

*Quaderns de filosofia i ciència*, 37, 2007, pp. 71-78

## RAZÓN Y SENSIBILIDAD: LO SACRO Y LO PROFANO EN LA MUSICALIDAD DEL SIGLO XVIII\*

*Enrico Fubini*

Prof. emérito Universidad de Turín

**Abstract:** Research of the complex relations which there are between “theory of affections/effects in music” (music and psychology) and “theory of harmony of the world” (music and metaphysics). Both are approaches which go back to Renaissance and cover Baroque and Enlightenment until arriving to Romanticism. It is an efficacious meeting between an empiricist trend and a mathematical rational trend in music.

**Keywords:** Reason and sensitivity, Music and feeling, Music and mathematics, Sacred and profane, Theory of harmony.

Generalmente se suele remontar a la *Musurgia universalis* del gran erudito Athanasius Kircher la primera formulación completa de la teoría de los afectos, que tanto peso tendrá en la teoría y en la praxis musicales de los siglos XVII y XVIII. Puede resultar curioso y no exento de significación el hecho de que al trazar esa teoría (precisamente la que debería tender a conferir a la música una dimensión totalmente terrena y laica, subrayando su eficacia psicológica y, a la vez, desembarazarse de cualquier residuo de teologismo medieval) Kircher hable todavía de “armonía universal”, entendiéndolo con ello que “la Naturaleza del universo no es otra cosa que Música perfectísima”.<sup>1</sup>

¿Cómo se concilia la teoría de los afectos –según la cual la música parece reducirse a una técnica, bien que sofisticada, para producir efectos y afectos en quienes la escuchan– y la idea de una esencia supramundana del arte de los sonidos, de un vínculo suyo con los secretos más ocultos del universo? ¿Se trata de una contradicción, de una alianza híbrida entre doctrinas radicalmente diversas o existe, por el contrario, un nivel en el cual pueden conciliarse o, incluso, implicarse recíprocamente ambos planteamientos?

No resulta fácil dar una respuesta categórica a este interrogante dado que la teoría de los afectos y la teoría de la armonía del mundo atraviesan todo el Barroco y la Ilustración, se entrelazan y entrecruzan continuamente desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. No es fácil, por tanto, determinar los lazos teóricos y prácticos entre una concepción

---

\* Este texto recoge la conferencia pronunciada por el prof. Fubini en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM) en la Semana Internacional de los Museos. Concretamente el acto se desarrolló el 19 de mayo del 2005. Agradecemos al autor y al museo la deferencia de permitir ahora su publicación.

<sup>1</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, tomo II, p. 364, 1650.

tendencialmente empirista –que tiende a subjetivizar la belleza musical reduciéndola a las sensaciones que produce y a los afectos que suscita– y una concepción que, en cambio, quiere objetivar la música haciéndola coincidir con una ley matemática racional, espejo de un orden superior.

La solución, ya formulada en la Antigüedad y, luego, en la Edad Media por las corrientes pitagóricas, platónicas y neoplatónicas, para llegar hasta los albores de la Edad Moderna, consistía en separar radicalmente la música que suena realmente de aquella que no pueden escuchar los oídos del común de los mortales: la primera, pálida y degradada imagen de la segunda, única música verdadera y auténtica, espejo de las armonías celestes. Sólo la ciencia moderna, desde Zarlino hasta Rameau y Tartini, a través de las grandes obras científicas y filosóficas de Kircher, Kepler, Mersenne, Leibniz, Euler, etc., ha intentado zurcir este desgarró, encontrar un terreno en el que los efectos y los afectos de la música en el ánimo humano encontraran un modo de conciliarse con su naturaleza matemática y suprasensible.

Ya Zarlino observaba en sus tratados que la música debe, en todo caso, encontrar un oyente dispuesto a acogerla pues, de no ser así, sus efectos son nulos; sin embargo, su posibilidad de producir efectos se funda en una analogía entre la *naturaleza* de los sonidos y la *naturaleza* del ánimo humano. Precisamente en esta afinidad se fundamenta la posibilidad de la música de producir un mayor efecto en el ánimo humano que las demás artes, a pesar de las apariencias contrarias.

