

Capítulo I

Panorama general del pensamiento dieciochesco

Las líneas fundamentales del pensamiento dieciochesco se desarrollaron a partir del legado de las conquistas realizadas en el siglo xvii en el campo de las ciencias, matemáticas y la filosofía. En los primeros años del siglo xviii, a la sociedad le resultaba muy difícil aceptar las nuevas concepciones científicas sobre el universo y sobre Dios, y una prueba de su resistencia está en la persecución sufrida por uno de los más grandes científicos de la época, Galileo Galilei (1564-1642), durante los últimos veintiocho años de su vida. Sin embargo, en los primeros años del siglo xviii, la obra de René Descartes (1596-1650), Isaac Newton (1643-1727) y muchos otros fue bien recibida y completamente aceptada por una comunidad que tenía una formación intelectual más amplia.

Es imposible sobreestimar el efecto que causó en los hombres este nuevo acercamiento a la ciencia: fue como si se quitasen un peso de encima, comparable, en esta medida, al cambio que los historiadores aprecian en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. El poeta Alexander Pope (1688-1744), que representa –en muchos aspectos– el intelecto ideal de la época, propuso el siguiente epitafio para Newton en 1728:

Nature and Nature's laws lay hid in night:
God said, Let Newton be! and all was light.

[La Naturaleza y sus leyes están ocultas en la noche:
Dijo Dios, ¡Hágase Newton! y se hizo la luz.]

El pareado demuestra la diferencia entre el pensamiento del siglo xvii y el del siglo xviii, y cómo se reparó en ello entonces. El poeta John Milton (1608-1674) había resumido la actitud conservadora al desear que su poema épico *Paradise Lost* (1667) pudiera “justificar los caminos de Dios ante los hombres”. La actitud más progresista, resumida en la Luz Newtoniana, condujo a la concepción de un universo racional: un mecanismo donde la Tierra y el resto de los planetas, que giran alrededor del sol, se movían en órbitas elípticas en virtud de las leyes universales de la física. Se abandonó para siempre la idea de un universo cuyo centro era la Tierra y,



Observatorio de Greenwich a finales del siglo xvii. Cuando Haydn visitó este lugar, cien años después, el telescopio de Herschel tenía cuarenta pies de largo con una abertura de cuatro pies. (Museo de la Ciencia, Londres.)

con ella, la concepción de un poder divino o sobrenatural que había dominado las épocas anteriores¹.

Poco a poco fue tomando forma un sentimiento generalizado de confianza en el futuro. Tal confianza se basaba, por un lado, en la colonización progresiva del mundo "no civilizado", avalada por el convencimiento de que había riquezas en otros lugares que, sencillamente, estaban esperando que alguien las recogiese; por otra parte, en la creencia de que las personas podían controlar su propio destino. El resultado inmediato de este complejo pensamiento fue el desarrollo del ateísmo y el escepticismo religioso entre los intelectuales y las nuevas clases comerciantes, así como un cuestionamiento universal de las instituciones políticas.

El siglo xvii asistió a un crecimiento importante del interés científico y a una ampliación del conocimiento en muchas áreas. Pero a finales de aquella centuria, las ideas reformistas de Lutero y Calvino se habían convertido en un cuerpo dogmático

¹Newton creía que la misión de Dios en el universo era rectificar las pequeñas irregularidades que él (Newton) percibía en el movimiento de los cuerpos celestes, es decir, una especie de ingeniero que cuida una pieza compleja de la maquinaria. El científico francés Pierre-Simon de Laplace (1749-1827), cuyo trabajo demuestra la certeza matemática de lo que Newton había percibido como irregular, cuando fue reprendido por Napoleón por no haber mencionado el significado de Dios como creador de todo, contestó: "No tengo necesidad de tal hipótesis, señor".

tan formidable como el de la Iglesia de Roma, y la nueva Luz de la Razón no escatimó ortodoxia en su escrutinio. En efecto, la fe en el brillo de esa luz fue tal, que los teólogos filósofos llegaron a afirmar que la razón era el reflejo de lo divino en el alma del hombre. Incluso ciertas cuestiones de conciencia debían ser comprobadas a la luz de la razón. Y si hasta entonces la filosofía se había respetado en función del apoyo que había proporcionado a la religión², ahora se convirtió en una fuerza activa y potencialmente subversiva, libre de moverse hacia donde quiera que la Verdad pareciese llamarla.

Hubo varios hitos que marcaron el progreso del pensamiento en el tránsito de la superstición³ al Racionalismo. Ya se ha mencionado la constatación de que la tierra era una mínima parte del Universo y no el centro de la Creación. El desarrollo de la tolerancia religiosa fue un proceso mucho más largo —de hecho, todavía incompleto— pero la Humanidad ha progresado, ciertamente, si tenemos en cuenta que una hoguera era la respuesta a cualquier herejía. La creencia en el poder de la brujería —aquella vieja explicación de las desgracias y la enfermedad que la Iglesia medieval había catalogado dentro del amplio concepto de demoniología— declinó rápidamente en este período, y la concepción literal del Infierno como un pozo sulfuroso de fuego eterno también perdió gran parte de su vívida fuerza, siendo reemplazada por ideas más espirituales.

Mientras el Racionalismo apelaba al intelecto y al uso de la razón, el lado opuesto de la naturaleza humana (que opera en términos de emociones, sentimientos y

² Uno de los más sólidos soportes del Catolicismo, Tomás de Aquino (1225-74), consiguió reconciliar la filosofía de Aristóteles con las enseñanzas de la Iglesia.

³ La palabra "superstición" tiene connotaciones de irracionalidad y es el término comúnmente utilizado por el librepensador siglo XVIII como sinónimo de religión. El gran historiador Edward Gibbon (1737-1794), al analizar las razones de la expansión del Cristianismo en su *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) [Historia de la decadencia y ruina del Imperio romano], tipifica el acercamiento del siglo XVIII a la religión. Bastarán dos pasajes, ambos del capítulo 15 de su *History*, el segundo de ellos un supremo ejemplo de ironía.

Así de urgente es para el vulgo la necesidad de creer que la crisis de cualquier sistema mitológico será sucedida probablemente, por algún otro modo de superstición. (...)

Mas, ¿qué disculpa cabe para el mundo pagano y afilosofado con ese adormecimiento respecto a los testimonios que les estaba mostrando la diestra del Todopoderoso, no sólo al discurso, sino a los mismos sentidos? Portentos innumerables anduvieron confirmando, en el siglo de Cristo, de los apóstoles y de sus primeros discípulos, la doctrina que predicaban. Alzabase el tullido, veía el ciego, sanaba el doliente, resucitaba el difunto, arrojábanse los espíritus, y las leyes de la naturaleza se quebrantaban en beneficio de la iglesia. Pero allá los sabios de Grecia y Roma daban la espalda a tan augusta perspectiva, y arreados con sus estudios y afanes corrientes, se mostraron ajenos de toda novedad en el régimen físico o moral del universo. En el reinado de Tiberio, la tierra toda, o a lo menos una provincia famosa del imperio romano, yació por espacio de tres horas en lobreguez sobrenatural [después de la muerte de Jesús]. Acontecimiento tan milagroso, que debiera embargar el ánimo, la curiosidad y la devoción de las gentes, se hundió desconocido en un siglo de ciencias y de historia. Ocurrió esto en vida de Séneca y de Plinio el Viejo, quienes debieron palpar sus efectos o recibir prontas noticias del milagro. Ambos filósofos, en obras de empeño, han ido anotando todos los grandes fenómenos de la Naturaleza, terremotos, meteoros, cometas y eclipses, en cuanto su incansable afán logró recoger, y ambos al par han pasado por alto el fenómeno más grandioso que presenció el hombre desde la creación del globo. Dedicó Plinio un capítulo aparte a los eclipses, extraordinarios y desusadamente duraderos; mas contentase con describir el amortiguamiento de luz que siguió a la muerte del César, cuando el disco del sol por cerca de un año apareció macilento y deslumbrado. Esta temporada de oscurecimiento, que seguramente no puede cotejarse con la lobreguez sobrenatural de la pasión, había sido ya decantada por los más de los poetas e historiadores de aquel siglo memorable.

necesidad de hacer buenas obras), se satisfacía con el movimiento pietista en Alemania y con el desarrollo del Metodismo y las enseñanzas de John Wesley (1703-91) en Gran Bretaña. En las áreas industriales de Gran Bretaña, donde la Iglesia no había logrado acomodarse al cambio social, el Metodismo y otras especies de incorformismos dejaron su impronta.

La consecuencia de todos estos cambios fue, como siempre había temido la jerarquía católica, la pérdida de una sólida base en la fe. Además de replantear la naturaleza de Dios, y la relación de éste con el hombre y la Biblia, también se comenzó a desconfiar en aquellos seres humanos que, en épocas anteriores, se habían considerado elegidos de Dios: inevitablemente se puso en tela de juicio el total orden social. La monarquía absoluta daba sus últimos coletazos en muchos lugares. En Inglaterra, la creencia en el derecho divino de la soberanía de los reyes entró en crisis cuando, en 1647, el Parlamento ejecutó a Carlos I. Se perdió en Francia en 1789, con la Declaración de los Derechos del Hombre. En otros lugares, el poder monárquico se fue reduciendo paulatinamente durante el siglo XIX, y hoy apenas queda nada del viejo contrato nunca escrito entre el señor soberano —Dios en la Tierra— y su pueblo. En este clima de cambios constantes y radicales, la expresión de fe pasó de ser una necesidad o una exigencia a ser una opción personal, ya que los ritos formales de una u otra religión podían servir tanto para disimular incredulidad como para demostrar conformismo.

