



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat Ramon Llull de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El paper de la música en la filosofia de Schopenhauer

Antonio López Mascaró

Grau de Filosofia

Any acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne:78217671-F

Treball tutelat per Joan Lluís Llinàs Begon
Departament de Filosofia i Treball Social

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
Art, música, raó, voluntat

INDEX

1.	INTRODUCCIÓ	1
2.	KANT I LA IL·LUSTRACIÓ	1
3.	ROMANTICISME.....	2
3.1.	PRIMERA ETAPA DEL ROMANTICISME	3
3.1.1.	TRANSIT A UNA NOVA RELIGIÓ.....	5
3.2.	SEGONA ETAPA DEL ROMANTICISME.....	5
3.2.1.	HEINRICH HEINE.....	8
3.3.	LA MÚSICA EN EL ROMANTICISME.....	9
3.3.1.	LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	9
3.3.2.	FRANZ SCHUBERT.....	11
4.	SCHOPENHAUER, FILÒSOF ROMÀNTIC: TRETS GENERALS DEL SEU PENSAMENT	12
4.1.	LES ARTS PLÀSTIQUES I LA MÚSICA	12
4.2.	EL GENI I LA GENIALITAT.....	14
4.3.	HARMONIA I MELODIA	15
4.4.	FILOSOFIA I MÚSICA	17
4.4.1.	ALLÒ INCOMPENSIBLE	19
5.	HEGEL I SCHOPENHAUER: DOS TIPUS DE ROMANTICISME?.....	20
5.1.	TRETS GENERALS DEL PENSAMENT DE HEGEL	21
5.2.	L'ART EN EL SISTEMA HEGELIÀ	22
5.3.	LA POESIA I LA MÚSICA EN EL SISTEMA HEGELIÀ	23
6.	CONCLUSIONS.....	26
7.	BIBLIOGRAFIA	30

1. INTRODUCCIÓ

En aquest treball exposaré el paper de la música en la filosofia de Schopenhauer. Per entendre la filosofia i el paper que juga la música dins aquesta, serà necessari situar-lo en el context en que va sorgir. Per tant, començaré per el segle de la Il·lustració, destacant la figura de Kant, i seguiré per el Romanticisme i les dues etapes que el componen. En l'època del Romanticisme explicaré el perquè la música va ser tant important, i destacaré de forma breu els trets de dos dels compositors més importants de l'època, Beethoven i Schubert.

Una vegada explicada la Il·lustració i el Romanticisme, introduiré els trets generals de la filosofia de Schopenhauer que seran necessaris per després aprofundir en el paper que té la música dins el seu pensament. A continuació, seguiré amb l'exposició dels trets generals de la filosofia de Hegel, i compararé ambdós pensaments. La comparació anirà des del paper que juga l'art en general fins a la música en particular dins les dues filosofies. Mitjançant la comparació d'ambdós pensaments i la relació que tenen amb els compositors anomenats anteriorment, situaré a Schopenhauer i a Hegel dins l'etapa del Romanticisme que els hi correspon.

Per finalitzar el treball, desenvoluparé les conclusions extretes, que me permetran situar a Schopenhauer entre dos dels filòsofs més importants de la història de la filosofia, com són Kant i Hegel. Aquest és el motiu de perquè la filosofia de Schopenhauer no va ser prou valorada en el seu moment, és a dir, perquè va defensar una filosofia no sistemàtica i que obria la porta a l'esfera d'allò irracional. La clau que obre la porta d'allò irracional, ho veurem en el treball, és la música.

2. KANT I LA IL·LUSTRACIÓ

Per entendre l'època on sorgeix el Romanticisme, que és quan apareix la filosofia de Schopenhauer, és necessari presentar els seus antecedents. Els antecedents del Romanticisme els trobem en l'època de la Il·lustració, que representa en el segle XVIII el fi de l'especulació metafísica que s'havia produït en el segle XVII. La Il·lustració, va representar una important modernització cultural i l'intent de transformar les estructures caduques de l'Antic Regim; té com a tret principal la importància que li dóna a la «raó», el que és palès per la pretensió que l'home ho compregui tot a través de la intel·ligència i estengui l'ús de la raó a tots els àmbits de la vida humana.

La Il·lustració es va donar a dos països principalment, a França i a Alemanya. A França es produeix un canvi d'idees i conviccions que altera el caràcter de la seva política, de la seva organització social i de la seva vida espiritual.

A la Il·lustració francesa correspon un moviment semblant a Alemanya denominat *Aufklärung*. L'esperit il·lustrat a Alemanya és menys revolucionari, encara que com a França, domini el mateix esperit racionalista i científic (Marías, 2016).

El filòsof que representa l'esperit racionalista en el seu màxim esplendor és Immanuel Kant. L'obra més important és *La crítica de la raó pura* on Kant introdueix el «gir copernicà», que consisteix en suposar que en lloc de ser la nostra facultat cognitiva la que es regeix per la naturalesa de l'objecte, és l'objecte el que és regeix per la nostra facultat cognitiva (Kant, 2016, 23-24). La proposta que destaca en *La crítica de la raó pura* és que Kant estableix el cànon de la raó pura, que consisteix en un conjunt de principis que ensenyen l'ús correcte d'aquesta facultat. Per tant, la proposta de Kant en la seva obra és clara, i és seguir a la «raó» com a guia suprema (Kant, 2016, 54).

3. ROMANTICISME

El Romanticisme és un moviment que sorgeix com a reacció contra el segle de la Il·lustració i contra la filosofia que proposa Immanuel Kant. Per tant, explicaré aquest moviment i les diferents etapes d'aquesta època, que són dues. Cal destacar, que la segona és fruit del desencant, que acaba provocant una ruptura amb els valors primerencs del Romanticisme, una ruptura que en aquest cas es produeix cap a uns valors més moderats.

Abans d'entrar plenament en l'apartat, cal explicar la diferència entre el romanticisme i el romàntic. El Romanticisme ho defineix Safranski com una època, i el romàntic com una actitud de l'esperit que no s'adhereix a cap època, encara que arriba al seu màxim d'esplendor durant el romanticisme (Safranski, 2009, 14). Una de les característiques del Romanticisme és la relació subterrània que manté amb la religió a la qual segueix amb mitjans estètics: «Era una manera de oponente al mundo desencantado del pensamiento ilustrado, donde la religión fue retirada de su pedestal, fue puesta al lado del mito, y se le deparó su crítica» (Dominguez Hernández, 2009, 47).

El Romanticisme no comença l'any 1800 amb «l'escola romàntica» congregada entorn els germans Schlegel. «L'escola romàntica» és la continuació d'una generació

anterior que s'havia iniciat amb el lema *Sturm und Drang*¹. Johann Gottfried Herder², havia donat impuls a això (Safranski, 2009, 13). Aquesta primera generació havia promogut la «progressiva poesia universal», però Hegel rebutja l'acció revolucionària i els somnis romàntics dels «subjectes arrogants». És amb la publicació de la seva *Filosofia del dret*, publicada l'any 1821, on apareix la famosa cita «lo que es racional es real; y lo que es real es racional» on pareix que ja ha renunciat als valors del primer romanticisme dels quals era seguidor, per iniciar-se en un romanticisme més moderat: «Lo aventurero, lo excitante, para él ya es pasado» (Safranski, 2009, 216). El primer romanticisme es caracteritza per ser experimental, fantàstic, molt reflexiu i revolucionari. En canvi, aquesta segona etapa del romanticisme la qualifica Safranski de beat, propens a la fe catòlica i al germanisme (Safranski, 2009, 212)

3.1.PRIMERA ETAPA DEL ROMANTICISME

La primera etapa es caracteritza per ser un Romanticisme com a forma de vida (Safranski, 2009, 100). Per entendre bé el Romanticisme com a forma de vida, cal explicar breument la figura d'un autor, anomenat Frierdrich von Hardenberg, més conegut com Novalis³.

Novalis desenvolupa la seva teoria a partir de la filosofia de Fichte al qual va estudiar en profunditat. L'obra de *La Doctrina de la ciència* és la que va tenir més impacte en ell, la qual va radicalitzar a la seva manera, fins al punt d'ignorar la distinció de Fichte entre el «jo empíric» i el «jo transcendental». El projecte d'aquest autor era molt ambiciós, ja que aspirava a realitzar una enciclopèdia del saber, res a veure amb el projecte de l'Enciclopèdia emprès durant la Il·lustració. Novalis anotava les idees que tenia així com li venien al cap, fet que dificulta ordenar els seus textos, que es conserven en diversos quaderns i manuscrits. La carència d'un ordre establert per el mateix Novalis dificulta una comprensió més precisa del seu pensament.

«“L'idealisme màgic” és el que anomena Novalis a allò que s'agita dins el seu cap, i del qual se'n promet grans coses» (Safranski, 2009, 107). Novalis ja realitza un gir que Schopenhauer, encara d'esperit romàntic, repetirà una generació més tard de forma genial en la seva filosofia. Novalis va donar el nom de «voluntat» a aquelles «forces no

¹ La traducció de *Sturm und drang* és *tormenta i ímpetu*.

² Johann Gottfried Herder (1744-1803). Filòsof i poeta alemany.

