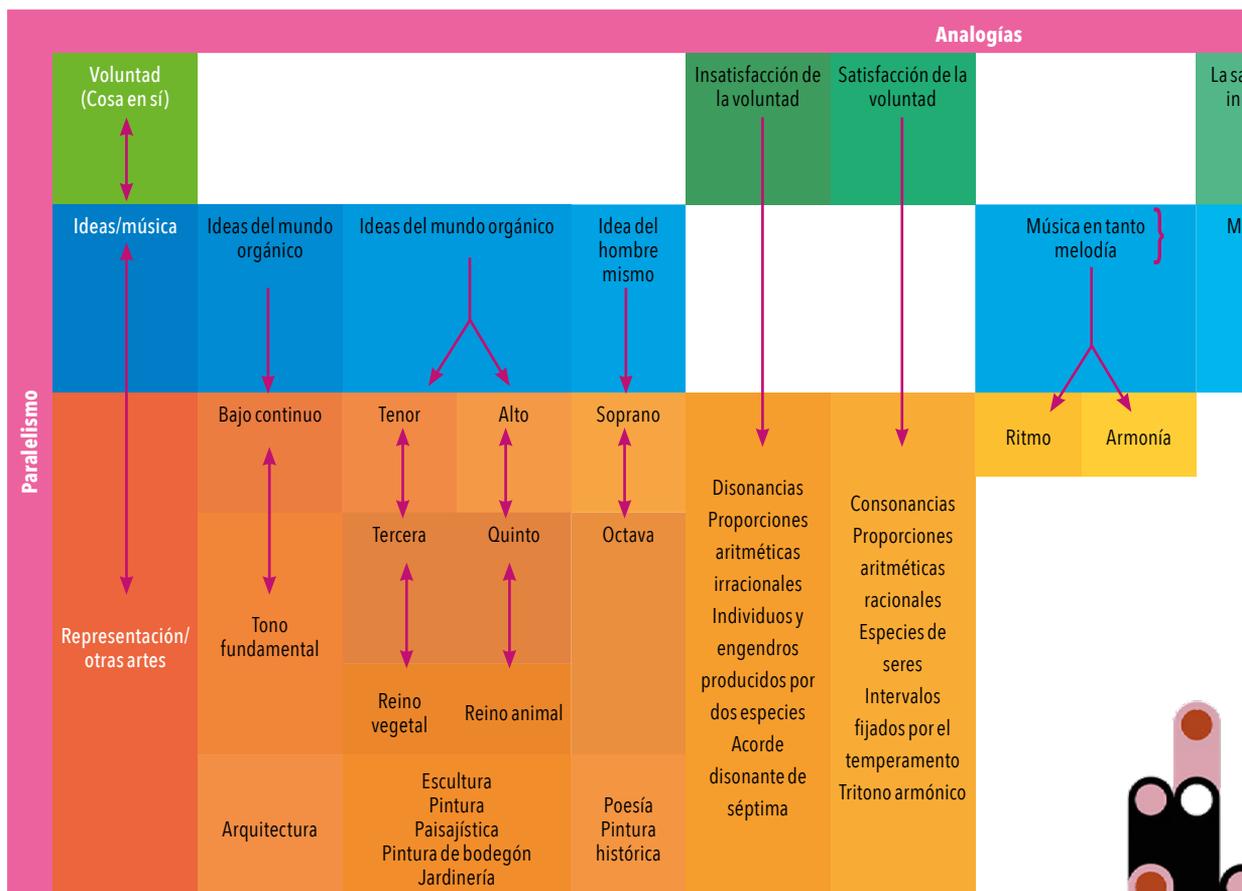


si ella misma expresa lo inefable en sí? ¿De qué manera escribirá esas páginas tanto en las *Lecciones sobre metafísica de lo bello* y en los dos tomos de *El mundo como voluntad y representación* que tratan a la música si se proponen hablar de algo de lo que esencialmente no se puede hablar? ¿Cómo deberán entenderse esas líneas del mismo filósofo que escribió *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* siete años antes, obra donde algunos de sus objetivos eran la delimitación crítica y la definición misma del conocer, en las que Schopenhauer puede llegar a la sublimidad al decir en las *Lecciones* con plena confianza que “se podría denominar

al mundo tanto *música encarnada* como *voluntad encarnada*”? (Schopenhauer, 2004: 296).

