

collecció estètica & crítica

Enrico Fubini

Los enciclopedistas y la música

15



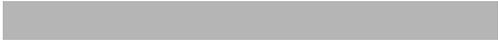


# Los enciclopedistas y la música



# Los enciclopedistas y la música

Traducción de M. Josep Cuenca

 Enrico Fubini

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:

Romà de la Calle

---

L'edició d'aquest volum ha comptat amb la col·laboració del  
Màster d'Estètica i Creativitat Musical. Institut de Creativitat.  
Universitat de València

Títol original: *Gli enciclopedisti e la musica*

© 1971 e 1991 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino  
© De la traducció: M. Josep Cuenca Ordinyana, 2002  
© D'aquesta edició: Universitat de València, 2002

Producció editorial: Maite Simon  
Disseny de l'interior, fotocomposició i maquetació: Inmaculada Mesa  
Correcció: Isidre Martínez Marzo  
Disseny de la coberta: Manuel Lecuona

ISBN: 84-370-5382-X  
Dipòsit Legal: V-1207-2002

Impressió: GUADA Litografía, SL  
Polígono Industrial Aldaia  
C/ Montcabrer, 26  
46960 ALDAIA (València)

PRÓLOGO a la segunda edición .....	11
------------------------------------	----

### LOS ENCICLOPEDISTAS Y LA MÚSICA

I. EL CLASICISMO Y LA MÚSICA .....	17
1. Imitación y expresión .....	17
2. El irracionalismo y el rechazo moralista .....	21
3. La ópera como corrupción de la tragedia .....	25
4. Clasicismo, entre racionalidad y sentimentalismo .....	27
5. Lo irracional y la música .....	29
6. El empirismo y la nueva valoración del melodrama .....	32
7. Houdar de La Motte: de la poesía a la prosa .....	35
8. Dos conceptos estereotipados: música italiana y música francesa .....	38
9. El <i>connaisseur</i> y el teórico .....	40
10. La estética del justo medio y el valor de la ornamentación .....	50
II. LA LIBERACIÓN DE LA MÚSICA: UN INTENTO ANACRÓNICO ...	57
1. Tres posibilidades para la música .....	57
2. Pitagorismo y cartesianismo .....	59
3. Tradición luterana y tradición católica .....	60
4. J. Ph. Rameau: del <i>Traité de l'harmonie</i> a la ruptura con los <i>philosophes</i> .....	64
5. La racionalización de la música .....	68
6. Rameau, ¿revolucionario o conservador? .....	71
7. La armonía según la naturaleza .....	73
8. Los <i>Éléments de musique</i> de D'Alembert: ¿divulgación de Rameau o traición a Rameau? .....	76
9. Descartes y Leibniz .....	80
10. La música como lenguaje universal .....	85

III. EL LENGUAJE ORIGINARIO DEL HOMBRE .....	93
1. Los enciclopedistas y la <i>querelle des bouffons</i> .....	93
2. J. J. Rousseau antes de la <i>querelle</i> .....	96
3. El equívoco de <i>Le devin du village</i> .....	98
4. La <i>Lettre sur la musique française</i> .....	102
5. El origen de la música .....	106
6. Lo primitivo y la fuerza de la expresión .....	108
7. El <i>Essai sur l'origine des langues</i> .....	113
8. La música instrumental y la <i>unité de mélodie</i> .....	115
9. Melodrama y verosimilitud .....	118
10. Música y pintura .....	121
11. El teatro griego y el espectáculo como compromiso civilizado .....	127
12. Tragedia giega y ópera <i>buffa</i> .....	132
IV. DIDEROT: HACIA UN ARTE PRIVILEGIADO .....	135
1. Diderot y las <i>querelles</i> .....	135
2. El problema de las <i>contradicciones</i> en la estética de Diderot .....	139
3. La música y la estética de las relaciones .....	143
4. La <i>Lettre sur les sourds et muets</i> .....	150
5. Imitación y significado en la música .....	156
6. El concepto de naturaleza y la teoría de las relaciones .....	159
7. Música y apasionamiento .....	161
8. El melodrama como expresión total .....	163
9. La música y el boceto .....	167
10. <i>Le Neveu de Rameau</i> .....	175
11. Las <i>Leçons de clavecin et principes d'harmonie</i> ...	179
V. LOS ENCICLOPEDISTAS Y EL CLASICISMO .....	187
1. Arte y política .....	187
2. D'Alembert y la meditación .....	190
3. El ballet .....	197
4. El melodrama como «mentira verídica» .....	203
5. El melodrama como <i>arte privilegiado</i> .....	206