Los hombres desarrollaron una nueva comprensión de su entorno, que modificó actitudes sociales en grado notable. Había una creciente percepción de un sistema coherente, que parecía reconciliar todos los fenómenos observables en un todo armonioso. En otras palabras, los misterios de la Creación parecían explicarse mejor a través de los procesos del pensamiento racional, que por la revelación divina o los mitos. Gran parte del espíritu de optimismo que impregna el pensamiento del siglo XVIII se basaba en la creencia de que la investigación científica abría nuevas puertas al conocimiento, a la riqueza y al poder. Estaba implícita la convicción de que este proceso podría, de ponerse a prueba, dar respuesta a todos los interrogantes.

De esa actitud nace el espíritu del pareado de Pope, confiado en el rechazo a ser humillado por la Deidad y preparado para afrontar situaciones delicadas con ese tipo de humor que ignora toda pomposidad. También expresa el sentir de los cambios cruciales que nos depara el paso de los siglos. El siglo XVII adoraba la idea de artificio (pues las leyes de la naturaleza, estaban ocultas, bien deliberadamente o bien por casualidad) y consideraba el palacio y el parque de Versalles, por ejemplo, como una maravillosa demostración de la habilidad humana para ordenar su entorno. En efecto, este gran logro del siglo XVII consiguió alejar el paisaje intacto más allá del horizonte; todo lo que estaba a la vista había de ser modificado por el hombre, poniendo así en práctica la idea de Dios de "llenar la tierra y someterla".

Sin embargo, la facilidad de comprensión del entorno, que proporcionó a los hombres del siglo XVIII la oportunidad de un nuevo acercamiento a la naturaleza, permitiéndoles vivir en su seno, está bastante alejada de tal actitud. En lo que a la jardinería concierne, se abandonaron las estrechas avenidas y parterres de la generación anterior, permitiendo a la hiedra y los árboles trepar casi hasta la puerta principal, en diseños artísticos inusitados o despreocupados. La idea de lo "natural" se convirtió casi en sinónimo de "apropiado", no sólo en el arte de la jardinería sino también en otras artes así como en la religión y en la vida social. Si antaño se había



Palacio de Versalles. A la muerte de Luis XIV, los jardines oficiales tenían una extensión de 155 acres, el "Parque pequeño" de 4.200 acres, y el muro que rodeaba el "Parque de Caza" tenía 27 millas de longitud.

tratado de vislumbrar a la Deidad con forma humana, aquél que ordenaba la jerarquía social —incluso el poder supremo sobre reyes y papas—, el siglo XVIII empezó a ver a Dios en el mundo que rodeaba al hombre, por ejemplo, en la grandeza del escenario salvaje de una montaña. Lo sublime de la naturaleza se convirtió en una suerte de sinónimo de lo divino.

A pesar de estos cambios, las instituciones y maneras del siglo XVII conservaron una apariencia de continuidad. Se restó importancia a acontecimientos como la muerte de la reina Ana de Gran Bretaña (1665-1714) y de Luis XIV de Francia (1638-1715), a pesar de haber supuesto enormes cambios de poder de un partido a otro, en el primer caso por voluntad del Parlamento y en el segundo por sucesión monárquica. "*Le Roi est mort!*" dijo el gran chambelán, Duque de Bouillon, portando una pluma negra al anunciar el fin de una era tras la muerte del gran rey francés. Un momento después, tras sustituir la pluma negra por una blanca, proclamó el acceso al trono de Luis XV de cinco años de edad (1710-1774), bisnieto del rey anterior, con las palabras "*Vive le Roi!*".

Pero el reloj no podía detenerse. Por toda Europa occidental se difundía el espíritu del racionalismo en el seno de las instituciones políticas, y los últimos representantes de la monarquía del siglo XVII tenían ante sí una corte de artistas y pensadores con preguntas y actitudes más ingeniosas y críticas de lo habitual hasta entonces. El

escritor francés Jean de la Bruyère (1645-96) demostró al público y a Luis XIV cuán lejos del ideal estaba su monarquía y cómo las ansias de gloria habían reducido a la miseria a sus súbditos, simplemente haciendo preguntas como la siguiente, tomada de sus *Caractères* (1688):

¿El rebaño hace al pastor o el pastor hace al rebaño?

Si los hombres no pueden experimentar en ~~la~~ tierra una alegría más natural, más gratificante y más provechosa que la de saberse queridos, y si los reyes son hombres, ¿acaso pueden éstos pagar un precio demasiado alto por los corazones de sus súbditos?⁴

Este ejemplo de librepensamiento del siglo xvii es algo excepcional en su tiempo. Sin embargo, en el siglo xviii la expresión de tales ideas se había convertido en algo habitual. Percibimos un nuevo matiz en el modo en que Alexander Pope habla de su monarca —la Reina Ana— y de sus costumbres (particularmente su atracción por las bebidas más fuertes que el té) en su poema *The Rape of the Lock* (1714). Sobre el palacio real de Hampton Court, donde residía el poder último del estado, escribió:

Here Britain's statesmen oft the fall foredoom
Of foreign tyrants, and of nymphs at home;
Here, thou, great ANNA! whom three realms obey,
Dost sometimes counsel take—and sometimes tea?⁵

[Aquí, los hombres de estado de Gran Bretaña a menudo sentencian la caída de tiranos extranjeros, y de ninfas de la casa; Aquí, Tú, ¡gran ANNA! a quien tres reinos obedecen, a veces vienes a pedir consejo— y otras veces a tomar el té.]

El anticlímax que se observa en estos versos rompe el mito; los grandes no son sino humanos y comparten las debilidades de la carne con el resto de los mortales. ¿Qué posibilidades tiene la doctrina del origen divino del poder de los reyes⁶ contra tal ataque?

EL FILÓSOFO Y LAS ARTES

Estamos ante una etapa en la que se suscitó un gran interés por recopilar todo el conocimiento acerca de los misterios y secretos del universo: fue la era de la Enciclopedia, concebida para cumplir esta tarea con la *Cyclopaedia* de Chambers, aparecida en 1728, y la anhelada *Encyclopédie* francesa de 1751. En sus esfuerzos por definir su objetivo, los autores de estas extensas obras se vieron obligados a llevar el

⁴ Jean de la Bruyère, *Du souverain ou de la république* (París, 1858)

⁵ Alexander Pope, *The Rape of the Lock*, canto 3, versos 5-8.

⁶ El rey Carlos I de Inglaterra perdió su cabeza por creer que los reyes sólo tenían que rendir cuentas ante Dios, es decir, que gobernaban por "derecho divino". La revolución americana fue una revuelta contra el estado colonial no contra el gobierno monárquico, pues Gran Bretaña era una monarquía constitucional gobernada por un Parlamento desde 1688. Francia, era al igual que la mayoría de los estados europeos, siguió siendo una monarquía absoluta hasta la Revolución de 1789.

proceso de investigación aún más lejos. Los artistas lograron que la sociedad se plantease preguntas razonables sobre sus instituciones, y los científicos aplicaron idénticos métodos para solucionar problemas de física y de matemáticas; del mismo modo, los filósofos intentaron aproximarse a los problemas que plantea la estética, es decir, el modo de comprender el arte. Como nunca hasta entonces se sucedieron obras en las que se diseccionaban las artes, intentando analizar su función característica y sus peculiaridades distintivas.

Hubo dos premisas fundamentales presentes en casi todos los tratados filosóficos que versaban sobre el arte. Una, difícilmente aceptable por quienes estaban comprometidos con la ortodoxia religiosa, era que la inteligencia no nacía de un conocimiento innato de la moralidad o de Dios, sino que se desarrollaba tras una serie de evidencias adquiridas a través de los sentidos⁷. La otra era una adhesión, poderosa y frecuentemente invocada, al dictado de Aristóteles: el Arte imita a la Naturaleza. Esta noción era tan universalmente aceptada, que la premisa nunca se cuestionaba: en lugar de ello, se analizaban los medios a través de los cuales las artes satisfacían su veracidad.

El filósofo y filólogo inglés James Harris (1709-80) escribió *A Discourse on Music, Painting and Poetry* en 1744, donde planteaba la necesidad de "considerar en qué coinciden y en qué difieren; y cuál, en términos generales, era más perfecta que las otras dos"⁸. Afirma como premisa para su argumentación:

... la Mente es consciente del *mundo natural* y sus Afectos y de otras *Mentes* y sus Afectos, gracias a los *Organos de los Sentidos*. A través de tales *Organos*, estas Artes muestran las *Imitaciones* de la mente, e imitan bien Partes o Afectos de este *Mundo natural* o bien pasiones, energías y otros Afectos de las *Mentes*. Hay, sin embargo, una diferencia entre estas *Artes* y la *Naturaleza*; que para la Percepción, la Naturaleza hace uso de *todos* los sentidos, mientras las Artes *sólo dos* de ellos, que son la Vista y el Oído.

Por consiguiente, la pintura —afirma Harris— puede imitar adecuadamente el color y los contornos, pues los percibimos a través de la vista; la música, que asimilamos a través del oído, puede imitar adecuadamente tan sólo el movimiento y el sonido. Prosigue diciendo que la poesía, como la música, sólo puede imitar el movimiento y el sonido, pues la percibimos a través del oído. Convencionalmente se admite, sin embargo, que los sonidos de los que hace uso se corresponden con ideas; así, la poesía puede imitar "del mismo modo que el lenguaje puede expresar". La conclusión inmediata de Harris, antes de proceder a examinar cada una de las artes en detalle, es que las tres "coinciden en que son miméticas o imitativas. Difieren en que imitan a través de diferentes medios".