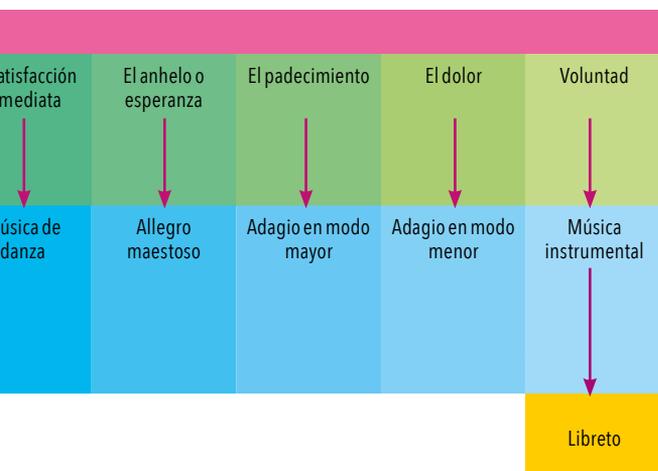
En consecuencia, si “la música no es en modo alguno, como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el *trasunto de la voluntad misma*, cuya objetivación son también las ideas” (Schopenhauer, 2013a: 304) y sólo de tal manera es posible la explicación de su poderoso efecto en el humano, entonces, la demostración de que esto es así exigiría hablar de la música en tanto cosa en sí expresada directamente en el arte:

[Pero] demostrar esta explicación es esencialmente imposible, puesto que admite y estipula



una relación de la música como una representación de algo que nunca puede ser representación, al considerar la música como copia de un modelo que nunca puede verse inmediatamente representado. (Schopenhauer, 2013a: 303).

Schopenhauer tiene la tesis, pero no tiene su demostración porque simplemente es imposible tenerla. La estrategia que emplea tanto en las *Lecciones* como en el párrafo 52 del primer tomo de MVR es referirse a la música hipotéticamente, esto es, no hablará de la música como tal sino de ella mediante analogías y paralelismos (Schopenhauer, 2004:



289). Además, para entender de qué se trata, Schopenhauer recomienda escuchar mucha música y haber comprendido cabalmente las partes anteriores de *El mundo como voluntad y representación*. Es decir, el resto del párrafo no versa directamente sobre la música sino sobre estas analogías y estos paralelismos desde los cuales es posible comprender qué entiende Schopenhauer por música. Para el segundo tomo de MVR a Schopenhauer no le preocupará este problema de la inefabilidad de la música, hablará directamente de las analogías y paralelismos que trace.

Una forma de entender el paralelismo en tanto relación entre la música y la *voluntad*, por una parte, y las ideas y el mundo de la representación, por otra, y las analogías en tanto relaciones de la música con la representación y con la *voluntad*, puede ser como se muestra en la tabla<sup>1</sup>. En dicho contenido puede resumirse una parte de lo mencionado en el párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación I* y en el párrafo 39 del segundo tomo de la misma obra, así como el capítulo 17 de las *Lecciones sobre metafísica de lo bello*.

El paralelismo se refiere a la relación que se da entre la música y la voluntad a partir de la relación entre las ideas y el resto de las artes. Por ello, Schopenhauer dice que “todas ellas [las artes] objetivan la voluntad sólo indirectamente, a saber, por medio de las ideas [...] la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independientemente del mundo fenoménico al que ignora sin más [...]” (Schopenhauer, 2013a: 304). En efecto, la

<sup>1</sup> Este cuadro ofrece mi propuesta de lectura de los textos mencionados.

música pasa por encima de las artes porque no se la puede insertar en la jerarquía de las artes expuesta en los párrafos anteriores, y pasa por encima de las ideas porque su fin no es la expresión de las ideas sino de la *voluntad* misma. Empero, la demostración tiene que hacer uso del paralelismo para explicar lo que pasa con la música y la *voluntad*. De modo que el paralelismo que explica Schopenhauer puede ser formulado de la siguiente manera: la música es a la *voluntad* lo que las artes son a las ideas. La tabla invita a pensar en la música misma como si fuera una idea, ya que la expresión musical es universal, aunque no conceptual.

Ahora bien, un primer grupo de analogías lo constituye las referentes a la división de las voces y los intervalos. Éstas permiten entender a la música con base en la división de las voces: bajo o bajo continuo, tenor, alto y soprano, como si cada una de ellas tuviera el encargo de expresar un cierto grupo de ideas que corresponden al mundo inorgánico, orgánico (vegetal y animal) y humano o con consciencia. Teóricamente cada voz tiene por puesto cada uno de los sonidos que componen el acorde perfecto, es decir, el bajo canta o toca los sonidos fundamentales del acorde, la voz tenor la tercera, la voz alto la quinta y la soprano finalmente la octava.