³ És el pseudònim escollit per Friedrich von Hardenberg per publicar a la revista *Athenaeum*. Es publicava mitjançant inicials o pseudònims per a que quedés una estètica comú de grup.

denominades encara» (Safranski, 2009, 107). Per tant la «voluntat»⁴ tal i com l'exposa Schopenhauer té unes clares arrels *novalianes*, encara que Schopenhauer no ho caracteritzarà de màgic tal com sí ho farà Novalis, que matisa dient que la màgia és el poder d'actuar sobre les coses i transformar la realitat. Aleshores, la «voluntat» de Novalis significa capacitat, mentre que en Schopenhauer és més passiva, essent allò que actua en els individus sense que els individus tinguin la capacitat de control sobre aquesta, ja que és una realitat noümicà.

Aprofundint una mica més, per a Novalis la «voluntat» és la força interior que els homes tenen encara que no ho sàpiguen, i aquesta funciona com a motor de creació artística. En Schopenhauer la diferència és que la «voluntat» és allò que s'ha d'objectivar per tal de crear una obra d'art. En el seu cas, la «voluntat» no és quelcom que romangui a l'interior dels homes en el sentit de que no és una qualitat latent, com és en el cas de Novalis. Per tant, el contrast d'activitat i passivitat és la diferència més destacable que hi ha en la definició de «voluntat» de Novalis i la definició que dóna del mateix concepte Schopenhauer.

Un tret característic de Novalis és que es caracteritza per escriure fragments solts, ja que baix el seu punt de vista és un mode més humil de pensar i escriure que els sistemes de filosofia vigents, que són tancats, i que suposadament són perfectes: «Tengamos, sin embargo en cuenta que la forma de exposición no es ya el tratado breve, ni el epistolario, el lenguaje privado clásico, sino el “fragmento”» (Arnaldo, 1990, 236). El sistema hegelianista és un sistema tancat, i és posterior al que diu Novalis, ja que la redacció de l'obra de Hegel és posterior a la mort de Novalis que va morir prematurament als vint-i-vuit anys a l'any 1801.

Per seguir amb Novalis, exposaré breument el que Novalis deia de l'art, considerat per ell com un complement de la naturalesa o una evolució d'aquesta. L'art és part de la naturalesa que es mira a sí mateixa i s'imita donant-se forma (Galán, 2015, 5). Les arts segons Novalis es comuniquen en la seva arrel, i en el camp de la música diu que els instruments musicals són instruments poètics. Respecte de la poesia, diu Novalis que és el que uneix les ferides infringides per una raó freda i abstracta i que és la clau de la filosofia. Continua Galán dient que Novalis és el pensador de la poesia com a realitat

⁴ La definició que dóna Schopenhauer del concepte de «voluntat» és troba en l'apartat on exposo els trets generals de la seva filosofia.

absoluta (Galán, 2015, 7). I la filosofia és un tipus de fe superior, un estar en el món, un mode de vida i en conseqüència una actitud.

3.1.1. TRANSIT A UNA NOVA RELIGIÓ

El que Novalis caracteritzi la filosofia com una fe superior no és casual. La majoria dels seus companys de la generació romàntica ha estat educat en la fe cristiana. En el seu cas en concret, el seu pare, manté a la família dins allò que ell considera l'antiga fe, i encara que ho respecta, ell ja ha escollit un camí propi en aquest sentit. Una continuació de la devoció apresada per els seus propis mitjans (Safranski, 2009, 113).

En el seu discurs *La cristiandat o Europa*⁵ Novalis detecta un esgotament del sentit d'allò sagrat, i és on ell troba un espai per a una nova fe: «Por lo tanto, para la nueva religión no es necesario que se crea en Cristo. Es igualmente posible una inspiración religiosa que se refiera a otra “mediación”» (Safranski, 2009, 120).

Aquest nou espai religiós que intenta obrir Novalis provoca una resposta reaccionària, que és la que inaugura la segona etapa del Romanticisme, una resposta en la que es desperten els valors de l'Edat Mitja.

3.2.SEGONA ETAPA DEL ROMANTICISME

«La gran época del Romanticismo quedó atrás en torno a los años 20 del siglo XIX, ello, a pesar de que continuaron apareciendo obras románticas» (Safranski, 2009, 211). *El món com a voluntat i representació* surt a la llum l'any 1819, per tant, quan es publica l'obra, la primera època del Romanticisme ja comença a estar en hores baixes. No serà fins després de la seva mort, a partir de l'any 1860, que l'obra tingui gran repercussió, encara que fascini a persones contemporànies de la talla de Goethe⁶.

El pensament de l'ordre de Hegel, ha guanyat la partida al primer Romanticisme el qual es presentava com una actitud davant la vida i una manera d'afrontar-la. Recordant la distinció de Romanticisme i el romàntic⁷ *El món com a voluntat i representació* entra dins els cànons del romàntic com actitud, pròpia Romanticisme de la primera època. Per

⁵ *Die Christenheit oder Europa* (1799). És un document funcional del Romanticisme alemany, un assaig en el que Novalis desitja a restauració d'una Europa mística.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Va tenir una estreta relació amb la família Schopenhauer, principalment amb Johanna Schopenhauer la mare d'Arthur Schopenhauer.

⁷ *Vegis al principi del punt tres que introdueix el Romanticisme.*

tant, en l'època del segon Romanticisme, l'obra no encaixa dins els cànons que s'estableixen en aquesta:

Con esta censura, a la que había precedido una crítica racionalista igualmente eficaz de Johann Heinrich Voss,⁸ se impuso en una parte del público la imagen de un Romanticismo beato, fijado en la Edad Media, propenso a la fe católica y al germanismo (Safranski, 2009, 212).

Aquesta crítica racionalista és producte de l'ambient polític i social en la que Hegel triomfa. La seva filosofia es presenta com un ésser treballador, que ho vol dominar tot i tenir-ho tot baix una explicació racional on no hi hagi res desfermat. Per tant, si tot s'ha de tenir baix control no hi ha temps per a res el qual no hi càpiga dins el sistema, i després de tant de treball el que vol la gent, esgotada de la necessitat creada de tenir-ho tot controlat, és entreteniment. Per tant, tot el que no sigui entreteniment no té espai dins una societat que segueix unes pautes tan definides, i l'art que no sigui més que un simple entreteniment per desconnectar no hi té cabuda. Aleshores, el conèixer per conèixer que proposa Schopenhauer en la seva doctrina no té espai aquí, ja que la postura que defensa sobre l'art pròpia del primer Romanticisme, és que aquest ha de tenir un fi en si mateix per tant com diu Safranski, son mals temps per el sublim i els vols d'altura dels romàntics, i bons temps per el teatre i l'òpera (Safranski, 2009, 214).

No són bons temps per tant, per allò innovador que proposa la filosofia de Schopenhauer, ja que tot el que no cau dins els cànons d'allò racional, no tan sols en el referent a l'art i a la música, sinó també en l'actitud davant la vida, no té espai. En referent a l'actitud davant la vida, ja no és necessari qüestionar-se res ja que tot té resposta davant la «raó» i davant el despertar un altre pic dels valors religiosos del catolicisme. D'aquí ve que es perdi l'esperit creador espontani que proposava Novalis, basat en el mode d'escriptura fragmentari anotant els pensaments tal com li venien al cap, sense cap sistema programat, sense necessitat de donar-li un sentit definitiu i predeterminat on tot hi té cabuda. Com diu Cioran, hem de desconfiar del que és definitiu i ens hem d'apartar de qui pretén posseir un punt de vista exacte sobre alguna cosa, sigui el que sigui (Cioran, 2016, 94).

⁸ Johann Heinrich Voss (1751-1826). Poeta i traductor alemany.

En aquesta segona etapa del Romanticisme neix una nova generació de literats, els quals venen amb idees noves respecte a les de la generació anterior. La mort de Hegel l'any 1831 dóna impuls a aquesta nova generació que parteix amb una premissa clara i contundent: «hasta ahora se han dado interpretaciones del mundo, ahora se trata de transformarlo» (Safranski, 2009, 218). Per tant, en un altre sentit, es vol deixar de banda la fantasia, però no per renunciar a ella i deixar-la a un costat, sinó que volen fer la fantasia realitat, ja que amb la poesia es té un somni el qual s'ha de baixar del cel a la terra: «Tenemos que recuperar los tesoros desperdiciados en el cielo y convertirlos en nuestra propiedad» (Safranski, 2009, 218).

Aquesta nova postura es desfà dels ideals del primer romanticisme per portar-los a la realitat material, i es desfà dels ideals conservadors del segon romanticisme que fins al moment havia adormit aquestes ambicions. L'emancipació consta de tres punts claus que són, l'emancipació de la carn, no respondre davant cap tradició i que l'alliberació no es pot aconseguir per iniciativa pròpia, sinó que es més bé una empresa col·lectiva. Per tant, aquesta nova generació romàntica intentarà capgirar la filosofia de Hegel de cap a peus, i un nou Romanticisme polític irromprà amb força. El Romanticisme polític es veurà reflectit principalment en dues obres literàries amb forma de novel·la.

Les dues novel·les que reflecteixen l'esperit del Romanticisme polític en aquesta nova generació són *Wally, l'escèptica* de Gutzkow⁹ i *La Vida de Jesús* de Strauss¹⁰. Strauss és alumne de Hegel, el qual radicalitza la filosofia del gran filòsof alemany: «Dicho de otro modo: el espíritu humano puede llegar por sí mismo a los contenidos de la religión, no necesita ninguna revelación proveniente del más allá» (Safranski, 2009, 221). Aquesta proposta recorda a Novalis, quan decideix emprendre un camí religiós amb una altra mediació que no sigui Crist.