VI. GLUCK: LA RESTAURACIÓN ILUSTRADA .....	213
1. El fin de las <i>querelles</i> .....	213
2. La última reforma del teatro francés .....	216
3. La tragedia recitada para música .....	219
4. El ideal teatral de Gluck .....	222
5. La orquesta y el drama musical .....	225
6. El <i>bel canto italiano</i> y el clasicismo .....	227
7. Tragedia y melodrama .....	230
8. Gluck, ¿restaurador o innovador? .....	232
VII. MÚSICA Y REVOLUCIÓN: ¿LENGUAJE NACIONAL O LENGUAJE UNIVERSAL? .....	237
NOTA BIBLIOGRÁFICA .....	243
ÍNDICE DE NOMBRES .....	247



## *Prólogo a la segunda edición*

Volver a publicar un estudio varios años después de su primera edición siempre plantea al autor un problema de conciencia: enfrentarse a una revisión que, inevitablemente, llevaría a un replanteamiento radical y, en suma, a la reescritura de un volumen quizá completamente distinto o proponerlo de nuevo tal como era, con sus defectos, sus carencias, sin alterar las líneas de lo que se había pensado y proyectado originariamente, aparte de algún retoque, algún ajuste formal y actualización bibliográfica. He optado por esta segunda solución considerando que, al fin y al cabo, un estudio marca irremediablemente el momento en el que fue pensado y que las modificaciones acaban por deformar la perspectiva original.

Pero una nueva edición plantea otro problema más importante. Cuando se emprende un estudio histórico hay, en general, motivos que van más allá del gusto por las antigüedades o por la investigación por sí misma: con frecuencia existe una adhesión a la materia estudiada que encuentra su razón de ser en una consonancia entre los temas objeto de la búsqueda histórica y el sistema de valores y la problemática del tiempo en el que se vive. Y esto es mucho más real en el caso de este estudio, que ya en los años en los que fue iniciado tenía para el autor un claro valor ideológico. El problema es verificar si y en qué medida los impulsos ideales que se encontraban en la base de este estudio sobre la Ilustración aún son válidos hoy.

Hay aún otro motivo para considerar que tal estudio conserva hoy su validez y actualidad, quizás más que en los años en los que fue realizado. Si, como se dice con frecuencia, la Ilustración fue la edad de la razón –pero no sólo eso– hoy que estamos en presencia, como decía Lukacs, de un «eclipse de la razón», la llamada a la razón conserva más que nunca una fuerte actualidad. Pero los problemas que agitan al mundo de hoy son todavía más amplios y complejos respecto al denominado eclipse de la razón. Quizás es más grave el eclipse de muchos valores tradicionales sin que hayan emergido otros valores para sustituir a los viejos, ya decadentes. La crisis de las artes y también de la música en la postmodernidad se compendia precisamente en esta atmósfera de falta de compromiso y de hedonismo lúdico que caracteriza a muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas. La constante llamada a valores sólidos y a la responsabilidad del artista y del músico en el mundo de la Ilustración, y en particular de los enciclopedistas, tiene ciertamente un valor de actualidad y se nos presenta como un tema que es bastante próximo a la problemática actual.