De hecho, la música, precisamente en virtud de su carácter abstracto y formal, puede mantener relaciones más estrechas con el mundo de nuestras pasiones y emociones y, a partir de éstas, tener una mayor eficacia. Para Zarlino, afirmar que la naturaleza es racional equivale a decir que es comprensible, captable y reducible a términos matemáticos. Nuestras pasiones pertenecen también al mundo de la naturaleza y, por ello, son razonables y explicables en términos matemáticos, lo que no significa que las personas queden suprimidas para hacerle sitio a la razón. La música, por tanto, en su esencia numérica y matemática, representa el *medium* más perfecto, más apropiado, en otras palabras, más eficaz para actual en el mundo de los afectos y de las pasiones.

Como afirma Zarlino, no hay que asombrarse si la armonía, la melodía y las proporciones dan origen a las pasiones en el ánimo. Eso es posible porque tienen la misma naturaleza que el ánimo humano y, por ello, por ejemplo, la armonía frigia tiene la capacidad de inducir a la ira. Las mismas proporciones, que encontramos en las causas que producen la ira o el temor u otras pasiones, se encuentran en las armonías que producen efectos semejantes.<sup>2</sup>

Desde una perspectiva más *científica*, pero sustancialmente afín, Kircher afirma que “la música tiene la finalidad de conmover no a cualquier sujeto, sino a aquel cuyo humor natural es conforme a la música”.<sup>3</sup> Existe, pues, una correspondencia profunda entre la naturaleza de la música y la naturaleza del ánimo humano y en esta constatación se funda la posibilidad de que la primera influya en la segunda; correspondencia que, como se ha visto, puede configurarse también como una analogía.

En tiempos más cercanos a nosotros, Hegel, retomando quizás inconscientemente tales teorías, avanzaba la hipótesis –que tanta fortuna ha tenido en los decenios sucesivos hasta el siglo xx– que la afinidad entre la música y nuestro mundo interior se fundaría en su común naturaleza, esencialmente temporal. El ritmo de la música, su fluir según dinámicas

<sup>2</sup> Cfr. Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venecia, parte II, cap. IV, p. 87, 1558.

<sup>3</sup> Kircher, *op. cit.*, tomo I, p. 550.

temporales son, en realidad, bastante afines al ritmo y al *tempo* según el que se mide nuestra vida interior. Por eso puede existir esa secreta afinidad y complicidad entre la música y el ánimo humano. De hecho, Hegel, aunque con otro lenguaje, no hace otra cosa que retomar el mito pitagórico, según el cual el ánimo, así como la música, no está hecho más que de números.

En la cultura musical de la edad barroca, la teoría de los afectos (con este trasfondo de ambigüedad por el que la música, por una parte, se proyecta en una esfera de abstracción y de armonías celestes y, por otra, en una esfera totalmente humana de pasiones, afectos y emociones, que se conecta con la polaridad laica de la sociedad ilustrada) encuentra una verificación en la práctica musical concreta de su tiempo. El melodrama, género nacido casi como *demonstración* práctica de la teoría de los afectos, en su camino triunfal en el mundo barroco e ilustrado, representa la encarnación misma de este rostro bifronte de la musicalidad de la época. Pero, en el fondo, no sólo el melodrama, sino todos los géneros musicales de los siglos XVI y XVII (conciertos, sonatas, cantatas, oratorios, etc.) han dejado impresa en su estructura interna, en las modalidades de su audición, en la función ejercida en la sociedad de su tiempo, la oscilación profunda, la ambigüedad de un arte eternamente en equilibrio entre lo sagrado y lo profano.

Uno de los primeros autores de melodramas, Giulio Caccini, en el prefacio de su *Euridice*, escribía en 1600: “Este arte, siendo bellissimo y procurando agradar, se hace digno de admiración y se gana el amor del prójimo. Quienes lo poseen, bien sea enseñándolo, bien sea practicándolo para el placer de otros, demuestran que la música es un ejemplo de aquellas infinitas armonías celestes, de las que derivan tantos bienes en la tierra instando a los oyentes a la contemplación de los sublimes placeres que nos da el cielo”.<sup>4</sup> Tal vez nos sorprenda que uno de los inventores del género profano por antonomasia, barroco por excelencia, como es el melodrama, hable en la conclusión de su prefacio de “armonías celestes”, de “contemplación de los deleites infinitos suministrados en el cielo”, cosa de la que la música que compuso él para *Euridice* debía ser un medio. ¡Extraña mezcla de lo sagrado y lo profano! Aunque quizás aquí se encuentra una de las claves de comprensión del barroco musical, época que presenta en su raíz esta irreductible antinomia: puerta de entrada al cielo y, a la vez, lugar de delicias terrenas, instrumento de comunicación afectiva, ejercicio de dominio sobre las personas, de diversión y de placer completamente terreno.