En aquesta nova generació és pot observar una recuperació de l'autoestima dels homes en les seves capacitats. Si fins al moment s'havia confiat en un valors catòlics que portaven a la gent a dur una vida més passiva, sempre limitats per Déu totpoderós, aquesta nova generació es sent capacitada per rompre aquests valors i apoderar-se de les capacitats, les quals els hi havien estat robades. En aquesta nova generació hi ha una figura clau que representa aquests valors que tornen a rompre amb l'establert i que vol

⁹ Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1872). Escriptor, dramaturg i periodista alemany que va formar part del moviment de la Jove Alemanya.

¹⁰ David Friedrich Strauss (1808-1874). Teòleg i filòsof alemany.

lluitar per la llibertat i potencialitat individual humana, aquesta figura és el poeta alemany Heinrich Heine.

3.2.1. HEINRICH HEINE

El poeta alemany Heine és considerat com l'últim poeta del Romanticisme a causa de la data de la seva mort l'any 1856. Deixa un llegat molt dens en quant a obres i destaca en aquest cas com a crític musical. Heine considera la música com a la més romàntica de totes les arts, la més indeterminada, la més asemàntica, però precisament per això és la que més estimula la fantasia (Fubini, 1999, 91). Heine critica durament als crítics professionals, degut a que els tecnicismes utilitzats en les crítiques d'aquests tan sols allunyen la música del públic que no està tan preparat acadèmicament en el camp de la música. El crític professional que més critica Heine és François, J. Fétis. En contra d'això, proposa un estil de crítica més espontani, en funció del moment i del que li fa sentir la peça musical, per tant, defensa un estil de crítica basat en la inspiració, el qual no fa ús de tecnicismes i per tant és més accessible al públic comú.

Per tant, es pot comparar Heine amb Schopenhauer, en el sentit de que ambdós rebutgen l'ordre establert del moment. Schopenhauer en el camp de la filosofia rebutja allò racional i allò ordenat i Heine en el camp de la música rebutja les crítiques professionals perquè són les que l'ordre social i l'ordre de pensament establert imposa, i això fa que allunyi l'art del públic més comú: «Los sonidos no solo alientan fantasías soñadoras si no también pensamientos y meditaciones de una naturaleza diferente» (Fubini, 1999, 94).

A més, també es pot comparar el crític professional Fétis amb Hegel, com a representants d'un pensament ordenat, sense espai per a la fantasia i l'espontaneïtat, amb un llenguatge més tècnic, tan sols apte per a la gent preparada acadèmicament, en aquest cas, la música, es situaria a un lloc elitista. A causa de la seva postura en el camp de les crítiques musicals, Heine defensa un romanticisme que ell definirà com el romanticisme dels rossinyols: «Hay un Romanticismo al que se mantiene fiel y otro al que critica. Su romanticismo es el de los ruiseñores; el Romanticismo visto críticamente es el que glorifica “la época de la pasión de la Edad Media”, el que mira hacia atrás, el cristiano, enemigo de los sentidos y dado a la renuncia» (Safranski, 2009, 228)

Encara que ell ja sabia que els cànons del Romanticisme que ell defensava no eren els més propicis a causa de les condicions polítiques, filosòfiques i socials, Heine està disposat a seguir amb la lluita, ja que ell defensava l'autonomia de l'art dient que l'art

que no es tingués a sí mateix com a propi fi sempre en surt perdent qualitativament. Una postura molt semblant a la de Schopenhauer.

Heine estableix una distinció entre les dues generacions que hi ha dins el Romanticisme. Per a Heine hi ha el romanticisme dels grecs i el romanticisme dels natzarens: «Los hombres son [...] o bien seres con tendencias ascéticas, adversas a las imágenes, ávidas de espiritualización (los nazarenos), o bien seres realistas, dotados de alegría vital y de un orgulloso sentimiento de desarrollo (los griegos)» (Safranski, 2009, 229). Heine es sent representant de la versió grega i per tant oprimit per la nova versió dels natzarens, que és la versió que predominava en els anys en que el poeta va establir aquesta distinció.

Una vegada exposats els trets del Romanticisme en les seves dues etapes en el moviment literari i filosòfic, cal destacar la importància que la música té a causa de les seves peculiaritats, ja que depenent dels seus trets es pot situar com a més propera de la primera etapa o més propera a la segona etapa del Romanticisme.

3.3.LA MÚSICA EN EL ROMANTICISME

La música en aquest període és l'art més valorat de tots, ja que és la més abstracta e intangible que pot arribar als racons de l'ànima humana, on no poden fer-ho ni les paraules ni les imatges: «Por eso, la música no puede ser medida con el mismo rasero que las demás artes» (Peña, 1978, 8)

Una vegada determinada la importància de la música en el Romanticisme, cal explicar el paper de dos dels compositors més importants de l'època romàntica. Aquests dos compositors són Beethoven i Schubert. El primer, com ara veurem, està encasellat en la segona etapa, on el pensament de Hegel ja s'havia consolidat en la societat alemanya, mentre que el segon, representa la crisi de valors que es dona durant la segona etapa del Romanticisme. Aquesta ruptura implica un ressorgiment de valors del primer Romanticisme com són la fantasia, sortir-se dels cànons establerts en relació a compondre música es refereix, i per tant, no respectar les normes creant-ne de noves.

3.3.1. LUDWIG VAN BEETHOVEN

El compositor alemany Ludwig van Beethoven va néixer l'any 1770 a Bonn, una ciutat d'Alemanya. L'any de naixement no seria rellevant sinó fos perquè casualment és l'any en que també va néixer Hegel. Amb ells dos comença una nova fase cultural a Europa. Hegel i Beethoven són la maduresa d'Europa perquè la seva obra representa la

reflexió acabada sobre la Revolució Francesa (Insausti, 2013, 108). El primer situa la filosofia per damunt de la política, tenint a la llibertat com a màxima prioritat, i el segon amb la música, vol inquietar i revolucionar, això si, dins els paràmetres establerts. La llibertat en la que està pensant Hegel és en el tipus de llibertat que es troba emmarcada dins el camp de la racionalitat. El que uneix a Beethoven i a Hegel és l'esforç, ja que, l'esforç o treball del concepte en Hegel correspon al treball temàtic en Beethoven.

La tesi de que Hegel situa la filosofia per sobre la política es pot posar en dubte, pel fet de que el govern de l'època era simpatitzant del seu pensament, fet que li va facilitar ser rector de la Universitat de Berlín a l'any 1829. I encara que no sigui un indicatiu determinant de que va situar la política per sobre la filosofia, la tesi de que es va aprofitar de l'estima que li tenia el Govern per arribar el més amunt possible dins la Universitat, deixa obert el dubte de si és cert que va situar la filosofia per sobre de la política. D'aquesta manera, es pot deixar oberta la possibilitat de que en cert sentit fes ús de la filosofia per tal de complir amb les seves aspiracions personals: «La confianza del Gobierno en su persona era tan grande, que se le otorgó el puesto de plenipotenciario estatal para el control de la universidad [...] Hegel encarnaba una síntesis sorprendente: él representaba la autonomía del espíritu universal y a la vez la superación de la misma» (Safranski, 2009, 217).

Schopenhauer com a adversari filosòfic de Hegel, no va arribar a ocupar un lloc de responsabilitat com el seu, ja que la seva filosofia fugia dels canons establerts per el racionalisme hegelian.

Beethoven és un compositor referència de la seva època, ja que tots els compositors de la seva època i els posteriors es comparen a ell (Fubini, 1999, 71). La figura de Beethoven representa un mite de caràcter imperiós en el camp de la música, de la mateixa manera que Hegel és una gran figura de la història del pensament.

La comparació de Hegel i Beethoven no tan sols és a nivell del que representen els dos dins els seus camps, filosofia i música respectivament, també ho és en relació al paral·lelisme del desenvolupament de les obres beethovenianes amb el desenvolupament de la filosofia de Hegel. Els temes de les obres de Beethoven són clau per entendre la relació amb Hegel: «los temas inician la composición como personajes que afirman de manera equívoca su papel de protagonistas [...] en un marco evolutivo y dialéctico que no deja de recordar al mecanismo dialéctico hegeliano» (Fubini, 1999, 72).

Però Beethoven, tot i ser el compositor de referència del segle XIX, no va ser l'únic gran mestre en l'art de la música. Schubert, influenciat per Beethoven, és situat en una nova òrbita de creació musical i per tant representa un nou esperit en el camp de la música, despertant de nou un esperit que trenca amb els cànons artístics i musicals del moment.

3.3.2. FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert és un compositor nascut a Himmelpfortgrund territori actual d'Austria l'any 1797 i mort a Viena l'any 1828. És disset anys més jove que Beethoven i Hegel, per tant, essent Beethoven el gran compositor del moment, la influència sobre Schubert pareix inevitable. Schubert és un melodista, e inventor de belles melodies i ja amb el seu pianisme es desvincula del model beethovenià per a seguir un camí propi (Fubini, 1999, 74).