El escritor francés Abbé Charles Batteux (1713-80) publicó en 1747 una obra titulada *Traité sur les Beaux-Arts réduits à un meme principe*⁹, que se convertiría en uno de los tratados de estética de mayor influencia en el siglo XVIII, particular-

⁷ Este aserto define una posición filosófica muy popular en la época, que se conoce con el término de "empirismo".

⁸ James Harris, *Three Treatises, The Second Concerning Music, Painting and Poetry* (Segunda Ed. Londres, 1765); reimpresión facsímil, Garland, Nueva York, 1970. Todas las citas pertenecen al primer capítulo.

⁹ Todas las citas de Batteux están tomadas de la primera edición. Pueden encontrarse en las páginas 11, 14, 299, 30, 267, 268, 279 y 282 respectivamente.

mente en Alemania, y que plantea muchos aspectos interesantes que contribuyen a esclarecer el modo en que una persona culta del siglo XVIII se aproximaba al hecho artístico. Batteux parece desconocer análisis anteriores sobre el particular, como los de Harris, ya que se expresa como si fuese el primero en percibir la fuerza universal de la doctrina aristotélica, es decir que el Arte imita a la Naturaleza, y el primero en exponer sus tesoros a la Humanidad. Sin embargo, es difícil aceptar sus asertos en su totalidad, ya que muchas de sus ideas flotaban en el ambiente de la época y su obra mantiene con la de Harris varios puntos comunes, tanto en el planteamiento general como en los detalles.

Al igual que Harris, Batteux cree que el hombre es el resultado de lo que sus sentidos perciben. Así: "Incluso los monstruos que una imaginación desordenada se figura en sus delirios no pueden componerse más que de partes tomadas de la Naturaleza". Ni siquiera el genio debería intentar superar esta limitación: "Su función consiste no en imaginar lo que podría ser, sino en encontrar aquello que es". La búsqueda incansable del hombre tiene por objetivo la verdad, el bien y la belleza, todo lo cual se encuentra en la naturaleza. Batteux afirma que el objeto de las ciencias es la verdad, como el de la Bellas Artes es la belleza y el bien, presentando una máxima que en aquella época era universalmente aceptada, a saber, la estrecha relación entre las artes y la moral. En una de sus afirmaciones más significativas, fundamental para la comprensión del período, Batteux plantea la doctrina de que la esencia de las artes no es lo verdadero "sino la copia e imitación de lo verdadero (...) en fin, que las obras maestras del Arte son aquellas que imitan tan bien a la Naturaleza que se toman por la Naturaleza misma". En una obra que apela con mayor frecuencia al "sentimiento" que a la razón, tal declaración resulta paradójica si pensamos que reafirma la supremacía intelectual sobre la credulidad emocional.

El alcance de sus análisis se define por la especulación de que el hombre primitivo poseía tres medios de expresión: el tono de la voz, la palabra y el gesto (es decir, danza). Por tanto, las conclusiones de Batteux tienden a confirmar la unidad de su principio único de imitación. Afirma:

Aunque la Poesía, la Música y la Danza se separan en ocasiones para adaptarse al gusto y a la voluntad de los hombres, sin embargo la Naturaleza las ha creado para estar unidas y converger en hacia un mismo fin (...).

No obstante, dice algunas cosas interesantes sobre la música. Debido a la aceptación de un propósito expresivo primario en el arte, Batteux cree forzosamente que la música tiene que expresar algo. La música carente de texto, tenía menos facultades, pero "la música sin palabras no deja de ser música". Además de ser fiel a la idea convencional de que "el objeto principal de la música y la danza debe ser la imitación de sentimientos o de pasiones...", Batteux intenta llevar su especulación histórica aun más lejos. Afirma:

(...) Si el tono de la voz y el gesto tuvieron algún significado antes de ser ponderados, deben conservarlo la Música y la Danza, al igual que las palabras conservan el suyo en el verso por consiguiente, toda Música y toda Danza deben tener un significado (...) Todo lo que el Arte añade al tono de voz y a los gestos, debe contribuir a incrementar su significado y a hacer su expresión más enérgica.



Los placeres de la danza. Este grabado de Watteau presenta la danza como un ejercicio de elegancia y gracia: dos bailarines danzan mientras el resto les observa. (Museo del Louvre, París.)

Incluso lleva su especulación hasta el punto de que la transforma en regla:

Si dijera que no siento placer en un discurso que no comprendo, mi confesión no tendría nada de singular. Pero permítanme atreverme a decir lo mismo de una pieza de música (...)

y, tras defenderse de un supuesto ataque por acudir de nuevo al "sentimiento" más que a la razón, continúa:

La música me habla a través de los Tonos: ese lenguaje me es natural: si no lo entendiera, es que el Arte ha corrompido a la Naturaleza en lugar de perfeccionarla.

En otras palabras, cualquier música que un hombre culto y de buen gusto como Batteux no comprendiese, no podía ser buena. Señalaba Batteux que siempre que había interpelado a un compositor preguntándole qué fragmentos de sus composiciones le causaban más placer, el compositor le había señalado invariablemente: aquellos pasajes o piezas que poseen un carácter expresivo más perfectamente definido. De este hecho, el autor concluye que "La peor de todas las músicas es aquella que no tiene carácter".

Las ideas de Batteux tuvieron una considerable influencia en el pensamiento artístico del siglo XVIII, pero no fueron universalmente aceptadas. En una larga carta

publicada en 1751, Denis Diderot (1713-84), compatriota suyo y espíritu inquieto artífice de la *Encyclopédie*, le llamó al orden aunque no estaba especialmente interesado en la música¹⁰.

Merece la pena detenerse a pensar que las reflexiones anteriores fueron realizadas por hombres cuya primera preocupación no era la música, sino la filosofía y las letras. De hecho, como hombres de letras, Harris y Batteux llegan a una conclusión similar que no ha de sorprendernos: la supremacía de la poesía sobre la música y el resto de las artes.

EL MÚSICO COMO FILÓSOFO

De un modo similar, en aquella época fueron muchos los músicos que, pluma en mano, formularon y propagaron sus ideas. Como era de esperar, la mayoría de sus obras profundizan en problemas de técnica musical más que en cuestiones de tipo especulativo: este tipo de obras se estudiarán a su debido tiempo. Los escritos de dos músicos independientes y progresistas, Johann Mattheson (1681-1764) y Charles Avison (1709-70), demostrarán en qué medida los compositores analizaron los fundamentos filosóficos de su arte.

Mattheson pertenece a una época anterior, si bien su amplio tratado titulado *Der vollkommene Capellmeister* (El perfecto maestro de capilla) data de 1739, y se utilizó con profusión hasta finales de siglo. En efecto, sabemos que Ludwig van Beethoven tenía una copia de esta obra y se cree que tuvo en cuenta sus preceptos, en relación a la adaptación texto-música. La obra de Avison titulada *An Essay on Musical Expression* no es tan amplia ni su influencia fue tan grande como la anterior. A pesar de ello, Avison sigue siendo uno de los primeros escritores en lengua inglesa que trató este asunto, formulando algunos puntos interesantes.

Ambos músicos coinciden con los filósofos en los fundamentos morales de la música: su función es hacer que los oyentes amen el bien, la belleza, la virtud y rechacen el mal. Mattheson señala:

Es un aspecto de la enseñanza moral que un consumado maestro de los sonidos debe adoptar como propio, de forma que con sus melodías pueda representar adecuadamente la virtud y el vicio, con el fin de inspirar en sus oyentes amor por la primera y odio hacia el segundo. Este es el propósito real de la música: ser, por encima de todo, una lección de moralidad¹¹.

¹⁰ En su *Dictionnaire de Musique* (Sonata: París, 1768), Jean-Jacques Rousseau afirma sobre la música y su significado: "La música instrumental da vida a una canción y aumenta su expresividad, pero en ningún modo puede sustituirla. Para conocer el significado de este revoltijo de sonatas que hemos de soportar, deberíamos hacer lo mismo que aquel cruel pintor que escribía bajo las cosas que pintaba: 'Esto es un árbol', 'Esto es un hombre', 'Esto es un caballo'. Nunca olvidaré el chiste del famoso Fontenelle [Bernard de, 1657-1757], quien, exasperado por esas obras instrumentales que no parecen tener fin, gritó llevado por la impaciencia: 'Sonata, ¿qué quieres de mí?'" Rousseau aclara que la música sin palabras es, a su entender, un sonido más o menos agradable, pero carente de significado.

¹¹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, traducción revisada con comentarios críticos de Ernest C. Harris (Ann Arbor, 1981), p. 123.

El comentario de Avison sobre este particular es menos dogmático:

Podemos aventurarnos a señalar que la peculiar Cualidad de la Música es hacer aflorar las Pasiones *sociables* y felices y *someter* a las *contrarias*¹².

También están de acuerdo en que el arte imita a la naturaleza, pero son bastante explícitos al negar el valor de una simple imitación. Así, Avison dice que "la Música como Arte imitativo tiene muy reducidos poderes"¹³ y añade que considerar la imitación como el fundamento más importante del arte es reducirlo al más bajo nivel. Pero va aún más lejos al sugerir la existencia de un "sentido interior y peculiar... de naturaleza mucho más refinada que los sentidos externos"¹⁴, que permite disfrutar de la melodía y la armonía a todo aquél que esté dotado de él. Pretende demostrar que el estímulo de este sentido peculiar no provoca aburrimiento ni disgusto alguno, como a menudo ocurre con los cinco sentidos que conocemos. Cuando el efecto de la expresión musical se suma a la noción de melodía y la armonía, entonces las pasiones o sentimientos intervienen y es posible experimentar todo el poder de la música.