Estas características se encuentran no sólo en el melodrama, sino también en el otro género también típicamente barroco e ilustrado, el *concerto*, género que tiene la misma fecha de nacimiento que el melodrama. La primera vez que aparece el término *concerto* lo encontramos en una colección de músicas de Ludovico da Viadana, *Concerti ecclesiastici*, publicados en 1602. Se puede, pues, remontar el origen del barroco musical simbólicamente a los mismos años del nacimiento del *concerto* y del melodrama. De hecho, así como el melodrama marca el inicio de un nuevo tipo de espectáculo musical, de un nuevo modelo de relación con el texto poético, de un nuevo modo de disfrutar la música, también el *concerto* marca el inicio de una floración instrumental sin precedentes en la historia de la música occidental. La música concebida como puro arte de los sonidos, como arte autosuficiente, nace precisamente con el *concerto* barroco. Con este término no se alude a ninguna forma particular: el *concerto grosso*, la *suíte* instrumental, el *concerto solista*, etc, son sucesivas especificaciones nacidas con la maduración de la cultura instrumental de los siglos XVII-

---

<sup>4</sup> El prefacio está reimpresso en A. Solerti, *Le origini del melodrama*, Turín, p. 69, 1903.

xviii; el término *concerto* tiene un significado más vago, pero también más amplio y más profundo.

En su etimología, el término *concerto* alude a competir, disputar, luchar (del latín *concertare*), pero también a obrar armoniosamente juntos (del latín *conserere*). El término no implica, sin embargo, ninguna distinción entre lo sagrado y lo profano y, en un primer momento, ni siquiera entre vocal e instrumental, hasta el punto de que en los primeros decenios del siglo xvii se llaman *concerto* tanto formas sagradas como profanas, tanto composiciones vocales como instrumentales. Esta doble etimología, aparentemente contradictoria (luchar o cooperar), en realidad no remite al concepto de música como armonía, en cuyo contexto armonía, según una acepción pitagórica, deriva precisamente de la contraposición de elementos opuestos y contrarios. Toda la posterior historia del *concerto* barroco, sus especificaciones, su vocación instrumental, sus formas características, del *concerto grosso* y del *concerto solistico*, nos remiten siempre a esta etimología, que representa su esencia más profunda.

Se podrían citar muchos filósofos, tratadistas, críticos de la época, de Kepler a Mersenne, Rameau y Tartini, para encontrar una confirmación del hecho de que el *concerto* era considerado sobre todo como un modo de traducir en términos sensibles una armonía de orden superior: el concerto celeste tiene, en esta tierra, su imagen en la forma del *concerto* barroco. Pero, precisamente de este proceso de laicización de un concepto abstracto como el de la armonía cósmica nacen las contradicciones más llamativas que atraviesan, con sus tensiones, todo el Barroco. El *concerto* de instrumentos o también de voces hacía referencia claramente al *concerto* universal, donde reina la armonía cósmica más perfecta; en cambio, en el *concerto* terrenal, fundamentado en una armonía que, a partir de Zarlino, se considera que extrae sus fundamentos de la naturaleza (con el conocido fenómeno de los armónicos superiores, producidos por un cuerpo vibrante cualquiera y en cuyos primeros sonidos aparece el acorde perfecto mayor de tercera y quinta) se insinúan elementos de irracionalidad.

Si el *concerto* es acuerdo, *centus* de muchos, contraste resuelto en la armonía, diálogo y alternancia en el interior de una unidad referida a una unidad superior, el *concerto* es también presencia de elementos ornamentales, de líneas oblicuas, de florituras que se salen de la línea melódica maestra, de la intersección regular de las voces, de un sutil cálculo racional.

En sus líneas esenciales, el *concerto* se basa en contrastes elementales, en la polaridad de fuerzas; el *piano* se contrapone al *forte*, el melódico al rítmico; pero todos estos elementos encontrarían una conciliación en la suprema racionalidad que abarca y resuelve toda oposición. Ahora bien, en su interior se insinúa de manera cada vez más evidente, casi prepotente, lo irracional, lo imprevisto, la ruptura del equilibrio, el movimiento dinámico que contrasta con la línea principal. La ornamentación que, con una incidencia cada vez mayor, se insinúa en la trabazón del *concerto* barroco –hasta su completa disolución con el estilo galante– representa ese elemento imponderable que, con su extravagancia, con su carácter imprevisible, con su factor fantasioso y variable, mina los fundamentos de la norma estética del *concerto* barroco.