En aquest camí propi crea un tipus de sonatisme propi que es caracteritza per a vagar sense un objectiu. El tipus de música que crea Schubert està més feta per a l'interpret que per a l'oient. Això es pot relacionar amb la figura del geni, ja que el geni en la forma de tractar a les persones, degut a la seves capacitats cognoscitives tan altes, no té en compte la forma en que diu les coses. Això passa amb la música de Schubert, ja que ell és un compositor que en el moment de crear té més en compte a l'interpret que a l'oient. Això ens remet a la funció que per Schopenhauer ha de tenir l'art el qual ha de ser un fi en si mateix. Al contrari que Beethoven, que composava per amenitzar vetllades i entretenir a la gent, i que dona a l'art un fi que no és ell mateix, sinó el d'entretenir, funció de la qual era predilecte Hegel. Amb Schubert, per tant, podem dir que el procés dialèctic del esdevenir musical s'abandona del tot (Fubini, 1999, 76): «Con Schubert se presenta la duda y la incipiente crisis que caracterizará el advenimiento de la modernidad» (Fubini, 1999, 77) .

Hi ha un paral·lelisme entre Beethoven i Hegel, i Schubert i Schopenhauer, ja que Beethoven i Hegel representen amb la seva música i la seva filosofia respectivament, els cànons d'una època del Romanticisme més moderada on la vessant creativa del *Sturm und drang* ha quedat enrere. I Schubert i Schopenhauer encara que les seves obres de no encaixin dins els cànons del segon Romanticisme, si que encaixen amb la corrent romàntica definida anteriorment que prové del *Sturm und Drang*, on allò fantàstic i excitant hi té cabuda. La forma de compondre de Schubert i la filosofia de Schopenhauer són properes a les obres literàries de Novalis, Herder i inclús de Heine,

en el sentit de reivindicar l'autonomia de l'art i una metodologia creativa diferent a l'establerta per el cànon d'allò racional.

Una vegada explicat el Romanticisme, les seves corresponents etapes i la importància de la música en aquesta època, és moment d'explicar la filosofia de dos pensadors. La primera és la filosofia de Schopenhauer, la qual representa els cànons del primer Romanticisme, i la segona, és la filosofia de Hegel, la qual representa els cànons del segon Romanticisme.

4. SCHOPENHAUER, FILÒSOF ROMÀNTIC: TRETS GENERALS DEL SEU PENSAMENT

Els trets generals de la filosofia de Schopenhauer es veuen reflectits en la seva obra magna *El món com a voluntat i representació*, on va elaborar una filosofia que gira entorn dos conceptes, que són els de «voluntat» i «representació». A partir d'aquests dos conceptes, Schopenhauer pretén exposar la seva cosmovisió filosòfica, (Schopenhauer, 2016, 19) segons la qual la «voluntat» és el fons últim de realitat que es manifesta en tots i cada un dels fenòmens del món. Aquest substrat comú a tots els fenòmens és un tipus de pulsio volitiva inconscient que sol definir Schopenhauer com una tendència irresistible (Schopenhauer, 2016, 31). Un altre tret de la «voluntat» és que no es troba limitada per les categories de l'espai, del temps i de la causalitat, les quals tan sols són aplicables als fenòmens, ja que la «voluntat» és una realitat en sí o noümenica. Per tant, la podem considerar un principi de les realitats i un motor de canvi. En el cas de la «representació» la considera Schopenhauer com a la forma del món dels objectes com a manifestacions de la «voluntat».¹¹

Per entendre la importància del concepte de «voluntat» és necessari explicar el paper de l'art, del qual destaca la música, dins la filosofia de Schopenhauer, ja que és en aquesta disciplina artística on Schopenhauer troba el grau màxim d'objectivació de la «voluntat».

4.1.LES ARTS PLÀSTIQUES I LA MÚSICA

La música, per a Schopenhauer, representa una ruptura amb les altres arts, ja que afirma que la música és la objectivació mateixa de la «voluntat», mentre que les altres

¹¹ Les definicions de «voluntat» i «representació» utilitzades les he extret de FERRATER, José (2014). Diccionario de Filosofía de Bolsillo. Alianza Editorial. Madrid. Pàgines 736 i 850. La traducció al català és meua.

arts com la pintura, l'arquitectura, o l'escultura, es limiten a imitar la naturalesa, fet que les situa a un nivell inferior: «Lo inefablemente íntimo de toda música [...] es tan comprensible como inexplicable y estriba en el hecho de que ella nos restituye todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de su tormento» (Schopenhauer, 2016, 485).

Quan escoltem una peça musical passem per un moment d'absència de la realitat, som extrets d'aquesta durant el que dura la peça, on hi tornem quant aquesta finalitza. Schopenhauer defineix aquest moment com un alleugeriment dels desitjos que ens aborden en la nostra vida quotidiana. Aquesta abstracció també es produeix amb les altres arts, que denomina arts plàstiques, que són l'arquitectura, l'escultura i la pintura. La diferència més important que hi ha entre la música i les arts plàstiques, és que per a la música utilitzem el sentit de l'oïda, fet que remarca Hegel en les *Lliçons sobre l'estètica* (Hegel, 1989, 649), i per les arts plàstiques utilitzem la vista i el tacte. Amb les arts plàstiques es dona que hi ha un suport material i físic de l'obra artística, en canvi amb la música no hi ha un suport físic al que aferrar-nos, ja que la música tan sols es pot escoltar i sentir: «Con el “eidos” el sujeto se libera por unos instantes del poderío de la voluntad sintiendo en sus adentros, frente a la frialdad de un mundo inhóspito, el transmundo calor de la felicidad» (Cabrera Rodriguez, 2017, 176).

Schopenhauer estableix una jerarquia de les arts segons el nivell d'objectivació en relació als elements de la naturalesa, des dels nivells inferiors fins als nivells superiors. L'arquitectura, la jardineria i la pintura paisatgística serien les tres arts que situa als nivells inferiors de la «voluntat», essent així l'arquitectura la més llunyana a l'objectivació i la pintura paisatgística més propera, encara que lluny de l'objectivació de la «voluntat». La pintura i l'escultura d'animals ja es situa a un nivell superior en l'escala d'objectivació de la «voluntat». Podem situar aquestes quatre modalitats artístiques dins el camp de les arts plàstiques.

Una vegada que Schopenhauer ha analitzat el camp de les arts plàstiques, el deixa de costat per centrar-se en el camp de la poesia, que com ja veurem no tan sols implica a la poesia com a tal, sinó que també implica la cançó, l'idil·li, el romanç, la novel·la, el poema èpic i el drama, situats també en la seva obra magna segons el grau d'objectivació:

En el romance el intérprete todavía expresa algo de su propio estado mediante el tono y la tendencia del conjunto; el romance si bien es más objetivo que la

canción, todavía conserva algo subjetivo que se difumina más en el idilio, aún más en la novela, y casi por completo en el poema épico y pierde toda huella en el drama, que es el género más objetivo y en un sentido el más perfecto, a la par que el más difícil género de la poesía (Schopenhauer, 2016, 463).

Amb aquesta classificació cal observar que l'art, com més es va distanciant dels elements materials de la naturalesa, més es va apropant a l'àmbit abstracte de la ment. Com més a prop es troba l'art dels elements materials de la naturalesa més es a prop dels nivells més inferiors de l'objectivació de la «voluntat» i a mesura que s'allunya dels elements materials de la naturalesa més a prop dels nivells superiors d'objectivació de la «voluntat».

En el cas de la música, Schopenhauer la situa a un capítol apart de la resta d'arts, ja que considera que aquesta representa en sí mateixa tots els nivells d'objectivació de la «voluntat». A diferència de les altres arts, la música és un paral·lel del món, mai una còpia del món com a representació (Schopenhauer, 2016, 17):

Ella constituye un capítulo aparte respecto de todas las demás. En ella no reconocemos la copia [...] sin embargo, es un arte tan sumamente grande y magnífico e incide tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre donde éste la comprende tan íntegra y hondamente como un lenguaje enteramente universal, cuya claridad supera incluso la del propio mundo intuitivo, que a buen seguro hemos de buscar en ella algo más que aquel “oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera” (Schopenhauer, 2016, 473).

Després d'haver explicat la gradació que Schopenhauer atribueix a les arts segons el grau d'objectivació de la «voluntat», cal definir el tipus de persona que és capaç de crear obres d'art. La persona capacitada per a crear obres d'art, l'anomena Schopenhauer «el geni».

4.2.EL GENI I LA GENIALITAT

La música -tal com la descriu Schopenhauer, i situant-la separada de l'àmbit de les altres arts- representa en certa manera la figura del geni, que en comparació a la resta de les persones que no estan capacitades per a la genialitat, se situa a un esgló superior.

Les arts plàstiques i la poesia representen les persones amb un nivell d'intel·ligència més baix que el del geni: «El genio, debe encontrarse dotado de un porcentaje de fuerzas cognoscitivas muy superior» (Schopenhauer, 2004, 122). Com més a prop de la poesia, més intel·ligents són les persones, i dins aquest gènere, com més a prop del drama més objectives i més intel·ligents. El geni és la persona que és capaç de captar una idea i plasmar-la en forma d'obra d'art: «El conocimiento en su plena energía, asume una dirección puramente objetiva, y el objeto es captado con toda claridad según su esencia más íntima» (Schopenhauer, 2004, 123). La persona a la que li manquen les capacitats no és capaç d'arribar al coneixement en la seva forma plena d'energia, i aleshores no és capaç de captar l'objecte de la forma més íntima, encara que això no la priva de poder contemplar o escoltar una obra d'art. Aquesta capacitat, és precisament la que distingeix al geni del home comú (Schopenhauer, 2004, 126). Les persones que no tenen aquestes capacitats cognoscitives, es limiten a veure les relacions entre els objectes, i no capten la idea com a tal, ja que es limiten a seguir a la seva «voluntat» individual, i en paraules de Schopenhauer, segueixen el «principi de raó suficient»¹². Al contrari, el coneixement genial o el coneixement de la idea, és aquell que no segueix el «principi de raó suficient». La conseqüència de no seguir aquest principi és que el geni es sostreu de la «voluntat» i per això descuida la seva vida personal, ja que dedica la seva vida a la contemplació d'aquesta.