Gracias a Mattheson y Avison podemos verificar cómo comenzaban a modificarse las actitudes hacia la música en el siglo XVIII. Mattheson, como representante tardío del Barroco, se aferra todavía a la idea de que la tarea del compositor reside en la creación de una amplia variedad de pasiones o sentimientos, desde emociones tiernas como el amor, la pena o la melancolía, al odio, la obstinación y la volubilidad. Cree que ello ha de verificarse haciendo uso de tonalidades, *tempi*, dinámicas y figuras musicales específicas. A esta idea se la conoce generalmente como *Affektenlehre* en alemán, *Teoría de los Afectos* en castellano. Además, Mattheson afirma que una danza, por ejemplo un *passepied*, debería expresar un sentimiento general o particular, pero el mismo de principio a fin. Señala:

Le Passepied, bien en una sinfonía o como música de danza ... Su naturaleza se acerca a la frivolidad: pues, con todo su desasosiego e inconstancia, tal *Passepied* no posee en modo alguno el entusiasmo, la pasión o el ardor que sugiere la volátil *gigue*. Entretanto, aún hay una suerte de frivolidad que no tiene nada de detestable o desagradable, sino más bien de placentero: algo así como la pequeña volubilidad de las mujeres que no las priva de su encanto¹⁵.

Sin embargo, Avison niega a la música el poder de despertar estados emocionales negativos, tales como el odio, celos, enfado y venganza. Aunque alude a la variedad de medios que el compositor tiene a su disposición "... las tonalidades *sostenidas* o *bemoles*, los movimientos lentos o rápidos; el *Staccato*, el *Sostenute*, [sic], o un suave golpe de arco..."¹⁶ etc., no establece una relación clara entre causas y efectos expresivos específicos.

Aunque un hombre como Mattheson, perteneciente a la misma generación que Johann Sebastian Bach (1685-1750), aún está aferrado al pasado, debemos reconocer que, al igual que Avison, refleja las actitudes de la década de 1740-50. Ambos com-

¹² Charles Avison, *An Essay on Musical Expression* (Londres, 1753; edición facsímil, Nueva York, 1957), p. 4.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵ Mattheson, *op. cit.*, p. 460.

¹⁶ Avison, *op. cit.*, p. 74.

positores aducen la necesidad de variedad en una misma composición: Mattheson aconseja a sus lectores que las sonatas, para un instrumento o para varios, debieran escribirse al gusto de todos, cualesquiera que fueran sus predilecciones; Avison aconseja cambios de tonalidad en el seno de un movimiento y entre los movimientos de una obra.

No se puede comprender a estos autores pasando por alto sus diferencias y sus similitudes. La obra de Mattheson le sitúa de lleno en la tradición ilustrada¹⁷. En música todo puede ser explicado de forma racional, ya que el arte se concibe como una lógica cadena de causas y efectos, aunque enormemente compleja. Para el lector actual, las innumerables categorías de sentimientos y sus estados respectivos de preparación —por ejemplo, afirmar que la emoción de los celos se compone de “siete pasiones” y luego citarlas una a una— incitan al asombro e inspiran una sonrisa tolerante ante tal concepción mecanicista de la emoción humana. El mismo lector encontrará igualmente difícil aceptar en su totalidad el pensamiento de Avison. Es atrayente su propuesta del significado especial de la música, idea que no será retomada hasta mucho después en el siglo XVIII; pero, demasiado a menudo, Avison, —al igual que Batteux— se ve obligado a apelar al sentimiento donde sus lectores exigirían la razón. Aunque su obra se titula *An Essay on Musical Expression*, se ve forzado tácitamente a admitir su fracaso cuando señala:

Después de todo, puede decirse que la Energía y la Gracia de la *Expresión Musical* son de naturaleza demasiado delicada para expresarla con palabras: es una Cuestión de Gusto más que de Razonamiento y es, por tanto, mucho más fácil de comprender mediante el Ejemplo que mediante el Precepto¹⁸.

Las preguntas que la estética musical planteaba, ya fueran analizadas por filósofos como Harris y Batteux o por músicos prácticos, como Mattheson y Avison, no fueron respondidas de forma totalmente satisfactoria, al menos para el estudioso actual. Sin embargo, no podemos dudar de su triunfo en su tiempo.

LA IMPORTANCIA DEL “GUSTO” EN EL SIGLO XVIII

Observamos en estos intelectuales una fe común en un puñado de premisas que compartían con la mayor parte de su entorno social. No cuestionaban esas premisas sino que trataban de conciliar el hecho musical con ellas. Una de las razones de su eficacia en aquella época pudo ser la creencia en que la sociedad culta y educada debía responder a un estímulo artístico de manera similar. Lo más relevante no es que los hombres del siglo XVIII creyesen en respuestas universales ante una obra de arte, sino en la corrección de la respuesta de cierta parte de la sociedad, y en que *toda* sociedad, con una educación adecuada y esmerada, podía compartir esa respuesta correcta e impecable ante una obra de arte. En aquella era, que asistió al nacimiento de los ideales igualitarios, no todos eran iguales al nacer, pero al menos podían aspirar a la igualdad. Por esta razón, el siglo XVIII se deleitó en el desarrollo

¹⁷ El término “Ilustración” es sinónimo de “Edad de la Razón” y hace referencia a aquel período durante el cual el análisis racional condujo a la redefinición de muchas responsabilidades y actitudes sociales.

¹⁸ Avison, *op. cit.*, p. 81.



Esta sátira de William Hogarth muestra al famoso Lord Burlington, mentor de la moda y el gusto de la época, subiendo por una escalera para ayudar a Alexander Pope a encalar. Hogarth consideraba a Pope el propagandista de Burlington.

de movimientos como la francmasonería, que reconocía la unidad y universalidad del entendimiento. El siglo XVIII se nos presenta como una época de reglas y edictos, un tiempo en que la propiedad era el árbitro último y el "gusto" estaba por encima de todo. Por ello, la posteridad lo ha valorado tradicionalmente como un período en el que la forma tenía más relevancia que el contenido, y las maneras eran más importantes que la sustancia. La sociedad del siglo XVIII nunca se vio a sí misma de esta forma.

Pero acaso el rasgo más interesante de todos aquellos intelectuales era una fe común en la capacidad de razonamiento, aunque, no obstante, éste debía tener en cuenta el principio opuesto del sentimiento. Se trata de una afirmación más de las constantes polaridades de la naturaleza humana, pero la tensión de esta polaridad descansa en el corazón de un período de la historia de la música que habitualmente conocemos como el Clasicismo. Un análisis más detallado del siglo XVIII nos mostrará hasta qué punto la vitalidad del arte de esta época, así como su vida social, dependen del constante reajuste que requiere la consecución de un equilibrio entre intelecto y emoción, lógica y sentimiento: entre la cabeza y el corazón.

Capítulo II

El músico en sociedad

En su obra *Le Barbier de Séville* (1775), Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-99) describe al personaje de Don Basilio –de oficio, maestro de música– como “*à genoux devant un écu*” (de rodillas ante una moneda)¹. Esta descripción se ajusta perfectamente a la opinión generalizada sobre el músico común, que se ganaba la vida gracias a su arte de cualquier forma posible, pues conseguir dinero era una tarea difícil para la gran mayoría, tuviesen o no talento. Ciertamente, una persona dotada de cierto sarcasmo bien podría señalar lo poco que ha cambiado la situación. Entonces como ahora, era frecuente que el genio creativo y original fuera subestimado e ignorado, mientras intérpretes de efímero talento ganaban grandes sumas de dinero. Sin embargo, la situación de cambio ya señalada, que condiciona todas las facetas de la vida del siglo XVIII, también afectó al estatus social del artista de forma lenta pero inequívoca, para mejorar en ciertos aspectos y para empeorar la situación en otros.

Con anterioridad, se consideraba al artista como un hombre especialmente dotado para un arte en particular, quien, con aplicación y estudio, podía refinarse y pulirse. Esta idea convertía al artista creador en alguien que apenas se diferenciaba del sastre, aquél que cortaba los trajes y cosía los paños que engalanaban a la sociedad a su manera, pintores y músicos producían adornos para aquella sociedad. Hacia mediados de siglo, la palabra “genio” empieza a adquirir un nuevo significado y se aplica a aquel artista de imaginación trascendente y exaltados poderes intelectuales, esa suerte de artista que no se hace sino que nace. Ya hemos mencionado cómo el siglo XVIII llegó a desarrollar una nueva concepción de la Deidad, que se manifestaba en la presencia de lo sublime que hay en la Naturaleza. La nueva concepción de la palabra “genio” refuerza esa noción revisada de Dios en el hombre. De ella surge la idea de inspiración –un aliento divino en el alma–, entendida como estímulo para la producción artística. A partir de entonces, los artistas serán considerados de forma diferente, hasta que, en el siglo XIX, se convertirán casi en verdaderos profetas reveladores de la verdad divina.

¹ Acto I, Escena 6.