Un segundo grupo de analogías lo constituyen las relaciones entre las consonancias y las disonancias con la *voluntad* misma. Schopenhauer explica que las disonancias expresan la insatisfacción de la *voluntad* y las consonancias la satisfacción de ésta. A partir de esta analogía, la música podría concebirse como:

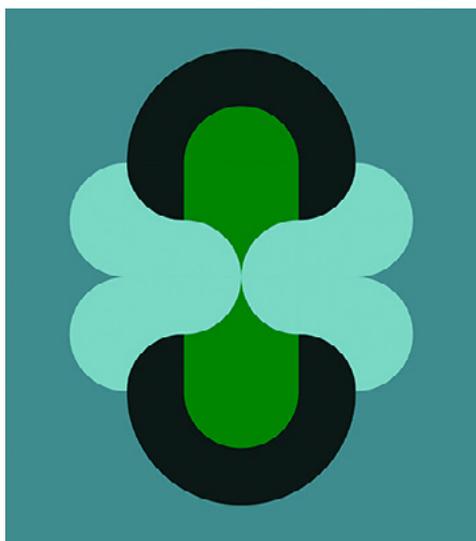
un continuo intercambio de acordes más o menos inquietantes, esto es, que suscitan anhelos, con otros más o menos tranquilizadores y satisfactorios, tal como la vida del corazón (de la voluntad) es un continuo intercambio de una mayor o menor inquietud, provocada por el deseo o el miedo, con un sosiego de intensidad igualmente diversa. (Schopenhauer, 2013a: 521).

Ambas, consonancias y disonancias, se sitúan en el ámbito de la representación porque ellas se originan (como se mencionó anteriormente) a partir de la división de la cuerda vibrante según ciertas proporciones aritméticas que, en el caso de las disonancias, son irracionales o muy grandes y en el caso de las consonancias, racionales o pequeñas.

Pero a este mismo grupo de analogías pertenecen las que son posibles de derivar de las disonancias como individuos o “engendros producidos por dos especies distintas” y de las consonancias como especies distintas de seres. En efecto, expone Schopenhauer, las disonancias expresan la diferencia en los individuos, en cambio, las consonancias pueden expresar las especies en su rasgo común de la generalidad. Una última analogía de este grupo corresponde a la que es posible establecer entre el acorde disonante de séptima como la disonancia por antonomasia y el tritono armónico o acorde perfecto. Según Schopenhauer (2013b: 522), y aunque no lo explica teóricamente, es posible reducir cualquier acorde a estos dos.

Un tercer grupo de analogías está constituido por las que son posibles derivar de la música en tanto melodía. Ésta consta de dos elementos: el ritmo y la armonía. En este caso, el ritmo





equivale a la división del tiempo según ciertas reglas y la armonía recoge el origen físico de los sonidos (vibración de la cuerda según proporciones matemáticas) y su variación a partir de tres variables: extensión, grosor y tensión de la cuerda. Esto es, la melodía se compone genéticamente de la duración como el elemento cuantitativo externo y de la altura de los sonidos como el elemento cualitativo interno (Schopenhauer, 2013b: 517). Ahora bien, la relación de estos dos elementos es lo que origina la esencia de la melodía que “consiste en la continua *desavenencia* y *reconciliación* del elemento rítmico de la melodía con el elemento armónico” (Schopenhauer, 2013b: 520).

De hecho, a partir del elemento cuantitativo y externo del ritmo es posible derivar varios tipos de melodías según el movimiento de la obra musical. Así, el cuarto grupo de analogías lo componen las distintas melodías en tanto expresan los sentimientos en abstracto, como son la satisfacción inmediata en la música de danza, el anhelo o esperanza en el *allegro*

*maestoso*, el padecimiento en el *adagio* en modo mayor y el dolor en *adagio* en modo menor.

Por último, el quinto y último grupo de analogías lo constituye la relación que existe entre música instrumental y la poesía o el carácter figurativo de la música. La opinión de Schopenhauer acerca del problema de la relación entre libreto y música (que también es el problema de la relación entre libretista y compositor) y que la ópera acarrea desde sus orígenes en la Camerata florentina y que Rousseau resuelve a su modo, hace de Schopenhauer un partidario más del romanticismo en música. En efecto, la palabra siempre estará subordinada a la música ya que, en tanto forma de comunicar algo, se trata de un lenguaje cuya materia prima son los conceptos y las palabras como etiquetas de los mismos. Además, aunque Schopenhauer reconoce que es necesaria la palabra para la ópera, el compositor debe saber mantenerla en el “puesto” que le corresponde. Para tiempos de Schopenhauer, cuando las técnicas instrumentales han cambiado y los instrumentos han sido desarrollados, la música romántica ha demostrado que las “palabras son para la música un aditamento extraño y de valor subordinado” en tanto que “el efecto de los tonos es incomparablemente más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras” (Schopenhauer, 2013b: 512).