El geni prioritza el conèixer sobre el voler. Per tant, es dóna un tret característic del primer romanticisme, ja que en aquesta etapa es defensava l'autonomia de l'art i del coneixement, aleshores, el geni representa aquesta autonomia sobre la «voluntat». És per l'autonomia que representa, que Schopenhauer defineix al geni com la més perfecta objectivitat de l'esperit (Schopenhauer, 2004, 126). Una vegada exposada l'autonomia sobre la «voluntat» que representa el geni, és necessari explicar dos conceptes tècnics propis de l'art musical, que són el d'harmonia i el de melodia, ja que a partir d'aquests, Schopenhauer desenvolupa una cosmovisió.

4.3.HARMONIA I MELODIA

A continuació, explicaré dos conceptes que són clau en el camp de la música, que són els d'harmonia i el de melodia, dels quals Schopenhauer en fa una particular

¹² És un principi que manifesta la consciència cognoscitiva de l'home com a subjecte, i expressa el mode de ser d'allò conegut com a objecte o representació. Schopenhauer va consolidar-lo a la seva tesi doctoral titulada Sobre l'arrel quàdruple del principi de raó suficient, publicada l'any 1813.

definició, seguida d'una comparació amb el planeta i els éssers que la conformen. La importància d'explicar aquests dos conceptes recau en que podem ordenar els éssers vius en funció del nivell que representen en l'escala d'objectivació de la «voluntat».

«Yo reconozco en las tonalidades más bajas de la armonía, en el bajo continuo, los niveles inferiores de la objetivación de la voluntad, a saber, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas» (Schopenhauer, 2016, 476). És curiós com Schopenhauer a partir de la música i dels conceptes del seu camp, fa una classificació dels éssers vius i de la relació d'aquests amb el funcionament del món. Descriu que el baix continu és dins l'harmonia, el que la naturalesa inorgànica és al món, la massa més tosca sobre el que tot descansa i sobre el que tot es desenvolupa (Schopenhauer, 2016, 477). És a dir, els éssers inorgànics que habiten el món són la composició de la terra que trepitgem i que formen els carrers que ens porten a la universitat. Les notes més altes que es senten dins l'àmbit de l'harmonia, són les que produeixen els acords d'acompanyament, i aquestes, seguint l'analogia de l'ordre del món, representarien a les plantes i als animals:

Finalmente en la melodía, en la voz principal que, al cantar con agudas notas más altas, dirige el conjunto y progresa arbitrariamente en una significativa e ininterrumpida sucesión de un pensamiento de principio a fin, reconozco a su vez los niveles superiores de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre»(Schopenhauer, 2016, 478).

Deixant a un costat l'harmonia, seguim amb la melodia, on hi trobem el punt més àlgid d'objectivació de la «voluntat». Aquest punt representa l'home reflexiu. És evident que l'home és l'únic ésser viu que té la capacitat de crear art, i per tant, és capaç de crear música. Encara que en aquest estrat superior s'inclogui l'aspecte reflexiu de l'home no ha de donar peu a confusió, és a dir, no s'ha de confondre la capacitat reflexiva amb la capacitat artística, la qual no és fruit de la reflexió sinó de la inspiració. Per sobre de l'home reflexiu, situem al geni, que és l'home que no tan sols té la capacitat reflexiva, també té la capacitat artística.

Una vegada explicades l'harmonia i la melodia Schopenhauer estableix una relació entre ambdues:

Pero a este bajo y a los acordes intermedios que constituyen la armonía les falta esa continuidad en la progresión que sólo tiene la voz superior al cantar la

melodía, la única que se mueve rápida y fácilmente en modulaciones y escalas, mientras que todos aquellos tienen un movimiento más lento y no tienen de suyo una continuidad estable (Schopenhauer, 2016, 477-478).

La relació entre harmonia i melodia, aleshores, forma el que Schopenhauer considera l'estructura de la música. El que fa Schopenhauer exposant l'estructura de la música a través de la comparació amb els éssers que formen la naturalesa, és donar la seva particular cosmovisió. Aquesta cosmovisió de Schopenhauer representa allò innovador i excèntric característic del primer Romanticisme. Per això, la relació entre filosofia i música és tan important en el seu pensament.

4.4.FILOSOFIA I MÚSICA

Per a Schopenhauer, la filosofia i la música són una representació conceptual del món fins al punt de considerar la música com a la vertadera filosofia, a més de considerar la música com el llenguatge dels sentiments i de les passions. Lligant les dues definicions que proposa, podem extreure que la filosofia expressa passions i sentiments. Però com dirà el filòsof alemany, la música no expressa un sentiment concret, per exemple, tristesa o alegria d'una determinada situació, sinó que expressa la tristesa o l'alegria en general (Schopenhauer, 2016, 481). És a dir, expressa els sentiments de forma objectiva, proposta que l'acosta a la teoria de les idees de Plató.

L'essencial d'aquests sentiments no és expressable amb paraules, tan sols és possible sentir-los, utilitzant un llenguatge kantian, purament amb la música. El llenguatge de les paraules no és suficient per explicar allò inefable de la música. De fet, sotmetre la música al llenguatge de les paraules, és fer parlar a la música un llenguatge que no és el seu.

A partir d'aquí podem interpretar que la filosofia racionalista de Hegel no expressa sentiments i passions, almenys com ho fa la música. Els sentiments i les passions són reaccions espontànies davant una determinada situació, que després es puguin descriure més bé o més malament amb paraules ja és una altra discussió. El que exposa Schopenhauer és que la música no necessita de les paraules.

Si el llenguatge, dirigit per la «raó», no és capaç d'explicar tot el que sentim, això significa que hi ha un camp fora de la raó i un camp fora de les paraules, fet que indica que no tot està baix el nostre control. És a dir, hi ha una part de nosaltres que no es regeix per allò racional. El fet de que hi hagi quelcom que no estigui sota el domini

d'allò racional contradiu al racionalisme absolut que proposava el filòsof apreciat per la majoria de la societat de l'època, Hegel.

La ruptura amb allò racional és extrapolable a la ruptura amb el poder de l'època i la societat del moment. El fet de plantejar que hi ha quelcom exterior a la racionalitat a dia d'avui no implica una ruptura, en canvi, en el moment que Schopenhauer ho va plantejar si que implica una ruptura important. Qüestionar l'àmbit d'allò racional significa capgirar la filosofia del moment, i en certa manera despertar valors del primer període del Romanticisme. Aquesta manera de fer filosofia de Schopenhauer va fer que la seva obra magna fos ignorada fins molts anys després de la seva publicació, com va predir el filòsof al pròleg de la segona edició, veient que la primera edició de l'obra havia fracassat, i efectivament no es va equivocar.

Allò nou i extravagant característic de *El món com a voluntat i representació* no és ben rebut, ja que l'època del *Sturm und drang*, època més rupturista del moviment romàntic ja havia passat, -tal vegada durant aquells anys hagués tingut més èxit- i la moda del moment ja no donava pas a quelcom que pogués rompre amb la costum i racionalitat del romanticisme més moderat que ja vaga durant aquests anys posteriors:

Muchos de los que al principio saludaron la revolución con entusiasmo, le dieron después la espalda cuando el terror y la nueva opresión en nombre de la libertad superaron todos los excesos. Incluso Georg Forster escribe desde París el 16 de Abril de 1793:

Al mundo le espera la tiranía de la razón, quizá la más férrea de todas [...]. Cuanto más noble y eximia es la cosa, tanto más diabólico es el abuso. Los incendios y las inundaciones, los efectos nocivos del fuego y del agua, no son nada en comparación con el infortunio que instalará la razón (Safranski, 2009, 35).

No es va equivocar Georg Foster amb aquesta predicció, ja que no cal recordar en profunditat però si almenys anomenar la I i la II guerra mundial per adonar-se'n de les greus conseqüències que va portar dur als extrems la raó instrumental produïda durant el període il·lustrat. Aquestes paraules citades son vint-i-sis anys abans que Schopenhauer publicués la seva obra magna, amb la qual reviu, especialment l'àmbit de la música, aquest esperit contrari a la raó que quasi tres dècades abans ja era latent. La música és producte de la inspiració del moment, aleshores no parteix d'allò racional, d'allò reflexiu, sinó d'allò instintiu.

Per tant, l'objectiu de la música és transmetre al públic que no és capaç de fer-ho per si sol, la idea captada per aquesta, ja que són uns pocs elegits els qui són capaços de fer-ho. La idea captada en el cas de les arts plàstiques és el primer que veiem, per exemple a un quadre. Quant observem una pintura, de seguida contemplem la idea captada que posteriorment ens porta a la reflexió, al pensament abstracte, al concepte.

No ocorre el mateix en el camp artístic de la poesia, ja que si comparem la música i la poesia tenen més afinitat entre sí, que si les comparem amb les arts plàstiques, per això, en el camp de la poesia, la relació amb la idea captada es dona en sentit invers que en la pintura.