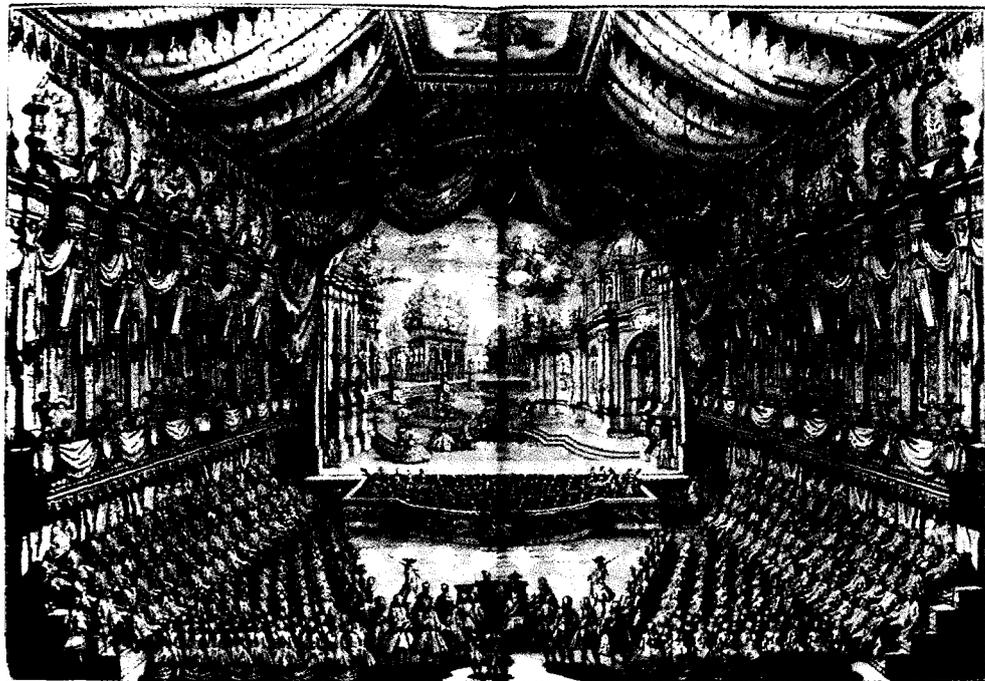
EL SISTEMA DEL PATRONAZGO

Aunque este cambio en el estatus del artista no se hará evidente hasta el advenimiento de la figura de Beethoven, afectó al modo en que algunos filósofos e historiadores entendieron la relación entre el artista y la sociedad en la que se desenvolvía. Estamos obligados a examinar el resultado de este proceso, la forma en la que el músico se ganaba la vida. El antiguo sistema de patronazgo, donde el artista dependía de un protector que aseguraba sus necesidades vitales, bien por el tiempo que duraba la elaboración de una obra concreta o bien por un largo período, no desapareció. Sin embargo, el crecimiento de la industria editorial y del concierto público, que apenas deben nada al pasado, son dos de las contribuciones más importantes a la vida musical del siglo XVIII.

Quizá lo que más le urgía al músico del siglo XVIII era lograr una buena posición, ya que ésta frecuentemente determinaba la naturaleza de su trabajo creativo y la extensión de su productividad. El sistema mediante el que un hombre rico apoya a un artista necesitado y, a cambio, ejerce una especie de control sobre lo que éste produce, resulta más repugnante a la sensibilidad del siglo XX que a la del siglo XVIII. En un momento en que aún perduraban muchos de los elementos que caracterizan una estructura social de carácter feudal, poderosamente jerárquica, el músico, en términos generales, consideraba que el servicio al rey o a un noble era una meta respetable en la vida. El compositor del siglo XVIII, desde François Couperin (1688-1733) hasta Wolfgang A. Mozart (1756-91), trataba de agradar al público y no consideraba en modo alguno degradante conciliar sus impulsos creativos con la noción de gusto que percibía en la sociedad que le rodeaba.

La naturaleza y el tamaño de las agrupaciones musicales cambió enormemente. En torno a 1750, un príncipe rico y amante de la música podía mantener un teatro para representar ópera y obras teatrales, con una orquesta de unos ocho a diez instrumentos de cuerda y media docena de instrumentos de viento; podía hacer uso de la banda militar de su ejército para completar la orquesta del teatro en ciertas ocasiones; podía añadir un coro y un organista de su capilla. Además, podía disponer incluso de seis cantantes italianos, muy bien pagados, para los papeles principales en las producciones operísticas y para interpretar los solos en la música del servicio de su capilla. Un ejemplo de orquesta inusualmente amplia lo encontramos en la corte de Mannheim del Elector Karl Theodor (que gobernó entre 1742 y 1778), considerada con merecimiento la orquesta más famosa de la época e integrada, hacia mediados de siglo, por unos cincuenta intérpretes (treinta y cuatro de cuerda, el resto de viento).

En residencias más pequeñas, donde el noble no mantenía un teatro ni disponía de capilla musical, aunque fuera un amante de la música y acaso tocara un instrumento, era de prever una gran versatilidad por parte de sus empleados. Era previsible que el hombre que empolvaba la peluca de su señor durante el día tocara un instrumento un par de noches a la semana, formando parte de un conjunto: ciertamente, en ocasiones su voluntad y habilidad podían asegurarle un trabajo, en una época en la que saber música era una cualificación deseable en un sirviente. Una situación a la inversa la encontramos en la vida de Joseph Haydn (1732-1809), quien, a la edad de veinte años, fue contratado por el compositor y cantante Nicola Porpora (1686-1768) como acompañante para sus alumnos. Para conservar su trabajo, Haydn hubo de desempeñar una gran variedad de servicios domésticos, por ejemplo como ayuda de cámara de Porpora.



El Teatro Reggio de Nápoles en 1747, durante la interpretación de la serenata *Il sogno di Olimpia* de Giuseppe de Maso. Nótese la metódica distribución de los asientos y el amplio espacio entre la realeza, la orquesta y la guardia armada. Grabado de Vincenzo Ré.

Incluso compositores que gozaban de una buena reputación y una posición estable se ocupaban de otras actividades, como enseñar, escribir libros u otras ocupaciones necesarias para conseguir fama y fortuna, y extender su nombre más allá de su círculo inmediato. No era habitual que los patrones contasen con un compositor entre los miembros de su servidumbre. La composición se consideraba una más entre las múltiples obligaciones del servicio. Actualmente, es fácil olvidar que algunos compositores son recordados hoy en día por motivos muy diferentes de aquellos por los que se les contrató en vida. Por la suma de gastos musicales de Federico el Grande (1712-86) durante el año 1744-45, sabemos que a un cantante italiano se le pagaba diez veces más que al segundo hijo de Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88; en adelante nos referiremos a él como Emanuel), y que ocho o nueve cantantes y bailarines, cuyos nombres han sido olvidados, disfrutaban de salarios más altos que ciertos músicos a quienes la posteridad está muy agradecida. Para nosotros, Emanuel Bach es, ante todo, un maestro-compositor. Pero para Federico el Grande era un intérprete de continuo y, por añadidura, un tanto molesto.

Los puntos importantes de un contrato entre artista y patrón eran la redacción escrupulosa de los deberes y recompensas, y las condiciones bajo las que podía ponerse fin a dicho contrato. Normalmente, se redactaban pensando en una relación a largo plazo, y el patrón asumía algo de la relación feudal entre señor y vasallo. Así, además de una

cantidad específica de dinero, se contemplaba también la provisión de alojamiento y cantidades prefijadas de leña, vino, sal, etc., junto a un lugar en la mesa principal de la casa en las horas de comida (el joven Mozart rechazaba sentarse con los sirvientes), y una variedad de uniformes para diferentes ocasiones². A cambio de todas estas compensaciones, los deberes musicales del empleado se detallaban escrupulosamente, además de instrucciones sobre su limpieza, sobriedad, puntualidad y otras virtudes necesarias para el adecuado funcionamiento de un sistema que involucraba a gran número de personas. Es interesante señalar que si una de las obligaciones del músico era escribir composiciones cuando el patrón lo requería la propiedad de las obras a menudo era de este, y se exigía al compositor una gran discreción en lo que concernía a la copia de su música, para que no se divulgase entre un público no autorizado. Por otro lado, si a un músico se le pagaba por tocar el violín y, además de sus obligaciones, componía, en ese caso podía vender libremente sus obras en un mercado abierto y publicarlas de la manera que le pareciese más adecuada.

Los beneficios de tal sistema son evidentes. El patrón gana, pues controla perfectamente una actividad destinada a proporcionarle placer y, al mismo tiempo, refuerza su prestigio. Cuando la Emperatriz María-Teresa de Austria (1717-80) decía que si deseaba escuchar buena ópera tenía que ir a Esterháza, el príncipe de Haydn se sentía halagado, y su sensibilidad y gusto musical refrendados. Desde su cautiverio, el músico lograba seguridad y la oportunidad de seguir practicando lo que mejor sabía hacer. Si prestaba un buen servicio, podía esperar confiadamente que cuidaran de él cuando cayese enfermo y se le proporcionase una buena pensión en su vejez.

En el sistema de patronazgo hay, por supuesto, aspectos desagradables de los que muchos contemporáneos eran totalmente conscientes. Se ha mencionado ya el enfado de Mozart cuando se le ordenaba comer con los lacayos, pero ésta era una afrenta menor. Una situación más grave nos ayudará a comprenderlo mejor. Cuando Emanuel Bach entró al servicio de Federico el Grande, era un hombre soltero de veintiséis años. Con el tiempo, se casó y formó una familia. Cuando el servicio a Federico el Grande se convirtió en una tarea excesivamente fastidiosa y quiso marcharse, reparó en que era libre de ir donde quisiera pero al ser su mujer y su familia súbditos prusianos de nacimiento, el rey podía prohibirles abandonar su reino, como así fue. Bach tuvo que escoger entre abandonar a su familia o someterse a los deseos del monarca.