La introducción de estas variables en una trabazón que debería ser rigurosamente compacta y racional, se concreta en la expresión *ad libitum*. En la música barroca hay muchas cosas que resultan *ad libitum*: la ornamentación, la elección de los instrumentos y, a menudo, la alternativa entre instrumento y voz humana, la dinámica, la velocidad de interpretación de los movimientos. Se podría hacer un extenso elenco de citas no sólo de

tratadistas de la época, sino de los mismos músicos que, a menudo, en las introducciones a sus obras, en las advertencias a los intérpretes, indican el margen de libertad que ellos mismos les conceden, desde la ejecución del *basso continuo* hasta el orden mismo de los movimientos.

Este margen, más bien amplio, de libertad que se concreta en una invitación al libre ejercicio de la fantasía está regulado, sobre todo, por las circunstancias, por el tipo de público, por los acontecimientos externos, por las circunstancias de la ejecución, por la habilidad del intérprete, etc.; en resumen, por todos esos elementos que tienen que ver con lo transitorio, con lo efímero, con lo contingente, con todo lo que puede ser o no ser. Por eso el elemento *ad libitum* representa una carcoma en la estructura del universo armónico del cosmos barroco e ilustrado o, mejor, el elemento de contradicción, de antítesis.

Uno de los polos del *concerto*, como por lo demás de toda la música del siglo XVIII, es el público, polo esencial de su existencia. La teatralidad es connatural a la cultura musical barroca no sólo, y no tanto, porque el teatro melodramático sea uno de los momentos esenciales de la vida de la época, sino porque la teatralidad es un elemento transversal de todas las formas musicales de los siglos XVII y XVIII. Si se puede imaginar un madrigal, un motete u otra forma renacentista sin un destinatario preciso, fuera de los intérpretes, resulta inimaginable un *concerto* sin un público que escuche, sin un destinatario al que se dirige el discurso musical, de la misma manera que el melodrama es la forma por excelencia pensada para un público.

Sin embargo, también en el *concerto* existe, en sentido metafórico, el escenario, símbolo de esta situación que marca la separación y el surco entre quien ejecuta y quien escucha. El *concerto* tiene un destinatario, un público bien preciso: este hecho resulta interesante no tanto para una constatación sociológica, por lo demás obvia, cuanto para iluminar la estructura misma de la composición.

La teoría de los afectos (*Affektenlehre*), según la cual la meta y fin del *concerto* y de la música son suscitar los afectos de los oyentes –para lo cual es deber del compositor usar y conocer los instrumentos lingüísticos idóneos para esa finalidad– aclara uno de los aspectos esenciales del barroco: la música se convierte en discurso, se transforma en discursiva, habla a su público, debe conmoverlo, alegrarlo, entristecerlo, distraerlo, pues, en caso contrario, no cumple con su finalidad, pierde su razón de ser o, como se podría decir en un lenguaje sociológico, no satisface a sus clientes. Sin embargo, esta discursividad realizada por medio del nuevo lenguaje armónico, a través de la articulación de la frase en el mecanismo de tensiones y resoluciones, de consonancias y disonancias propias del arco melódico en que se concreta el lenguaje musical barroco, no es el único valor ni el único significado de la música de la época. Esta armonía tonal es considerada por los teóricos de la época, como ya se ha dicho, un fenómeno natural, eterno en sus fundamentos, espejo e imagen de una armonía cósmica superior.

El músico, desde este punto de vista, no es tanto, ni sólo, el que suscita afectos, el que procura deleites terrenales, cuanto el intermediario de Dios, el medio a través del cual puede manifestarse sensiblemente la divinidad. Tampoco faltaría al respecto las citas y podrían multiplicarse a gusto, pero bastará quizás recordar a Leibniz y Rameau para indicar dos puntos de referencia esenciales. La famosa definición leibniziana de la música como “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”, como un secreto ejercicio matemático del alma que inconscientemente obra calculando,<sup>5</sup> es esencial para

---

<sup>5</sup> W. G. Leibniz, *Epistolae ad diversos*, carta 154 a Goldbuch (1712) en *Philosophische Werke*, editadas por E. Cassirer, II, Leipzig, p. 132, 1906.