Sin embargo, hay todavía más motivos que convierten en actual el pensamiento de los enciclopedistas imponiéndonos una atenta reflexión. La llamada a las luces de la razón, ciertamente, no es el único tema que domina el pensamiento ilustrado. La Ilustración no es solamente el Siglo de las Luces, sino que, como es sabido, es también el siglo que ha descubierto el sentimiento y las emociones en su autonomía. Razón y sentimiento tienen campos de acción respectivos, y no es posible ninguna jerarquía de valor entre estos dos campos precisamente porque está vigente una absoluta autonomía en sus respectivas esferas. En el pensamiento de los enciclopedistas, la música se configura como el arte en el que se manifiestan preferiblemente los sentimientos y las emociones en su fuerza primigenia. Se delinea así en el pensamiento de varios pensadores de la segunda mitad del XVIII, y en particular en Diderot y Rousseau, la idea de que existe una esfera del hombre que tiene una prioridad no sólo lógica sino también cronológica respecto a la razón, y que tiene que ver con aquel fondo oscuro, prerracional que la filosofía nunca había querido convertir en objeto de su propia investigación, pero que, sin embargo, forma parte de la naturaleza humana, y que quizás se manifiesta de manera preferente precisamente en la música y en su naturaleza en buena parte ins-

tintiva y prelógica. Hoy la idea de que en la base de cualquier lenguaje, y por lo tanto también en la música, está presente lo que se ha llamado «gramática generativa», que está antes que cualquier elemento historizable y que es el fundamento de la posibilidad misma del lenguaje, es de gran actualidad. La psicología cognitiva aplicada a la música ha insistido mucho en la presencia de un elemento universal, en el sentido de innato y, en consecuencia, no historizable, que hace posible la comunicación musical incluso en niveles no cultos: tal idea encuentra sus precedentes, sin duda, en el pensamiento de muchos enciclopedistas y el bien conocido concepto de «cri animal» de Diderot. Éste es un motivo no último de su actualidad y del interés hoy en día de un estudio sobre el pensamiento musical del siglo xviii.

Existen, además, otros temas de gran actualidad en el pensamiento ilustrado que se relaciona en parte con los problemas a los que hemos hecho referencia aquí. Universalidad y particularidad representan dos polos entorno de los cuales los enciclopedistas, y en general los pensadores de la segunda mitad del xviii, se han basado. La razón es universal y el sentimiento es particular; en este punto coinciden en general todos los ilustrados. Pero no están de acuerdo si se tiene que considerar más positiva la universalidad o la particularidad. Aquí la opinión es divergente, y se enfrenta a uno de los temas más interesantes del pensamiento de la segunda mitad del xviii. Quizás, por primera vez en la historia del pensamiento occidental, la particularidad y la individualidad son revaloradas por los *philosophes* respecto a la universalidad, que con frecuencia resulta vacía e inerte en sus pretensiones. Para muchos enciclopedistas –y no sólo para Rousseau– el sentimiento y las emociones son prioritarias respecto a la razón. La individualidad de cada hombre, que se muestra preferiblemente en la expresión artística, encuentra su razón de ser en su unicidad y en su particularidad que se basa sobre todo en la esfera emocional. Es cierto que la universalidad de la razón sirve para la vida civil, para el progreso de la humanidad y para la comunicación de los conceptos, pero no sirve en absoluto para la vida más auténtica del hombre, para la comunicación de sus emociones y de sus pasiones. Pero volviendo al tema anterior, se nos puede preguntar si aquel fondo oscuro, primitivo, emotivo e instintivo que precede a cualquier razonamiento, presente en cada individuo y sobre todo en cada artista, no codificable en reglas y leyes, no

tiene relación alguna con aquel elemento presente en todo lenguaje y, por lo tanto, también en la música, que fundamenta y permite la comunicación y cualquiera de sus expresiones.