Sólo Rossini ha sabido mantener esta subordinación de la palabra a la música en sus óperas *buffas* en las que la música expresa lo que la palabra no puede. Esto hará que Schopenhauer diga que la “música es capaz de expresar por sus propios medios cualquier movimiento de la voluntad, cualquier sensación, pero mediante la adición de las palabras recibimos también



por añadidura los objetos de tales sensaciones, los motivos que las causan” (Schopenhauer, 2013b: 513). Esto último es posible porque las palabras son conceptos que llevan a la razón los objetos en su universalidad abstracta ya sin el elemento empírico de percibir directamente los objetos. Así, Schopenhauer (2013b: 513) llegará al extremo de decir que la música de una ópera “es también eficaz sin el texto” en tanto es “expresión del significado interno y de la secreta necesidad de todos esos acontecimientos” que narra la ópera.

Empero, Schopenhauer no se limita a pensar en las óperas italianas, sino que va más allá y dice que, a pesar de que “una sinfonía de Beethoven nos muestra la mayor confusión [...] al mismo tiempo en esta sinfonía nos hablan todas las pasiones y todos los afectos humanos: la alegría, la tristeza, el amor, el odio, el terror, la esperanza, etc.” (Schopenhauer, 2013b: 514). Claro, hay que entender que estas pasiones tienen de humano lo que el hombre mismo tiene de *voluntad*, es decir, la irracionalidad misma. En otras palabras, con las pasiones expresadas en la música de Beethoven es como si la *voluntad* misma experimentara su satisfacción e insatisfacción en la música.

Por medio de todas estas analogías Schopenhauer ha pretendido exponer lo que entiende por música. En efecto, él había rechazado la estética musical racionalista porque no podía explicar el poderoso efecto de la música en el escucha. Si Rameau y su teoría de la derivación han podido ser de utilidad, esto es en la medida en que muestran sólo un lado de la esencia de la música sin llegar a agotarla:

la música, al margen de su significado estético o interno, considerada desde una perspectiva meramente externa y puramente empírica, no es otra cosa que el medio para poder captar inmediatamente y en concreto enormes cifras con su combinación de relaciones numéricas que de lo contrario sólo podemos reconocer indirectamente mediante una comprensión conceptual. (Schopenhauer, 2013a: 313).

Lo que más explica la estética musical racionalista es el lado externo de la música y no su verdadera esencia. Por ello, a pesar de que Schopenhauer reconoce que la teoría de la armonía ha recibido varias críticas siguiendo aún indemne, todas las analogías que tienen que ver con reglas de la armonía se encuentran en el ámbito de la representación, en tanto que se basan en observaciones empíricas que tienen que ver con el lado externo de la música.

## Conclusiones

Después de la exposición de las concepciones de la música de Rousseau y Schopenhauer, es posible derivar cuatro conclusiones. En torno a la estética racionalista de la música ambos la rechazan. Rousseau tiene diversos argumentos no sólo de carácter filosófico, sino también de carácter teórico-musical. Da razones de la arbitrariedad que existe en la teoría de la armonía, lo cual pone en duda el supuesto fundamento natural que Rameau le asignaba. El *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, cuyo título completo agrega, *en el que se habla de la melodía y de la imitación musical*, así como el esbozo

anterior del mismo que es *El origen de la melodía*, aportan razones filosóficas en el marco del problema del origen del lenguaje, de porqué la armonía no puede constituir la esencia de la música a partir del efecto moral que la música tiene en el escucha. No obstante, al igual que Schopenhauer, Rousseau le dará su lugar a la armonía en el *Diccionario* en tanto mera teoría fisicomatemática que explica las causas y las reglas de la música.