A partir de mediados del siglo XVIII los escrúpulos contra el patronazgo se fueron incrementando, no tanto debido a un resentimiento motivado por ciertas injusticias cometidas en casos concretos, cuanto a un interés por lograr una reconciliación entre la libertad individual y las necesidades sociales³. Un filósofo como Denis Dide-

² Debe recordarse que en el siglo XVIII los uniformes eran muy populares entre todas las clases sociales. Cuando Mme. de Pompadour, amante de Luis XV, organizó una fiesta de fin de semana para el rey y unos cuantos huéspedes escogidos, cada uno encontró un uniforme especialmente diseñado para él a su llegada. Para alguien de procedencia social inferior llevar uniforme era el símbolo de cierta posición social, relacionada de algún modo con la de su patrón. El uniforme de soldado tenía un diseño colorista y atractivo, y su portador no sólo era alguien que desempeñaba el más alto servicio (al rey y a la patria), sino también poseedor de un *glamour* innegable.

³ La palabra "libertad" es otro de los tópicos de la época que debe situarse en la misma categoría que los conceptos de "naturaleza" o "gusto". El término aparece constantemente, no sólo en filosofía sino también en novelas, obras de teatro e incluso óperas. No ha de ser interpretada necesariamente como la expresión de un deseo de cambio en el seno de las instituciones políticas —en general aquella época no se veía a sí misma especialmente oprimida—, sino más bien como expresión de la creencia de que toda pregunta y toda acción eran lícitas, desde una posición razonable naturalmente.

rot, que denunció los problemas del patronazgo más que nadie, comprendió que el artista necesitaba soledad para la reflexión y la introspección, pero también era esencial que la sociedad aprobase su trabajo. Para que el artista pudiera crear en condiciones óptimas, debía poseer algo de autoestima. La creación de obras de arte destinadas a un único señor era perjudicial, pues generaba en el creador un cierto sentido de inutilidad; se le negaba el reconocimiento que precisaba para alimentar su autoestima que, para Diderot, era más importante que la seguridad material. Más aún, el control que el patrón podía imponer sobre la obra de arte es considerado por Diderot como un ataque a la autoridad profesional del artista, ya que el acto creativo había de ser la afirmación del creador que se dirigía a sí mismo, expresando libremente su propia naturaleza. Así, Diderot escribe en 1763:

No debieran hacerse encargos a los artistas y si alguien desea una pintura, debería decir: "Pínteme un cuadro y escoja usted el asunto que le plazca". Aún más sano y más práctico sería elegir una entre las obras disponibles⁴.

Es interesante observar cómo una actitud que solemos asociar con el siglo XIX está ya presente a mediados del XVIII, lo que demuestra claramente lo inapropiado de cualquier intento de definir un período tan complejo como éste bajo los clichés del clasicismo: en el mejor de los casos, verdades parciales. A pesar de Diderot y de otros que se pronunciaron en contra del sistema de patronazgo, éste siguió funcionando con buenos resultados para la mayoría de los compositores, y continuó ofreciendo protección contra la cruda realidad del mundo de la compra-venta a lo largo de todo el siglo.

IMPRESIÓN Y EDICIÓN

El crecimiento de la industria editorial en el siglo XVIII tuvo consecuencias de enorme magnitud en la vida del compositor y del escritor. Algunos autores obtuvieron sumas muy sustanciosas de la venta de sus obras y, en ciertos casos, lograron una completa independencia financiera. A los compositores les llevó más tiempo lograr esta posición, debido a que la demanda de música impresa era algo menor; así no fue realmente posible vivir de la publicación de composiciones musicales hasta el siglo XIX. A medida que crecía el negocio editorial, la importancia del patrón fue disminuyendo gradualmente; al mismo tiempo, se generaba una mayor dependencia entre el compositor y el apoyo y favor del público (un señor desprovisto de cualquier sentido de responsabilidad y más difícil de satisfacer).

Durante esta época de expansión económica, de crecimiento del comercio y del nacimiento de la era industrial, los negocios musicales generaron gran cantidad de dinero al que tenía acceso cada vez mayor número de personas, como nunca hasta entonces. En términos generales, no era el compositor el que ganaba dinero sino el empresario dedicado a la organización de actividades lúdicas en el seno de los teatros, las salas de conciertos y el negocio editorial. La carrera de George Friedrich Haendel (1685-1759) pone de manifiesto que cuando un compositor estaba dotado de energía, voluntad y sentido para los negocios, se podía hacer rico. Pero Haendel

⁴ Denis Diderot, *Salon de 1763, Oeuvres Complètes* (Assézat-Tourneux, París, 1875-79). X, p. 204.

SIX
CONCERTOS
For the
Harpficord or Organ
COMPOS'D BY
M.^r HANDEL.

*∴ These Six Concertos were Publish'd by M.^r Walsh
from my own Copy Corrected by my Self, and to Him only
I have given my Right therein. George Frideric Handel.*

London. Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

Of whom may be had The Instrumental Parts to the above Six Concertos.		
Just Publish'd for the Organ or Harpficord.		
Rameaus Concertos Bodeingrave's 4 Double Figures, with Scarlatti's Celebrated Lesson, Stadley's Concertos Vielens Concertos Mozart's Concertos	Halle's Concertos Handel's Figures Bodeingrave's 13 Voluntaries Zupolis' Voluntaries Palquinis' Voluntaries Bollaus' Voluntaries	Albertin's Lessons Pezetti's Lessons Handel's Lessons Lorelli's Lessons Handel's 60 Overtures Handel's 80 Songs

Esta portada, extremadamente sencilla y económica, tiene gran interés pues es un buen ejemplo de un modo de combatir la piratería que, al mismo tiempo, servía de anuncio de otras publicaciones de John Walsh.

y unos pocos compositores de ópera fueron una excepción; para la mayoría, la experiencia mercantil debió ser frecuentemente decepcionante más que enriquecedora.

La ley proporcionaba al compositor una pequeña protección, aunque preciosa, de la rapacidad del mundo que le rodeaba. La vieja organización del comercio en gremios, cuya función había sido garantizar la calidad de los productos y proteger al comerciante contra la intrusión no autorizada, estaba cayendo en desuso en toda Europa y los decretos sobre provisión de licencias que se sucedieron durante esta época fueron casi siempre ineficaces. Inglaterra hizo un esfuerzo para proteger a los creadores de obras intelectuales mediante la publicación del Decreto para la Defensa de los Derechos del Autor en 1709, que intentaba proteger los derechos de autor de escritores y editores durante un período de cuarenta años desde la fecha de publicación de sus obras; pero, en términos generales, la ley era lenta en su aplicación. En cuanto al continente, hubo incluso menos iniciativas en relación con una legislación de este tipo.

La mayor dificultad residía en la incapacidad de la ley para impedir la existencia de copias no autorizadas. La piratería editorial generaba beneficios tan grandes como el negocio legal, y muchas editoriales respetables, de vez en cuando, se sumaban a esta práctica cuando convenía a sus intereses. La importante firma londinense

de John Walsh (en activo desde 1695 hasta 1766 y quizás la de más éxito en toda Europa en aquel entonces), atenta a los gustos del continente, llenó el lucrativo mercado inglés de obras sin pagar a los compositores del continente ni un solo penique. Obviamente, al no haber una base legal para supervisar internacionalmente una actividad de este tipo, la piratería de obras extranjeras se desarrollaba con toda libertad. Todo lo que hacía falta era obtener una copia de la obra, aunque fuese imperfecta, y acelerar su impresión por cualquier medio. Este proceso era igualmente efectivo en impresiones caseras no profesionales, probado que había un mercado y que la copia no podía relacionarse directamente con una fuente concreta. Así, en Inglaterra se imprimieron muchas copias en cuya portada, en lugar del nombre y dirección del editor, rezaba: "Vendido en las Tiendas de Música".

El compositor tenía un pequeño recurso: si la demanda de sus obras era grande y detectaba la aparición de ediciones piratas, podía advertir que sólo determinada edición estaba autorizada y era correcta y fiel al original, o bien podía hacer modificaciones en la composición, añadiendo partes nuevas o cambiando algunos detalles. Luego, debía confiar en el deseo del público de poseer la obra en la versión más exacta y reciente.

La esencia de la piratería era la velocidad con la que el mercado podía aprovecharse de una sociedad ansiosa de novedades, y aquellos empresarios que la practicaban fueron dignos ejemplos de una época que inventó el término *laissez-faire*. Por supuesto, ello no significa que todos los editores fueran piratas. Los centros principales de impresión musical eran Amsterdam, Londres y París, y la mayor parte de los negocios, generalmente familiares, actuaban honestamente. Con pocas excepciones, la vida de un negocio duraba lo mismo que la de su fundador. A su muerte, su vida podía continuar con el negocio hasta que se volvía a casar y, ocasionalmente, era heredado por algún hijo. A menudo sucedía que la viuda se casaba con el último capataz de su marido —un giro práctico de los acontecimientos para mantener el negocio en activo—, quien se hacía cargo de él, aunque normalmente bajo el nombre de ella. Otra posibilidad, la más frecuente, era que a la muerte del fundador el negocio fuera desmantelado, sus mercancías y planchas compradas por otro editor y su nombre olvidado. Muchos establecimientos londinenses y parisinos nacieron, florecieron y desaparecieron de esta forma a lo largo del siglo, no dejando apenas ninguna huella tras de sí, a excepción de una o dos copias de alguna obra publicada.