Todos estos temas, presentes en el pensamiento de los enciclopedistas, son de rabiosa actualidad: los acontecimientos que vivimos día a día nos llevan al centro de un debate en el que individualidad y universalidad representan los polos dialécticos dentro de los cuales se articula nuestra vida. El respeto y la valoración de la individualidad de las personas, de los grupos sociales y de los pueblos, condiciones para realizar y descubrir la humanidad universal presente en todo hombre es un problema planteado quizás por primera vez por los pensadores ilustrados, y que hoy se presenta cotidianamente en nuestra vida en toda su urgencia.

Éstos son quizás algunos de los aspectos que hacen actual esta investigación, que está lejos de ser una reconstrucción impersonal y neutra de hechos y pensamientos de un tiempo lejano, ajeno a nuestra vida: el estudio de los pensadores ilustrados, y en particular de los enciclopedistas, nos hace conscientes de hasta qué punto nuestra época entierra sus raíces, en positivo y en negativo, en la Edad de las Luces, y hasta qué punto los problemas más acuciantes de nuestra época encuentran su primera formulación y primeros intentos de solución justo en aquel siglo que no está, al fin y al cabo, tan lejano de nuestra época.

ENRICO FUBINI  
*Turín, enero de 2002*



*Los enciclopedistas  
y la música*





# I.

## El clasicismo y la música

### 1. *Imitación y expresión*

La vida de la música en el mundo occidental, desde la antigüedad griega hasta el umbral del romanticismo, se ha caracterizado respecto a otras artes por dos fenómenos: la falta de una clara conciencia de su propia historicidad y la estrecha relación de dependencia respecto a la poesía. De hecho, conocemos mucho menos de nuestro pasado musical que del de las otras artes, y lo poco que conocemos de la música más antigua, lo debemos a las noticias indirectamente rastreables en los escritos de los literatos y los filósofos. Esta condición de inferioridad se acentúa con los teóricos del clasicismo y se remonta a la mitad del siglo XVIII.

De hecho, si la estética clasicista es sustancialmente una estética normativa, y su crítica y su historiografía son sobre todo dogmáticas, moralistas e intelectualistas, es evidente que la música, desde esta perspectiva, representa una excepción o, mejor dicho, una anomalía en el mundo del arte: su aspecto caprichoso, ocasional, transitorio, la sitúa fuera de una estética normativa que no consigue encuadrarla en sus propios esquemas; su carácter asemántico, su naturaleza hedonista, el hecho de que se diri-

ja a los sentidos, le reportan no sólo una condena de tipo moral, sino que, en el fondo, convierten en imposible el ejercicio de una crítica sobre el modelo de las artes literarias y pictóricas. Además, la música presenta otra anomalía respecto al mundo reconocido de las bellas artes: ésta no lleva a cabo la imitación de la naturaleza más que de manera extremadamente reducida —es decir, a nivel onomatopéyico—, o de manera nebulosa y confusa bajo la forma de imitación de los sentimientos. En otras palabras, la música en los tratados estéticos del xvii y el xviii representa un caso límite, y el capítulo que se le dedica en todos los tratados sobre las artes refleja la incomodidad del filósofo que se encuentra frente a un fenómeno de una imponente relevancia social y que, con todo, rechaza cualquier tipo de encuadramiento según las categorías estéticas y críticas del clasicismo racionalista. La propia existencia de la música representa un constante atentado a la *razón*, que se siente amenazada por ella como por una potencia oculta que escapa a su control y a sus leyes.

El único tipo de música que se toma en consideración hasta la mitad del xviii es el melodrama, aunque la música pura e instrumental ya se afirmaba, pero sólo entre un público de élite constituido por reducidos círculos de expertos. En Italia y en Alemania la música instrumental había encontrado un terreno de desarrollo más fértil; en particular, en Alemania no había encontrado siquiera la oposición de los teóricos, que, por el contrario, centraban su atención sobre todo en los problemas del contrapunto y la armonía, es decir, en los problemas propios de la música instrumental. En Francia, en cambio, en los tiempos de Couperin y Rameau, la música pura, privada de una tradición propia, todavía representaba una novedad, y era relegada a un limbo y obligada a una especie de clandestinidad en los *Concerts Spirituels* parisinos o en cualquier salón aristocrático. Pero la impericia de los intérpretes, lamentada incluso por los críticos más benévolos, la falta de una sólida tradición de escuelas instrumentales, indudablemente, impidieron a un público más amplio familiarizarse con ese tipo de música.