Por su parte, Schopenhauer, sin dar razones teórico-musicales, brinda razones filosóficas que le obligan a rechazar la estética racionalista de la música. Claro, en el fondo, ésta le ha sido útil para hablar de algo de lo que no se puede hablar a modo de una hipótesis, incluso poniendo a consideración del lector la aprobación o desaprobación de su explicación (Schopenhauer, 2013a: 303). Schopenhauer está satisfecho con su explicación, pero no puede llegar a afirmar que sea verdadera. Como Ferrara (2007: 196) muestra, las analogías terminan por servir como referencias a la esencia de la música. La esencia de la música es inexplicable pero sí es posible aludirla, señalarla, indicarla por medio de analogías que indican cómo se comportaría la música en sí como expresión de la *voluntad*. Lydia Goehr (2007: 209) declara que la esencia de la música para Schopenhauer es el silencio mismo de la razón, el silencio conceptual y que las analogías demostrarán lo escasas que son para poder comprender la concepción schopenhaueriana de la música. Según Goehr, lo esencial de la música reside en lo que Schopenhauer calla y no dice.

En segundo lugar, Rousseau había convocado una metafísica de la música que explicara

su verdadera esencia; es posible considerar sus reflexiones filosóficas en torno a la música como el desarrollo de una metafísica interna al sujeto fundamentada en sus sentimientos morales con vistas a sostener una música imitativa de la verdadera naturaleza del humano; por lo tanto, el sentimiento de Rousseau es subjetivo e individual. En cambio, para Schopenhauer la esencia de la música no puede explicarse por medio de una estética; por eso desarrolla más propiamente una metafísica de la música absoluta que una estética, ya que la música de la que habla Schopenhauer sí versa sobre sentimientos abstractos, a diferencia de los sentimientos de Rousseau. Así, el sentimiento de Schopenhauer es un sentimiento con mayúscula, un sentimiento absoluto y romántico que expresa lo inefable. Ambos, Rousseau y Schopenhauer, proclaman una metafísica de la música, el primero una interna y el segundo una trascendente, la primera fundada en un sentimiento subjetivo y la otra en uno absoluto y abstracto.

En tercer lugar, para Rousseau la música sigue siendo lenguaje de sentimientos, que como lenguaje se sirve de la palabra, expresiva y melódica; por ello habría de inclinarse más por la música vocal que por la sinfónica. En cambio, para Schopenhauer la palabra siempre estará subordinada a la música, nunca podrá ser lo suficientemente expresiva para provocar los efectos que produce la música. En virtud de ello, su inclinación será por la ópera de Rossini, con un juego importante de la orquesta, y sobre todo por la sinfonía, por ejemplo, de Beethoven.

En cuarto y último lugar, la naturaleza de la música para Rousseau se basa en la



imitación de la naturaleza humana en tanto sentimientos morales internos. En cambio, para Schopenhauer la música no es imitación sino es expresión de la *voluntad*. Este carácter expresivo de la música ya había sido advertido por Rousseau, por ejemplo, en el artículo “Expresión” del *Diccionario*, pero el ginebrino se aferró al término ya sobrecargado de imitación para hablar de lo que pudo haber llamado “música expresiva”. A diferencia de él, Schopenhauer habló con toda consciencia de música expresiva en tanto que su explicación hacía que la música aludiera o refiriera a la *voluntad*. Por lo que la música para Schopenhauer libera por algunos momentos del sufrimiento, ya que por medio de la música es posible acceder a la universalidad no conceptual de la *voluntad*, que en ciertos momentos está satisfecha y en otros insatisfecha.

En resumen, las propuestas de Rousseau y Schopenhauer muestran un enfoque alternativo a formas más intelectualistas de concebir la música. Ambos dedicaron sus reflexiones a resaltar el aspecto emocional en el ámbito humano y poder entender la manera en la que la música es significativa para el ser humano. Comento a manera de apunte que actualmente puede ser pertinente un enfoque crítico similar respecto a la música producida desde la academia dirigida a escuchas-músicos. Sin embargo, la dicotomía quizás permanezca siempre y cuando haya una música “endogámica” compuesta por y dirigida a músicos y desentendida de lo popular, y una música más bien “exogámica” que pretende tener un alcance mayor sustentado en lo “popular”, entendido esto último como lo que tenemos más en común como seres humanos.

## Referencias

- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Ferrara, L. (2007). Schopenhauer on music as the embodiment of Will. En D. Jacquette, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2002). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Goehr, L. (2007). Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music. En D. Jacquette, *Schopenhauer, philosophy, and the arts*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Medina, D. (2007). *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona: Destino.
- Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Akal.
- (2007). *Escritos sobre música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Schopenhauer, A. (2013a). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2013b). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Starobinski, J. (2007). *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*. Madrid: Akal.