El que observem en el moment de llegir un poema són les paraules escrites. És a dir, no hi ha res que observar de forma directe com a una pintura, sinó que és llegint el poema i extraient el concepte d'aquest el que ens fa arribar a la idea. Per tant, en la poesia és necessari introduir un element per tal de poder-la entendre millor. Aquest element és l'al·legoria. L'al·legoria en la poesia és necessària per tal d'entendre i captar l'objecte propi de l'art, en canvi, en una pintura, l'objecte de l'art ja se'ns presenta de forma directe, per tant, l'al·legoria no és necessària en pintura, ja que provoca l'efecte contrari, i ens complica el poder arribar al concepte.

La música, de manera similar a la poesia, no té un suport físic com les arts plàstiques, aleshores, el que fa sentir passa immediatament de la peça musical a nosaltres a través del sentit de la oïda sense cap mediació. Per tant, la música no necessita de l'al·legoria, com si que la necessita la poesia, ja que la música té la força suficient per transmetre sentiments per si mateixa i dur-nos a la reflexió. El que la música ens transmet, ho transmet mitjançant els sons i no les paraules, i com no és pot expressar amb paraules allò que transmet és allò incompreensible.

4.4.1. ALLÒ INCOMPREENSIBLE

El concepte de «voluntat» ens pot portar a la incomprensió, ja que la «voluntat», tan sols s'expressa en sí mateixa en la música, i aquesta no es pot traduir en paraules. La incomprensió s'havia deixat de costat amb la totpoderosa racionalitat del sistema hegelianà. La incomprensió i el misteri que comporta el concepte de «voluntat» no és nou, sinó que és fruit de la primera etapa del romanticisme, on allò incompreensible no és un escàndol, sinó un estímul, ja que on no hi ha explicació hi ha un motiu per cercar-ne una per temporal que sigui. Si tot està explicat ja no hi ha espai per a la curiositat i l'inconformisme. Aleshores, si allò incompreensible de la música es compara a la

racionalització que fa Hegel de l'art, suposa un caos que hi hagi quelcom que s'expressi sense paraules. Per tant, no entendre el perquè la música ens fa sentir els sentiments en sí mateixos, indica una reivindicació en el mode de com es feien les coses en l'àmbit artístic i cultural del primer romanticisme, on s'escrivia, es pintava, s'esculpia i es composava per a l'art mateix. Schopenhauer reivindica l'autonomia de les arts i del coneixement, per tant, que no que tinguin una finalitat que no sigui l'art i el coneixement en si mateixos els deteriora qualitativament. Podem observar, que el concepte de «voluntat» i el de «caos» guarden una cert paral·lelisme, ja que el caos representa el desordre, el contrari a la racionalitat. La diferencia entre «raó» i «voluntat» és que la primera vol apoderar-se del segon i el segon no cerca explicar allò que no està al seu abast. No és un fracàs no tenir-ho tot baix control, sinó que és un encert saber on aturar-se, i amb la música i el que ens fa sentir aquesta s'arriba a un penya-segat on quant es mira per avall tan sols es veu obscuritat, on la llum de la raó no és suficient per il·luminar l'encletxa que tenim davant de nosaltres. Establir la profunditat de l'encletxa ja és una altra reflexió que pertany a un altre tema que no és el d'aquest treball: «Junto a las dimensiones del “caos” incomprensible, la propia mismidad y la convivencia humana, hay una tercera dimensión a la que se alude en la última fase del pasaje citado [...] el universo o el mundo en su conjunto es “un caos” ». (Safranski, 2009, 61).

El contrari d'allò caòtic i d'allò incomprensible és dóna en el romanticisme que sorgirà després i que representa Hegel, el qual renuncia a les propostes del Romanticisme més primerenc, aferrant-se a la utilitat de l'art i del coneixement, fet que aliena l'art de la funció de fer art per a si mateix. Aquestes dues postures s'oposen entre si, ja que, una postula l'art per l'art i l'altra dóna a l'art una funció externa. El fet de donar a l'art una funció que va més enllà de la purament estètica, és instrumentalitzar-lo. Donar-li una altra finalitat a l'art suposa racionalitzar l'art, suposa pensar l'art i pensar l'art significa racionalitzar els sentiments i les passions, suposa fer parlar a l'art i més concretament a la música, un llenguatge que no és el seu, i per tant la barrera d'allò incomprensible es va difuminant, ja que, voler fer comprensible allò que no ho és, suposa un excés de la raó que prepotentment s'apodera de tot.

5. HEGEL I SCHOPENHAUER: DOS TIPUS DE ROMANTICISME?

Seguidament exposaré els trets generals del pensament de Hegel, i la funció de l'art i de la música en la seva filosofia, per tal de poder comparar-lo amb el paper que la música té en la filosofia de Schopenhauer. Les reflexions de Schopenhauer sobre l'art i

la música estan en la quarta part del treball. Per tant, abans d'iniciar la comparació, introduiré una breu pinzellada del pensament de Hegel per tal de que la comparació amb Schopenhauer sigui més clara.

5.1. TRETOS GENERALS DEL PENSAMENT DE HEGEL

«La filosofía tiene que guardarse de ser edificante» diu Hegel a la seva *Fenomenologia de l'Esperit*. El que vol dir amb aquestes paraules és que la filosofia ha de ser sòlida. I per ser sòlida cal que els ciments siguin resistents, sense cap enclotxa que pugui fer tremolar el sistema que s'ha de construir sobre aquests. No hi pot haver varis sistemes, tan sols hi pot haver un sol sistema (Grondin, 2011, 289). Aquest sistema va ser el que va treballar Hegel durant tota la seva vida.

L'objectiu del sistema hegelianà és arribar al «saber absolut», definit com un saber totalitari que no pot deixar res fora de sí, ni tan sols pot deixar defora l'error: «La ambición que tiene Hegel de presentar, por fin, el verdadero Sistema de filosofía» (Grondin, 2011, 289).

El sistema hegelianà, està format per una tríada formada per la ciència lògica, la filosofia de la naturalesa i la filosofia de l'esperit. Aquesta tríada té com antecedent la *Fenomenologia de l'Esperit* que fa la funció de propedèutica, és a dir, de preparació per a la immersió de ple al sistema mateix. El fet de que Hegel vulgui introduir el seu pensament mitjançant un text propedèutic es deu a la seva preocupació pedagògica, conseqüència de ser durant molts d'anys director d'institut: «El lector medio tiene derecho a exigir que se le ofrezca una escalera de mano para subirse al nivel de la ciencia» (Grondin, 2011, 292).

L'objectiu d'arribar al «saber absolut», tan sols és possible a través del mètode dialèctic amb el qual pretén reivindicar el mètode donar compte o raó (Gadamer, 2011, 13). El que pretén Hegel és realitzar un sistema en el qual es vagin desplegant els conceptes, així com en els diàlegs de Plató es desplegaven els coneixements mitjançant les preguntes que Sòcrates feia als seus interlocutors. Aquesta influència de Plató sobre Hegel és a nivell metodològic, però no a nivell de contingut. En canvi, com ja he dit anteriorment, Schopenhauer si és receptor del contingut del pensament platònic.

La influència que rep Hegel pel que fa al contingut prové d'Aristòtil: «Y precisamente por ello es Aristóteles para Hegel el verdadero adoctrinador del género humano, puesto que es maestro en reducir las más diversas determinaciones a un sólo concepto» (Gadamer, 2011, 16). Hegel pretén crear una dialèctica que sigui objectiva.

Per tant, Hegel capta en l'antiga dialèctica la característica general de ser sempre objectiva. Encara que Hegel tingui com a referència l'antiga dialèctica, capta en ella una deficiència que és la que intentarà superar amb el seu sistema.

El que Hegel pretén amb el seu sistema és que a pesar d'arribar a la universalitat de pensament, això no és suficient, ja que per a Hegel encara queda la tasca de descobrir en aquesta universalitat la pura certesa de sí mateix, és a dir, l'autoconsciència (Gadamer, 2011, 16). Per tant, el que Hegel busca és desenvolupar una dialèctica del concepte, que tindrà que completar l'evolució fins a desenvolupar-se en concepte del concepte, en concepte de l'esperit mateix. Per una banda, en el sistema hegelian, la llei que governa la dialèctica té el seu fonament en la veritat de la filosofia moderna, que és la veritat de l'autoconsciència, i per altra banda, la dialèctica hegeliana representa també una readmissió de la dialèctica antiga d'un mode tan explícit com no se li havia ocorregut a ningú abans de Hegel, ni en l'Edat Mitja ni en l'Edat Moderna (Gadamer, 2011, 20).

Una vegada exposat els trets generals del pensament hegelian, no queda dubte de que és un projecte en el que la dialèctica i la raó son els protagonistes. El sistema hegelian és un projecte ambiciós que intenta superar la dialèctica antiga provinent de Plató i Aristòtil aplicant en aquesta canons del pensament modern que té com a objectiu la veritat d'autoconsciència: «¿En qué consiste el saber absoluto? Para Hegel, se alcanza cuando la conciencia ya no pone la verdad fuera de sí misma, sino que se reconoce como la fuente de toda verdad» (Grondin, 2011, 297). El saber absolut és allò a que aspira l'esperit i aquest, ha d'adquirir l'autoconsciència, i el motor que mou l'esperit a l'autoconsciència és la llibertat.

Exposar amb més detall el sistema hegelian m'allunyaria de l'objectiu del treball. Per això, en el següent apartat ja exposaré l'espai que ocupa la música en el pensament de Hegel.