Por lo tanto, no debe sorprendernos que, cuando hablaban de la música se referían, generalmente, al melodrama y, en las raras ocasiones en las que se hacía referencia a la música instrumental, se desembarazaban del problema con unas pocas líneas apresuradas, como Fontenelle con su demasiado célebre *boutade* «Sonate, que me veux tu?». La única

---

 El clasicismo y la música
 

---

música que el filósofo podía tomar en consideración de alguna manera, aunque fuese para condenarla, era, pues, la que se acompaña de palabras, y el melodrama representa por ello el objeto de las más relevantes disputas teóricas. Toda la estética clasicista concibe el melodrama como la aproximación de música y palabra, aproximación fundamentalmente extrínseca, mera yuxtaposición de un lenguaje significativo con un elemento sustancialmente irracional, cuya función debía limitarse a la superestructura ornamental. El clasicista podrá, como mucho, admitir el derecho a la existencia de la ornamentación —esto es, del elemento formal— siempre que no se salga de sus límites de *embellecimiento*, es decir, de revestimiento de un contenido. Con todo, es indudable que por sí mismo, en el ámbito del clasicismo, no puede obtener ninguna justificación en el plano teórico, mientras que en el plano práctico se puede considerar solamente como una deformación y una aberración mal tolerada respecto a un correcto gusto estético.

La teoría de la imitación de la naturaleza, dogma tan indiscutido como ambiguo e interpretable de manera diferente hasta la segunda mitad del xviii y aún después, se ha formulado teniendo presente el modelo de las artes figurativas y literarias; pero la estética musical ha heredado una teoría que, ciertamente, la música no ha contribuido a formular; y los teóricos no han hecho sino conformarse, aceptando pasivamente un concepto del todo ajeno a la naturaleza misma del hecho musical. De aquí deriva la ambigüedad de lenguaje de los filósofos, que con frecuencia se sirven del término *expresión* no como alternativa o en oposición a *imitación*, sino intercambiando los dos términos como sinónimos o casi sinónimos. Es evidente que la música no puede limitar su campo de acción a la imitación de los ruidos y de los sonidos de la naturaleza, puesto que lo que se exige en el melodrama es un deber muy distinto, aunque es difícilmente explicitable. Toda la preocupación de los teóricos del xviii se compendia en el intento de clarificar la relación entre dos lenguajes tan diferentes como música y poesía, si bien siempre próximos en su historia desde la Grecia antigua hasta los tiempos de melodrama. El concepto de expresión, por lo tanto, se usa con frecuencia en la primera mitad del xviii, precisamente a propósito de la música, para indicar esa vaga propiedad, intuida más que identificada, de actuar de manera diferente a la de las artes que imitan la naturaleza más explícitamente.

Si los filósofos más rígidamente racionalistas consideran que la música no encuentra justificación alguna junto al lenguaje poético y contribuye solamente a su corrupción –mera complacencia a la pereza del público–, aquéllos más sensibles a las artes de los sonidos, de Raguey a Dubos, de Batteux a André, están de acuerdo en destacar cierta relación privilegiada de la música con el mundo de las emociones y de las pasiones.