entender la música barroca, que no se agota ciertamente en su aspecto laico y profano de suscitar afectos. La definición leibniziana, además, se ilustra y se aclara si se complementa con otro pasaje, también de Leibniz, en que dice: “Precisamente, así como no hay nada más agradable a los sentidos humanos que la armonía musical, tampoco hay nada más agradable que la maravillosa armonía de la naturaleza, de la que la música sólo es, en realidad, una cata y una pequeña evidencia”.<sup>6</sup>

Rameau, músico y filósofo, no dice tampoco nada diferente cuando escribe: “En la música es donde la naturaleza parece revelarnos el principio físico de aquellas primeras nociones puramente matemáticas, en las que se fundamentan todas las ciencias, o sea, las proporciones armónicas, aritméticas y geométricas, de las que proceden las progresiones del mismo tipo que se manifiestan en el mismo instante en que suena un cuerpo sonoro”.<sup>7</sup>

El principio matemático en que se fundamenta la música es, pues, universal y natural y en él se fundamentan todas las artes, la primera de todas la arquitectura, que se sirve de las mismas proporciones en que se divide el cuerpo sonoro. Pero este principio matemático se encarna, se traduce en sonidos perceptibles, ofreciéndose al ánimo humano como *exercitium occultum*, pero real y tangible. Las proporciones según las que se rige la música son las mismas con las que se rige todo el universo y, por eso, el científico, en su estudio, no podrá más que volver a encontrarlas. Está claro que Rameau, en su concepción de la música, teoriza clara y precisamente el cosmos del arte barroco, la tensión hacia lo absoluto, hacia lo divino, hacia una armonía superior que lo abarca y lo resuelve todo. Ahora bien, justo en esa lúcida teorización suya, como teólogo, sobre la música y el arte reside su inactualidad y conflicto con la cultura de su tiempo, con los *philosophes* de la segunda mitad del siglo XVIII, en la época en que triunfaba el estilo galante y la estética del sentimiento.

Rameau, cuando escribía en 1761 a propósito de su descubrimiento acerca del cuerpo y las proporciones entre los sonidos armónicos “[...] contiene todo eso, sin poder contenerlo [...], ¡qué idea tan sublime! ¡Idea verdaderamente animada, que presenta al espíritu la más grande imagen que se pueda formar del Creador! ¿Acaso se puede hablar de teología sin pensar en este principio?”,<sup>8</sup> expresaba de forma clara esta concepción cósmica del barroco; en cambio, el mundo laico de los *philosophes* ya no aceptaba la idea de un arte como revelación de un principio divino. Más explícitamente aún, en la *Lettre aux Philosophes* de 1762, se expresaba Rameau: “Si el Creador, no queriendo manifestarse a nosotros más que a través de su gran obra, ha establecido causas secundarias para ayudarnos en nuestra existencia, ¿creeremos quizás que, para contribuir al progreso de nuestra inteligencia, no habrá podido crear un principio, palpable con nuestros sentidos, para inducirnos a más profundos parangones?”.<sup>9</sup>

Teoría de los afectos, expresión de emociones y sentimientos o música como revelación de un principio divino: éstos parecen los dos polos opuestos e irreconciliables en que se mueve y se articula la música instrumental en la época ilustrada, copresencia de sensualidad y de religiosidad, de concreción terrena y de abstracción teológica, de frivolidad y de solemne austeridad: por una parte, triunfo de la fantasía y de la libre divagación y, por otra, de la férrea racionalidad y de la mesura, obra perfectamente integrada en la sociedad y, a la

---

<sup>6</sup> W. G. Leibniz, *Fragmento K*, en *Die philosophische Schriften*, editados por I. Gehrard, Berlín, 1875-1890.

<sup>7</sup> J. Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, París, prefacio, 1750.

<sup>8</sup> J. Ph. Rameau, *Origine des Sciences*, París, pp. 13-14, 1761.

<sup>9</sup> “Journal de Trévoux”, agosto, 1762.

vez, abocada hacia el futuro, hacia un tiempo ahistórico. Si no es así, ¿cómo comprender a músicos como J. S. Bach y la presencia, en su inmensa producción, de obras de controlada mundanidad como los conciertos de Brandenburg junto a otras tendentes a la más alta abstracción, como la *Ofrenda musical* o el *Arte de la fuga*?