5.2. L'ART EN EL SISTEMA HEGELIÀ

El sistema hegelian està en constant moviment, fins arribar al punt de que gairebé no hi ha cap branca del sistema que presenti un punt estàtic o acabat, encara que l'estètica és un d'aquests apartats on hi ha un moment de solució definitiva, i és precisament en la forma artística clàssica on la idea s'adequa a la forma (Ruiz Pulgarín, 2016, 145). L'art per a Hegel recau en la superioritat del que ell anomena «Allò bell artístic» sobre «Allò bell natural» ja que Hegel considera que: «la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la

naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus proporciones sobre la naturaleza y sus fenómenos» (Hegel, 1989, 8).

Aleshores, l'art és per a Hegel la forma sensible de l'esperit absolut, fet que no li lleva valor, ja que en l'aparença sensible de l'art hi ha també quelcom espiritual. L'aparença per a Hegel no té cap connotació negativa, ja que l'aparença és el mode de com la idea apareix en la obra artística, per tant, és la superació del present sensible de la realitat. L'aparença, per tant, manifesta quelcom espiritual: «Apariencia, entonces, no será aquí el mero modo de aparecer de las cosas si no que será el medio por el cual el arte supere la inmediatez de la sensibilidad» (Ruiz Pulgarín, 2016, 146). Així, en aquest cas ens trobem amb un dualisme, la realitat sensible per una banda i la manifestació d'allò espiritual per l'altra banda, encara que seria aventurat afirmar l'existència d'un món sensible i l'existència d'un món espiritual.

L'absolut no arriba a ser plasmat totalment en l'art, encara que aquell es pugui entreveure en el seu desenvolupament d'aquest, ja que, segons Hegel, tan sols és la filosofia la que pot captar l'esperit en la seva interioritat, Tot i així, hi ha un art que està més a prop de la interioritat de l'esperit absolut, i aquest art és la poesia. (Ruiz Pulgarín, 2016, 146).

5.3. LA POESIA I LA MÚSICA EN EL SISTEMA HEGELIÀ

La música en Hegel no té la mateixa importància que per a Schopenhauer, ja que l'art que té més importància per a Hegel és la poesia. En aquest punt trobaríem la primera diferència entre la proposta hegeliana i la proposta schopenhaueriana.

El que fa Hegel en les *Lliçons sobre l'Estètica* és comparar la música amb les altres arts figuratives i amb la poesia. La primera art amb que compara la música és l'arquitectura. Tot i que siguin del tot oposades, guarden certa relació d'afinitat. La segona art amb que compara la música és amb l'escultura, de la qual també dista bastant respecte al material i al mode de configuració. Amb la pintura, en canvi, ja hi té més afinitat degut en part a la prevalent interioritat de l'expressió (Hegel 1989, 649). És a dir, la música i la pintura són dues arts que en comparació a l'arquitectura i a l'escultura, donen més llibertat a l'artista en el moment de creació: «La música va hacia lo interior, verteirse en sí mismo, el artista es libre de contenido» (Hegel, 1989, 650).

El tipus de llibertat que permet l'art de la música és produeix en el moment de creació i d'interpretació d'una peça musical, ja que la llibertat és fruit de l'interior de l'artista que projecta més espontàniament el seu interior: «El músico tiene un ancho

margen de libertad subjetiva» (Hegel, 1989, 650) La llibertat subjectiva de la que gaudeix el músic no la gaudeixen ni l'arquitecte ni l'escultor, ja que aquests dos s'han de sotmetre a les formes de la naturalesa. Encara que tant el pintor i l'escultor, tinguin la llibertat de pintar o esculpir per exemple a una persona, les formes naturals de les persones són limitades, per tant la limitació en aquest cas és evident. La llibertat del pintor i la llibertat de l'escultor tenen com a límit les formes de la naturalesa. El contrast amb el músic recau en que aquest té més llibertat de creació i d'interpretació perquè no s'ha de sotmetre a cap forma de la naturalesa.

La comparació de la música amb la poesia és diferent. En aquest cas les dues arts tenen més punts en comú: «En tercer lugar, poesía y música tienen máxima afinidad, pues ambas se sirven del mismo material sensible, el sonido» (Hegel, 1989, 650)

El so és el material sensible clau per a la comparació de la música amb la poesia. La comparació d'una amb l'altra ajudarà a comprendre millor el paper que juga la música en el sistema hegelianà. Hegel distingeix dos usos del so: l'ús poètic i l'ús musical. Amb altres paraules, la música s'apodera del so per donar-li un ús instrumental que amb l'ús poètic no es dona, ja que amb l'ús poètic, el so produït per la veu no es materialitza amb cap instrument, sinó que se'n fa ús del so de manera natural, amb la peculiaritat de que cada persona té la seva pròpia veu com a senya d'identitat. En canvi amb els instruments hi pot haver dues trompetes diferents, que poden complir la mateixa funció dins una orquestra. Hegel descriu el so musical com a un producte sonor ric amb art (Hegel, 1989, 651).

La gama sonora en l'àmbit musical té sense dubte una relació amb l'ànim i una concordança amb els moviments espirituals del mateix. Per això, la música ens afecta a cada un de nosaltres de manera diferent, ens fa sentir de forma espontània i els pensaments posteriors són fruit d'una representació que és nostra. Però aquestes representacions no són producte del so musical en si mateix, sinó que aquest ens dona l'impuls per a tenir una o una altra representació. L'obra musical per tant seria el motor que ens impulsa a sentir i a pensar, no directament el so produït per aquesta.

En aquest punt, Hegel s'allunya prou de Schopenhauer, ja que com hem vist al tercer apartat del treball, Schopenhauer proposa que la música en sí mateixa ens porta a sentir els sentiments en si mateixos, no sentiments concrets en situacions determinades. Per altra banda, Schopenhauer assenyala, que és la música com a tal la que ens fa sentir de manera instantània, per tant, no és fruit de cap representació.

Un altre punt que tracta Hegel en el camp de la música és el predomini que aquesta pot tenir sobre la poesia, i el domini que pot tenir la poesia sobre la música. En relació al domini de la poesia sobre la música, Hegel diu que és una tendència anti-musical posar el principal pes del text en una peça musical. La postura de Schopenhauer en aquest aspecte és més radical, ja que per a Schopenhauer posar lletra a una peça musical és fer parlar a la música un llenguatge que no és el seu.

La música per a Hegel tot i no tenir la mateixa importància que en Schopenhauer, no admet com a música a qualsevol tipus de combinació de sons: «sólo cuando lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento sensible de los sonidos, se eleva también la música a verdadero arte» (Hegel, 1989, 654). De la mateixa manera que Hegel no admet qualsevol combinació de sons com a música, per a Schopenhauer no qualsevol tipus de música és bona. La millor música per a Schopenhauer és la música instrumental. En comparació, el gènere musical que rebutja es l'anomenat «Grand ópera»:

La grand ópera no es verdaderamente una producción del sentido artístico puro, si no, por el contrario, de la idea algo bárbara de elevación del placer estético mediante acumulación de medios, simultaneidad de sensaciones de clases distintas, y reforzamiento del efecto por el aumento de las masas y fuerzas accionantes, mientras que la música, como la más potente de todas las artes puede llenar por completo al espíritu que es impresionado por ella (Schopenhauer, 2010, 83).

En canvi, per a Hegel el gènere de operístic és el que encaixa dins les seves reflexions estètiques: «Por tanto, malos tiempos para lo sublime y los vuelos de altura de los románticos. Y buenos tiempos para el teatro y la ópera, en la medida en que se hacen ligeros para el público y aspiran a grandes y toscos efectos» (Safranski, 2009, 214, 215).

Per tant, mentre que per a Schopenhauer és la música instrumental la que es troba en un nivell superior, per a Hegel és l'òpera el gènere situat en un nivell més elevat. La música instrumental, per a Schopenhauer, té com a finalitat la música en sí mateixa, i l'òpera té la funció de entretenir al públic.

El punt de partida de la música, per a Hegel, són les interjeccions. S'entén per interjecció el so que cometem quan en un moment determinat del nostre dia a dia. Per

exemple 'Ah!' quan ens espantem o quan riem perquè ens han contat un acudit graciós. El que pretén la música amb aquest punt de partida és realitzar interjeccions cadenades. És a dir, les interjeccions s'han de preparar artísticament mitjançant el ritme, la melodia i l'harmonia: «El sentido interno es lo que la música aprehende, y pone en movimiento la sede de las alteraciones internas, el corazón y el ánimo» (Hegel, 1989, 656).

Mentre que, en Schopenhauer, el punt de partida no tan sols de la música, sinó també de qualsevol art, és la inspiració de l'artista, inspiració que no té cap origen en concret, sinó que és fruit de tenir unes capacitats cognoscitives superiors a les dels homes comuns. En la qüestió de l'origen de creació de l'obra d'art la diferència és també notòria, ja que segons Hegel, no hi ha inspiració que ajudi a la destresa, tan sols reflexió i pràctica (Hegel, 1989, 25).

Així com les arts figuratives, tenen els seus elements sensibles, la música també té els seus. Els elements sensibles de la música són el so, el ritme i la melodia. La melodia és fruit del ritme que és produeixen amb les diferents tonalitats de sons, aquest ritme no dura eternament, és a dir té un final, el que significa que el temps és un element clau. Per tant, el temps com a fons, el so com element sensible, i el ritme que es dona al so és el que fa que una peça musical ens pugui fer sentir més o menys: «Los sonidos, el ritmo y la melodía traen consigo al sujeto que se abandona a ello» (Hegel, 1989, 659). La melodia, aleshores, és el que es crea mitjançant el ritme que se li va donant al so en el temps. En el cas de Schopenhauer els elements més importants a tenir en compte són l'harmonia i la melodia. En aquest punt, tot i no ser exactament els mateixos elements que tenen en compte tant Hegel com Schopenhauer, no són postures oposades encara que sí diferents, ja que la importància que tenen en Schopenhauer no és la mateixa que tenen en Hegel.