Pero el problema parece notablemente intrincado: ¿qué significado puede tener imitar nuestro mundo interior? ¿Cómo se puede distinguir un sentimiento imitado de un sentimiento nacido espontáneamente? ¿Quizás significa reproducir con los sonidos los sentimientos producidos en nosotros por acontecimientos externos y, por tanto, imitar indirectamente la naturaleza a través de la mediación de nuestro mundo emotivo? En otras palabras, se trata de identificar y clarificar los nexos entre los dos conceptos antitéticos de imitación y de expresión; conceptos que, por el contrario, encuentran una afinidad sólo desde una perspectiva filosófica monística que englobe hombre y naturaleza en el signo de una armonía universal, aboliendo cualquier conflicto entre alma y cuerpo, espíritu y materia, razón e imaginación, mundo interior y mundo natural.<sup>1</sup> Pero en un mundo cultural aún impregnado de cartesianismo, imitación y expresión se muestran como dos conceptos irremediabilmente opuestos, y su uso ambiguo no hace sino poner de manifiesto una vez más que la música representa en el XVIII un elemento de crisis y de disgregación para la estética racionalista. Desde un punto de vista clasicista y racionalista, la música sólo puede ser considerada, en su relación con la poesía y con el lenguaje en general, o como un elemento completamente heterogéneo –y, en consecuencia, no lingüístico y no racionalizable– o como un elemento complementario al lenguaje –y, en consecuencia, asimilable más

1. Sólo desde una perspectiva filosófica de tipo immanentista y organicista, que conciba la naturaleza como un organismo viviente y el hombre como un ser que forma parte de la naturaleza, puede caer la contraposición entre una estética de la imitación y una estética de la expresión. En el XVIII quizás únicamente Diderot intuyó esta posibilidad, e incluso sin llegar a la plena conciencia de los términos exactos del problema, mostró que, en el ámbito de su materialismo organicista, expresión e imitación pierden su carácter de conceptos contrapuestos.

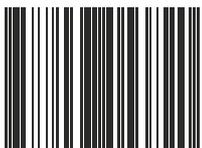
o menos orgánicamente a la poesía—. Una consideración de la música como lenguaje artístico dotado de una autonomía y autosuficiencia propia es completamente ajena a los filósofos hasta la segunda mitad del XVIII; esta nueva perspectiva comportará una profunda revolución tanto en el plano práctico como en el teórico, abriendo a la estética musical y a la estética de las artes caminos completamente nuevos.

## 2. *El irracionalismo y el rechazo moralista*

Ya hemos dicho que el melodrama representa la experiencia musical más viva, la aproximación más inmediata y directa al mundo de los sonidos, y el campo de más fecundo interés para el teórico de la música. Pero, ¿cuál es la función precisa de la música en este heterogéneo espectáculo según los filósofos? Bajo la aparente uniformidad de expresión y de lenguaje, en realidad se esconden notables diferencias en las diferentes posiciones de la primera mitad del XVIII; éstas dejan entrever las alternativas formuladas más explícitamente sólo en la segunda mitad del siglo. De hecho, si todos sin excepción, de Boileau a La Motte, de Dubos a Batteux, están de acuerdo en el rechazo de la música como música, es decir, como lenguaje autosuficiente y, por lo tanto, en el rechazo de la música instrumental; diferente es la manera de considerar el melodrama y las relaciones entre música y poesía, música y danza, música y escenografía.

A finales del XVII y principios del XVIII, la consideración de la música como algo negativo, sobre todo desde un punto de vista ético, constituye una de las actitudes más difundidas; su rechazo se basa en motivos morales más que en motivos estéticos. Saint-Evremond, Bossuet y, en parte, Boileau constituyen un ejemplo de esta mentalidad. Para ellos, la ópera es una degeneración de la tragedia, y la música es un añadido extrínseco que no tiene otra función que alejar y distraer el espectáculo del auténtico goce producido por la tragedia y por la comedia, goce basado en su contenido ético-intelectual. De hecho, la música pone en crisis la *verosimilitud*, que es el elemento en el que se basa la imitación trágica. La música representa «la languidez» y «la voluptuosidad» que se insinúa en la virilidad del espectáculo trágico, corrompiendo el espíritu y el in-

ISBN 84-370-5382-X



9 788437 053820

**Fundació General de la Universitat.  
Patronat Martínez Guericabeitia**

**Publicacions de la  
Universitat de València**