Muchos empresarios llegaron a la edición musical indirectamente, pues en sus inicios no era un negocio rentable. Solían empezar como vendedores de instrumentos musicales (John Walsh en Londres), grabadores (Artaria en Viena), impresores y libreros (Breitkopf en Leipzig) o compositores (Hoffmeister en Viena, etc.), y la mayor parte operaban fuera de su casa. El término "edición" implica, aparentemente, la circulación de obras impresas y en Amsterdam, Londres y París la impresión se había desarrollado fundamentalmente a partir de láminas grabadas, ya desde los primeros años del siglo. Sin embargo, la mayor parte del comercio musical en Italia, Alemania y Austria giraba en torno a copias manuscritas, y el grueso de la música en circulación hasta la década de 1770 no se verificó a través de la imprenta. Aunque el trabajo era relativamente barato, copiar una partitura a mano era un proceso lento y, por consiguiente, su coste era considerable. La ventaja que ofrecía era que, al igual que otras actividades en auge en aquel entonces, podía hacerse en casa, pues obviamente no requería una maquinaria compleja. A principios del siglo XVIII, la impre-

sión musical tenía ya una larga historia de aproximadamente doscientos años. Se habían experimentado muchos procesos de impresión: bloques de madera o láminas de metal grabados, tipos móviles, imprimir los pentagramas y añadir las notas a mano, imprimir las notas y añadir los pentagramas a mano, o bien impresiones múltiples. A principios del siglo XVIII, el método más generalizado para la impresión musical era la utilización de láminas de cobre grabadas por especialistas. Debido a la constante urgencia de ahorrar dinero y tiempo, el metal elegido para las láminas fue el cinc, peltre y otras aleaciones en detrimento del cobre, y el lento proceso del grabado se subsanó parcialmente taladrando las cabezas de las notas en la lámina. Mientras algunos editores permitían que la calidad de la impresión no fuese la ideal, en aras de ahorrar tiempo y ganar más dinero, otros empleaban a los artesanos más hábiles y lograban una calidad excelente. Las elaboradas portadas de algunas composiciones hacen gala del gusto más refinado y muestran las mejores habilidades del grabador. Por otro lado, muchas portadas se realizaban en serie, de forma que podían ser utilizadas una y otra vez, sencillamente cambiando el título de la obra y el nombre del compositor. Se las llamaba páginas *passe-partout*: como una llave maestra, podía utilizarse en cualquier sitio.

El compositor podía confiar al menos en una pequeña recompensa financiera por la publicación de sus obras. En el peor de los casos, no había recompensa e incluso podía surgir algún gasto imprevisto, ya que los editores requerían frecuentemente de los compositores que se hiciesen cargo de los costes de grabado e impresión, ofreciendo a cambio sólo la comercialización de la obra. Aun así, el compositor persistía, soportando la frustración al comprobar cómo el editor obtenía todo tipo de beneficios, a cambio de la gratificación de ver su nombre impreso y saber que su reputación se propagaba por todo el mundo. Si sus obras tenían éxito, su posición mejoraría en la próxima negociación con el editor.

LOS INICIOS DEL CONCIERTO PÚBLICO

Durante el siglo XVIII, el concierto público se desarrolló desde su más tierna infancia hasta llegar a afectar a la vida cultural del conjunto de la sociedad y al estatus social del compositor. Las razones por las que esto ocurrió precisamente en aquel momento difieren de un lugar a otro, pero no hay duda de que la extensión de los conciertos públicos por toda Europa y América atestigua el crecimiento de la demanda del público.

A Francia le corresponde el honor de haber fundado la primera organización de conciertos públicos, con la suficiente longevidad como para establecer una tradición. El *Concert Spirituel* (nótese la forma singular) inició su andadura en 1725. El nombre, que significa "Concierto de Música Sagrada", indica la naturaleza de las obras que se interpretaban al principio, y persistiría incluso cuando los programas fueran mayoritariamente profanos. La razón de este nombre arranca del siglo XVII cuando, ya en 1673, toda la música pública de París giraba en torno a la personalidad del compositor Jean-Baptiste Lully (1632-87). Sus sucesores lograron la continuación de tal monopolio en el siglo XVIII. Esto significa, en efecto, que no se permitía interpretar en público cualquier música que menguase los beneficios de la *Académie royale de musique* —es decir, el monopolio de la Ópera—. En 1725, a Anne Danican Philidor (1681-1728) se le concedió un privilegio, por tres años, para

organizar conciertos de música sacra en aquellos días en los que la ópera estaba cerrada, es decir, durante las festividades religiosas. El rey Luis XV habilitó una sala en el palacio de las Tullerías. A cambio de este privilegio, Philidor debía pagar mil *livres per annum* al que ostentase el monopolio. Cuando los tres años llegaron a su fin, el privilegio se renovó, pero a los seis meses, enormemente endeudado, Philidor se vio obligado a renunciar a su licencia, y una asociación se hizo cargo de ella. Sin embargo, al iniciarse este segundo plazo, Philidor consiguió modificar los términos del contrato, ampliando la temporada de conciertos más allá de la Semana Santa y estableciendo un modelo de programa algo distinto a la idea original. Así, planteó un estilo de programación que se prolongó hasta 1790, cuando la Revolución interrumpió los ciclos de conciertos. Aparte de obras sacras, Philidor introdujo obras profanas francesas e italianas, así como sinfonías y *concertos*. Es interesante la comparación de los programas correspondientes a tres días de la Ascensión, anteriores a 1760, buena prueba de las modificaciones que se introdujeron, incluso en los días festivos⁵.

10 de mayo de 1725	<i>Cum invocarem</i> <i>Miserere mei Deus quoniam</i> <i>O dulcis Jesus</i>	Bernier (1665-1734) Bernier Destouches (1672-1749)
11 de mayo 1728	Dos motetes Dos sonatas para violín (interpretadas por Leclair y presumiblemente compuestas también por él)	Lalande (1657-1726) Leclair (1697-1764)
18 de mayo 1755	Sinfonía <i>Nisi dominus</i> Concerto para violín, a cargo de Dos arias italianas Obertura <i>Pygmalion</i> <i>Dominus regnavit</i>	Croes (1705-86) Mondonville (1711-72) Dupont (?) Giardini (1716-96) Rameau (1683-1764) Mondonville

Hacia 1750, aparecen en los programas sinfonías u oberturas de compositores alemanes como Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Heinrich Graun (1703/4-57) y Johann Adolf Hasse (1699-1783), y se puede apreciar la receptividad parisina ante tales composiciones examinando el programa elegido para celebrar la llegada a París de Johann Wenzel Stamitz (1717-57) en septiembre de 1754.

Sinfonía nueva, con trompas y oboes	Stamitz
<i>Domine in virtute</i>	Cordelet
<i>Jobes et Caligo</i>	Lalande
Concerto para violín, compuesto e interpretado por	Stamitz
Dos arias italianas	
Sonata para <i>viola d'amore</i> , compuesta e interpretada por	Stamitz
<i>Le diu enarrant</i>	Mondonville

⁵ Los programas del *Concert Spirituel* están tomados de la obra de Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790* (París, 1975).

Durante los primeros veinticinco años de su existencia, aquellos conciertos parecieron tener mala estrella, y los empresarios patrocinadores obtuvieron, cuando los hubo, escasos beneficios. En torno a 1750, sin embargo, se habían consolidado, su excelencia era ampliamente apreciada y su continuidad estaba asegurada.

Además del *Concert Spirituel*, los conciertos privados ganaron en importancia en la vida musical de París, pues suponían una clara alternativa al monopolio. Eran notables, en particular, los conciertos que se celebraban en casa del acaudalado recaudador de impuestos⁶, Jean le Riche de la Pouplinière, dirigidos entre 1731 y 1753 por Jean-Philippe Rameau (1683-1764), entre 1754 y 1755 por Johann Stamitz, y entre 1755 y 1763 por François-Joseph Gossec (1734-1829).

La vida del concierto público en Londres se desarrolló, inicialmente, en pequeñas residencias privadas, tabernas o en salas construidas expresamente para la celebración de conciertos, bailes, etc., y, puesto que en la capital británica nadie ejercía un monopolio musical, se obtuvieron beneficios comerciales mucho antes que en cualquier otro sitio. Ciertos individuos obtuvieron pingües beneficios ofreciendo conciertos en su residencia: por ejemplo, un ciclo organizado por Jean Baptiste Loeillet (1680-1730) tuvo un gran éxito y durante muchos años seguiría ofreciendo conciertos en su casa. En la taberna *The Crown and the Anchor* se reunía una sociedad denominada *Academy of Ancient Music*, que organizó conciertos desde 1710 hasta 1792. Otro ciclo conocido con el nombre de *Castle Concerts*, derivado de la taberna donde se celebraban, conservaría su nombre una vez trasladados a otro lugar. En los salones de Mr. Hickford, entre 1714 y 1779, se ofrecían conciertos ocasionalmente. Mr. Hickford era un maestro de danza que impartía sus clases en aquellos salones, amplios y polivalentes. Otras veces, los salones se alquilaban y muchos artistas organizaron allí conciertos a beneficio, incluyendo al joven Mozart en 1765. Es un hecho destacable que durante la primera mitad del siglo XVIII no tuviese lugar en Londres ningún ciclo de larga duración comparable al *Concert Spirituel*, a pesar de que existían muchas organizaciones donde colaboraban la aristocracia y la burguesía. Quizás la sociedad londinense no sentía la necesidad de tal iniciativa empresarial, debido a la gran oferta de conciertos durante todo el año, lo que garantizaba la complacencia de todo el mundo.