Si este es el carácter de la música instrumental barroca, ¿se puede afirmar otro tanto de la vocal y, en particular, del melodrama, la forma profana por excelencia, donde todo parece traducirse al plano terrenal de los afectos y efectos en el público?

Si se ha concretado en la espectacularidad uno de los elementos característicos del *concerto* instrumental barroco, con mayor razón se puede repetir la misma afirmación respecto al melodrama, donde todo es esencialmente espectáculo y el elemento representativo es connatural con su esencia más profunda. Sin embargo, no hay que olvidar que si todo el barroco tiende a la melodramaticidad, el melodrama, a pesar de sus orígenes humanísticos y literarios, ha nacido desde sus primeras manifestaciones como autocelebración de la música.

No es casual que el mito de Orfeo haya sido no sólo el primer tema de melodrama, sino que, durante dos siglos, ha sido directa o indirectamente el tema principal, preferido por todos los músicos hasta Gluck. Se hace revivir a Orfeo en los escenarios para glorificar y escuchar el poder de la música; pero Orfeo no sólo tiene un valor emotivo, no tiene sólo la capacidad de llevar a la práctica la teoría de los afectos frente a las divinidades infernales: con Orfeo es la naturaleza misma de la música la que vence a la naturaleza, a la muerte, a las leyes terrenales, a las que parecen estar sometidas todas las criaturas terrenas.

La música y el amor vencen porque representan una ley superior: el tema de la música como afín al amor es un tema clásico, que renace en el Barroco como glorificación de ese momento supremo de armonía y unión, cuya encarnación sensible es la música. El melodrama del siglo XVII y, sobre todo, el del XVIII ha sido justamente definido como una gigantesca metáfora: una metáfora no sólo de la sociedad de la época, metáfora de la fiesta y de la autocelebración de la sociedad barroca, sino metáfora de la música y de su poder sobre el ánimo humano, poder no sólo emotivo, sino metafísico.

No es una casualidad si, como se ha visto, en el melodrama ha tenido tanta parte el mito de Orfeo y si el melodrama, nacido bajo el signo de la equívoca fórmula del *recitar cantando*, ha vivido y sobrevivido, en cambio, bajo el signo del canto y de la música. Primero, el racionalismo cartesiano y, después, la Ilustración, han tratado en vano de mostrar cómo el canto era, en realidad, un elemento absurdo en el escenario de un teatro, el lugar en que se deben imitar acciones humanas. Sin embargo, el melodrama, a pesar de las mejores intenciones de sus reformadores, siempre recurrentes en su historia, ha perseverado en su naturaleza absurda, irreal, poniendo de manifiesto esa esfera mágica en que las personas pueden vivir cantando.

Una vez más se enfrentan, se superponen y se entrecruzan indisolublemente en el escenario del teatro melodramático realidad e irrealidad, racionalidad de los afectos y de las emociones e irracionalidad en su manifestación. En este “espectáculo verdaderamente de príncipes”, como afirmaba Marco da Gagliano en 1608, en el prefacio de su Dafne –una de las primeras óperas–, se unen y coexisten los momentos más contradictorios de la experiencia estética barroca. Este espectáculo es “más agradable que cualquier otro; espectáculo en el que se funden juntos todos los más nobles placeres, como la invención de la fábula, el lenguaje, el estilo, la dulzura de las rimas, el arte musical, los *concerti* de voces e instrumentos, la belleza del canto, la elegancia del baile y de los gestos e, incluso, la

pintura tiene una parte no mínima: así, junto con el intelecto son requeridos los más nobles sentimientos por el arte más agradable que ha inventado el ingenio humano”.<sup>10</sup>

Arte como deleite, pues; deleite de los sentidos, ostentación fastuosa, globalidad espectacular, pero siempre bajo el dominio férreo de la razón que, a través de la música, controla el sutil mecanismo de las emociones. El Orfeo barroco, no el clásico, destrozado por las Ménades, queda como el símbolo más eficaz, la metáfora más adecuada de la música de la época: coexistencia de un poder afectivo sobre la música, de una acción suya completamente laica y terrenal en el ánimo humano, de una espectacularidad que puede y debe implicar al público en sus más profundas y secretas emociones, pero al mismo tiempo cifra del universo, signo tangible de una armonía cósmica, cuya imagen terrena es representada, en su complejidad y globalidad festiva, por la estructura misma del melodrama, estructura literaria y musical sobre todo.

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Solerti, *op. cit.*, prefacio a la *Dafne* de M. Da Gagliano.