Una diferència notòria recau en l'explicació que fan els dos del moment de creació d'una obra d'art. Mentre que Schopenhauer parteix de la inspiració del geni, Hegel racionalitza aquest punt de partida espontani de la interjecció. Hegel porta la raó a l'extrem, volent explicar la creació artística, i, en canvi, Schopenhauer parteix d'allò irracional que caracteritza la inspiració, sense voler anar més enllà d'aquesta.

6. CONCLUSIONS

En primer lloc, la comparació del pensament de Hegel i el pensament de Schopenhauer, vist a través de l'època de la Il·lustració i a través de l'època del Romanticisme, ens permet veure que el contingut d'ambdues filosofies són com la nit i

el dia. Mentre que Hegel encasella el seu pensament dintre d'un sistema, Schopenhauer no pretén crear cap sistema, per tant, no es pot dir que hi hagi un sistema schopenhauerià, i tal vegada va ser per això que no va tenir la repercussió immediata que si va tenir Hegel.

En segon lloc, el punt de partida de la filosofia de Hegel el trobem en la dialèctica, i el punt de partida de la filosofia de Schopenhauer el trobem en la música. Si la dialèctica es desenvolupa de manera sistemàtica i seguint un ordre, en canvi, la música és el llenguatge dels sentiments i de les passions. Aquests són allò espontani que afecta al nostre ànim, i es caracteritzen per la seva irracionalitat. La diferència en aquest punt entre Schopenhauer i Hegel es clara. Es dona que en el sistema hegelian, la música esdevé de les interjeccions treballades artísticament, el que indica que hi ha un procés de racionalització d'un fet que és espontani. Per tant Hegel racionalitza la música. En canvi, per a Schopenhauer, la música ens porta als sentiments i a les passions, és a dir, a allò irracional.

En tercer lloc, el concepte de «raó» en Hegel i el concepte de «voluntat» en Schopenhauer són oposats en el sentit de que la «raó», per a Hegel, és la capacitat humana per excel·lència, capaç de poder-ho explicar tot, mentre que la «voluntat» la defineix Schopenhauer com una realitat en sí o noümenica fora de les categories de l'espai, del temps i de la causalitat. Si està fora de l'espai, del temps i de la causalitat, s'obre la possibilitat a que hi hagi quelcom més enllà de l'àmbit de la «raó», i si és així hi ha quelcom que no té explicació racional. En canvi, si com diu Hegel, tot el racional és real i tot el real és racional, implica que el racional ocupa tota la realitat, aleshores, podem extreure d'aquí que segons Hegel, l'irracional no és real, i per tant ni tan sols és planteja que hi pugui haver quelcom que no tingui explicació racional, ja que directament ho elimina.

Per tant, Schopenhauer trenca amb allò racional per assenyalar que no tot el que és real és racional, sinó que el que és irracional també és real, és a dir, que hi ha una realitat on la raó no és capaç d'arribar-hi. Així com Schubert, en el camp de la música, romp els cànons establerts per Beethoven, així com Heine romp amb el romanticisme beat de la segona etapa revivint el Romanticisme com a actitud de la primera etapa, Schopenhauer romp amb els cànons filosòfics del moment establerts per el sistema hegelian. Així, l'actitud romàntica de Schopenhauer obre en la filosofia el camp d'allò irracional.

En quart lloc, l'obertura del camp d'allò irracional que proposa Schopenhauer, implica posar en dubte els cànons de la raó establerts durant la Il·lustració, limitant la seva capacitat. Aquesta obertura a allò irracional es veurà frenada per Hegel, que portarà la raó il·lustrada fins a l'extrem. Per aquest motiu, la filosofia de Schopenhauer va passar inadvertida en l'època romàntica.

La filosofia de Schopenhauer, que sorgeix en l'etapa del Romanticisme, és un reacció de desencant enfront a la raó il·lustrada i contra la filosofia de Kant. *El món com a voluntat i representació* apareix en la segona etapa del Romanticisme quan el sistema hegelianista era el que predominava en aquell moment. Per tant, podem situar la filosofia de Schopenhauer en una mena de creuada contra la «raó», ja que com antecedent té la filosofia de Kant, considerat el màxim representant de la raó il·lustrada, i contemporàniament es troba la filosofia de Hegel, que rescata la racionalitat de la Il·lustració.

No serà fins passat molts anys que la creuada schopenhaueriana contra la «raó» sigui recuperada. Així, Schopenhauer influirà en autors de la importància de Friedrich Nietzsche, considerat un dels filòsofs més importants del segle XIX, en el pare de la psicoanàlisi Sigmund Freud, i en importants autors del segle XX com per exemple Jean-Paul Sartre, Albert Camus, i Emil Cioran.

En cinquè lloc, mentre que la filosofia de Hegel es desenvolupa a través de la dialèctica, la filosofia de Schopenhauer parteix dels conceptes de «voluntat» i «representació», amb els quals arriba a exposar la seva cosmovisió filosòfica. La música, per a Schopenhauer, és la objectivació mateixa de la «voluntat». Per la seva banda, la «raó» no és capaç d'objectivar la voluntat a través de les paraules. I si hi ha quelcom no expressable amb paraules, això implica que hi ha una esfera d'allò que s'escapa a la «raó». A diferència de la dialèctica, que segueix un desenvolupament racional, la «voluntat» no segueix cap tipus de desenvolupament. Per tant, la importància de la música recau en que obre l'esfera d'allò irracional, que és clau en la filosofia de Schopenhauer. El paper que juga la música en la filosofia de Schopenhauer, doncs, no és una qüestió que tingui a veure merament amb l'estètica, sinó que esdevé una pregunta clau per entendre la seva metafísica.

Finalment, aquest treball del paper de la música en la filosofia de Schopenhauer ens permet reflexionar sobre la importància del context en que apareixen les obres filosòfiques. Obres esmentades en aquest treball com la *Crítica de la raó pura* i *La Fenomenologia de l'Esperit*, les obres més rellevants de Kant i Hegel respectivament,

varen assolir l'èxit en el moment de la seva aparició. En canvi, *El món com a voluntat i representació* va tardar molt de temps a ser una obra reconeguda com a rellevant en la filosofia. Això ens mostra, que el context en què apareix una obra és important. Però també ens mostra que si una obra posseeix un valor intrínsec -com és el cas de l'obra de Schopenhauer que ens ocupa- acaba assolint l'èxit, tot i que sigui molts anys després, quant assoleix un context més favorable.

7. BIBLIOGRAFIA

- Arnaldo, J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor.
- Cabrera Rodriguez, J. A. (2017). «La asimilación del eidos platónico en la estética schopenhaueriana». *Revista Internacional de Filosofía*, XXII (2), 175–191.
- Cioran, E. (2016). *Adiós a la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial. Títol original [Extractes de] *Précis de décomposition, La tentation d'exister i Le mauvais démiurge* (1980). Traducció de Fernando Savater.
- Dominguez, Hernández, J. (2009). «Lo Romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo». *Revista de Estudios Sociales*, 34, 46–58.
- Fubini, E. (1999). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. València: Col·lecció estètica i crítica. [El llibre és fruit d'un curs impartit per el professor Enrico Fubini dintre del màster «d'Estètica i Creativitat Musical»] Traducció de M. Josep Cuenca Ordinyana.
- Gadamer, H. G. (2011). *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra. Títol original: *Hegels Dialektik Fünf hermeneutische Studien* (1980). Traducció de Manuel Garrido
- Galán, I. (2015). «Novalis o la estética del todo a través del fragmento». *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 14, 1–9.
- Grondin, J. (2011). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Herder. Títol original: *Introduction à la métaphysique* (2004). Traducció de Gabriel Nunes.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. Títol original: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1842). Traducció d'Alfredo Brotóns Muñoz,
- Insausti, X. (2013). «Adorno, Entre Hegel y Beethoven». *Azafea*, 15, 103–122.
- Kant, I. (2016). *Crítica de la razón pura*. (P. Ribas, Ed.). Barcelona: Taurus. Títol original: *Kritik der reinen Vernunft* (1788). Traducció de Pedro Ribas.
- Marías, J. (2016). *Historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peña, V. (1978). «Schopenhauer y la música». *El Basilisco*, 4, 29–34.
- Ruiz Pulgarín, Y. E. (2016). «Poética hegeliana: la poesía como expresión del espíritu en sí mismo y el papel del poeta». *Versiones 2a Época*, 9, 142–155.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets editors. Títol original: *Romantik. Eine Deutsche afäre* (2007). Traducció de Raúl Gabás Pallás.

- Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*. València: Col·lecció estètica i crítica. Títol original: *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Aus dem handschriftlichen Nachlass*. Traducció de Manuel Pérez Cornejo.
- Schopenhauer, A. (2010). *Sobre la música*. (A. H. Mateos, Ed.). Madrid: Casimiro. [És una selecció de textos de diverses obres de Schopenhauer]
- Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación, 1*. Madrid: Alianza Editorial. Títol original: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Traducció de Roberto R. Aramayo.