Alemania en el siglo XVIII carecía de un centro comparable a Londres o París y, aun así, su contribución al afianzamiento de la tradición concertista fue interesante y diferente. Mientras el concierto francés era totalmente profesional y estaba organizado con el propósito de obtener beneficios monetarios, el concierto alemán, cuyo origen está en el *collegium musicum*, era considerado como una oportunidad que justificaba la creación musical, y no tanto una interpretación para un grupo de oyentes pasivos. Leipzig es el típico ejemplo de una ciudad con una relevante tradición concertística; en 1743, el *Grosses Concert* se estableció en una residencia privada, con una pequeña orquesta de dieciséis músicos. Aquellos conciertos siguieron hasta 1756, año en el que se vieron interrumpidos a causa de la Guerra de los Siete Años (1756-63).

El desarrollo del concierto público fue un fenómeno importante para músicos y compositores del siglo XVIII, ya que les puso en contacto inmediato con un público

⁶ En Francia, la recogida de impuestos se asignaba a individuos que se comprometían a recaudar una determinada cantidad para el rey, en un área geográfica concreta, por cuyo privilegio el recaudador debía pagar también una cuota al monarca.



Entrada para un concierto en los Salones Hickford. La inscripción reza: CONCERT/OF/ANCIENT VOCAL/AND/INSTRUMENTAL/MUSIC y el lema en latín dice: "Se levantarán quienes están caídos".

que pagaba, de un modo similar a lo que ocurría sólo en el teatro de ópera. El concierto fue el responsable de la preferencia por un repertorio específico, y la popularidad de la sinfonía u obertura –ya independiente de la ópera a la que pertenecía– y del *concerto* solista fueron consecuencia de ello. Teniendo en cuenta el gusto del público, el poder de atracción de un solista famoso debía ser equivalente a la popularidad de las obras interpretadas, y las piezas favoritas se repetían si el público lo exigía. Así, la emancipación del compositor del patrón privado fue progresiva y el concierto público le ofrecía una interesante alternativa a la vida de servidumbre.

OBRAS DIDÁCTICAS

Muchos músicos han sentido la necesidad de transmitir su oficio y su comprensión de los fundamentos de su arte tan intensamente como su deseo de agradar al público. A lo largo del siglo XVIII, se imprimieron muchas obras que versaban sobre los principios elementales para el aprendizaje de un instrumento; a menudo

consistían en colecciones de melodías muy conocidas, incluso suites o sonatas (frecuentemente denominadas "lessons") adecuadas para el aprendizaje de la técnica del instrumento, pero también destinadas al simple entretenimiento. Poco antes de 1760, se publicaron tres obras esenciales que abordaron la técnica de la flauta, el teclado y el violín respectivamente: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, publicado en 1752 por Johann Joachim Quantz (1697-1773); *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, publicado en dos partes, la primera en 1753 y la segunda en 1762, por Emanuel Bach; y *Versuch einer gründlichen Violinschule*, que Leopold Mozart (1719-87) publicó en 1756. Tras casi doscientos años de cierto abandono, estas obras se han convertido en una valiosa fuente para una aproximación al mundo de la interpretación de la música del XVIII, de absoluto rigor histórico. En estas obras de Quantz, Emanuel Bach y Mozart apreciamos una reflexión musical sobre la urgencia de abarcar todo conocimiento, discutido anteriormente y ejemplificado en los ideales de la Enciclopedia. Si bien describen un metódico progreso desde los rudimentos elementales del instrumento hasta su completo magisterio, también contemplan la naturaleza del arte musical en su conjunto desde la perspectiva del propio instrumento. Al describir sus ideales, plantean una inmensa variedad de aspectos: nos informan sobre cómo debía escribirse un concierto, cómo improvisar el acompañamiento del continuo, cómo ornamentar un *Adagio* y cómo estructurar una fantasía; en otras palabras, nos ofrecen una visión de lo que se esperaba de un músico completo, intérprete y compositor.

No es grande la distancia que separa a filósofos y a músicos en este período. En términos generales, puede definirse como la distancia que separa lo especulativo y teórico de lo práctico. Jean-Philippe Rameau, uno de los compositores de mayor prestigio, ocupó un lugar a ambos lados de la línea divisoria que separa el terreno especulativo y el práctico. Incluso antes de consolidar su fama como compositor, su *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels* (1722) le había granjeado una gran reputación como científico musical. Su principal interés era establecer la relación entre música y naturaleza y, de este modo, dar a la música el lugar que por derecho le correspondía en la unidad de todas las cosas. El gran logro de esta obra fue demostrar el fundamento acústico natural de las consonancias primarias que se crean a partir de un sonido fundamental —la octava, la quinta y la tercera mayor—. Haciendo derivar de tales consonancias la tríada mayor, Rameau consideraba este acorde perfecto mayor, seguido del perfecto menor, como la fuente esencial de toda la armonía consonante, de los que derivan la primera y segunda inversión de aquéllos. Esto, a su vez, condujo al desarrollo de una teoría sobre el fundamento de los acordes y, por consiguiente, a la idea de un bajo fundamental como algo opuesto a la noción de *basso continuo*⁷. La obra especulativa de Rameau ha tenido una gran influencia en la historia de la música y acaso le ha convertido en el teórico más significativo del siglo, y en uno de los compositores más importantes.

Por otro lado, Rameau —como Quantz, Emanuel Bach y Mozart— refrenda la creencia de que la música debe conmover al oyente, de una manera similar a otras experiencias artísticas. Leopoldo Mozart muestra, más que los otros, un gran interés

⁷ N. del T. El autor utiliza siempre la voz italiana *basso continuo*. En adelante nos referiremos a ella sencillamente como "bajo continuo".

por abordar materias directamente relacionadas con la técnica del violín, pero en su último capítulo llega a afirmar:

De acuerdo con el gusto moderno, la interpretación correcta de una composición no es tan fácil como muchos imaginan, aquellos que creen hacerlo bien al embellecer y adornar prontamente una pieza, siguiendo sus propios criterios, sin sensibilidad alguna, cualquiera que sea el afecto que debe emanar de ella⁸.

Quantz se refiere en repetidas ocasiones al mismo asunto añadiendo otra dimensión al problema; la siguiente es la cita más sucinta:

Las pasiones cambian frecuentemente en el Allegro así como en el Adagio. Por consiguiente, el intérprete debe procurar imbuirse de cada una de ellas y expresarla lo más adecuadamente posible⁹.

En su ensayo, Emanuel Bach define a la interpretación como “la habilidad para hacer que el oído sea consciente del verdadero contenido y afecto de una composición, a través del canto o del tañido”. Resume su credo en un famoso pasaje de su autobiografía, en el que señala:

Creo que la música debe, en primer término y por encima de todo, emocionar al corazón. Esto no puede conseguirse mediante un simple ruido acompasado, un tamborileo o unos arpeggios, al menos yo no soy capaz¹⁰.

De los tres, sólo Quantz trata de analizar aquellas cualidades físicas y espirituales que son necesarias para lograr el éxito como músico. Toda la primera parte de su libro está dedicada a este tema, dirigiéndose al lector del modo siguiente:

Cualquiera que tenga un cuerpo sano, con miembros sanos y bien dispuestos, y que no sea tonto o mentalmente incapaz, puede, con gran dedicación, aprender lo que entendemos por mecanismos de la música.

De la música, raras veces obtenemos las mismas ventajas que de las otras artes e, incluso si alguien prospera en ella, esta prosperidad está supeditada, la mayoría de las veces, a la vejez. Los cambios de gusto, la debilidad del cuerpo, la juventud vanidosa, la pérdida de un patrón —de cuya fortuna depende el músico— son elementos que pueden dificultar el progreso de la música¹¹.

Esta lista de requisitos y advertencias parece interminable. La cuestión reside en que aunque el patronazgo continuaba ofreciendo un refugio para muchos músicos incapaces o sin voluntad para enfrentarse a las vicisitudes del sistema de libre empresa, el compositor/intérprete del siglo XVIII, más que cualquier otro artista, estaba obligado a desarrollar sus habilidades no sólo en el terreno de la interpretación sino también en el de los negocios. Al igual que el actor, y a diferencia del pintor o el escritor, tenía que sobresalir en todas aquellas exigencias concretas que concierne al mundo de la interpretación: valiéndose de su instrumento, tenía que convenir al público a través de su vivaz proyección de los estados del corazón, y debía

⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, traduc. Editha Knocker (Londres, 1951), p. 215.

⁹ Johann J. Quantz, *Essay towards a Method for Playing the Transverse Flute*, trad. y ed. Edward R. Rieu (Londres, 1966), p. 133.

¹⁰ Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trad. y ed. William J. Mitchell (New York, 1949), p. 148.

¹¹ Quantz, *op. cit.*, pp. 14-15.

apelar a *su* público respetando una serie de convenciones (es decir, con "buen gusto"). Asimismo, como creador debía evitar cualquier carácter abstruso, tanto en materia de técnica como en las maneras, ser sencillo y accesible (es decir, "natural"). Con el tiempo, se vería obligado a enfrentarse al mercado, donde los productos, incluyendo sus propios bienes, serían objeto de compra-venta. Por consiguiente, no debemos sorprendernos de que sólo unos pocos músicos lograsen conquistar ambos mundos, cuando, de hecho, era muy difícil triunfar en uno sólo.