

# Música y placer. Una recuperación de la filosofía de la música de Guy de Chabanon.

Music and pleasure. A recovery of Guy de Chabanon's philosophy of music.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.5.25a

**Carlos David García Mancilla**

Universidad Nacional Autónoma de México  
(MÉXICO)

CE: [carlosgarcia@filos.unam.mx](mailto:carlosgarcia@filos.unam.mx)

 <https://orcid.org/0000-0002-3595-2242>

**Recepción:** 23/08/2024 **Revisión:** 17/09/2024 **Aprobación:** 11/10/2024

## Resumen.

El modelo de imitación de la naturaleza fue central en el arte desde los albores de la Modernidad. Un marco así parece inadecuado para comprender la música. O eso considera el músico y filósofo Guy de Chabanon desde finales del siglo XVIII. También se entendía frecuentemente la música a través de su relación con las emociones. Previo a Hanslick y con una perspectiva muy concreta y relativamente periférica a la filosofía y al mundo europeo, Chabanon busca entender la música en sí misma y no a través de la imitación o las emociones dando fuertes argumentos para rechazar intentos contrarios. Sin embargo, también propone una explicación para la fuerte inclinación a pensar la música en términos de estados de ánimo. De esta manera, el presente texto expone el contexto y argumentos que separan a la música del principio imitativo y de expresión de las emociones, a la vez que busca dar nuevas directrices sobre la filosofía de la música en los debates actuales a partir del pensamiento de Chabanon. Pues este pensador señala en la música un estado de bienestar general que, según él, acompaña siempre al fenómeno musical. Partiendo de esta característica elemental de la música, Chabanon explica que las imitaciones o expresiones de emociones en la música se deben a vagas analogías que son una posibilidad secundaria e inesencial en la audición musical. Pero ello considerando que, a la base, la música es, en su pensamiento, el lenguaje universal del placer.

**Palabras clave:** Música. Imitación. Estado de ánimo. Placer. Bienestar. Lenguaje.

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:  
(García, 2025, p. \_\_)

En lista de referencias:  
García, C.D. (2025). Música y placer. Una recuperación de la filosofía de la música de Guy de Chabanon. *Revista Sincronía*. XXIX(87). 129-163  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.5.25a

**Abstract:**

The model of imitation of nature was central to art since the dawn of Modernity. Such a framework appears inadequate for understanding music. Or so considers the musician and philosopher Guy de Chabanon since the end of the 18th century. Music was also frequently understood through its relationship with emotions. Prior to Hanslick and with a very specific perspective relatively peripheral to philosophy and the European world, Chabanon seeks to understand music in itself and not through imitation or emotions giving strong arguments to reject contrary attempts. However, he also proposes an explanation for the strong inclination to think about music in terms of moods. In this way, this text exposes the context and arguments that separate the music from the imitative principle and the expression of emotions, while seeking to give new guidelines on the philosophy of music in current debates based Chabanon's thought. This musician and philosopher points out in music a state of general well-being that, according to him, always accompanies the musical phenomenon. Considering this elemental characteristic of music, Chabanon explains that imitations or expressions of emotions in music are due to vague analogies which are a secondary and inessential possibility in music hearing. This is only possible because music, as he understands it, is the universal language of pleasure.

**Keywords:** Music. Imitation. Mood. Pleasure. Well-being. Language.

**Introducción.**

Guy de Chabanon fue un músico, literato y filósofo de la segunda mitad del siglo XVIII. Poco se ha escrito acerca de su pensamiento en particular y, fuera de las naciones francófonas, prácticamente nada. Sin embargo, la voluntad por desenterrar libros y autores por el solo gusto arqueológico no es lo único que guía las siguientes páginas. Incluso sin tener numerosas o famosas obras musicales, Chabanon fue uno de aquellos músicos que sabían y escribían filosofía sobre su arte de una manera por momentos brillante y, lo que es importante, desde la perspectiva periférica respecto de la filosofía. Igualmente periférica es su visión, al menos en parte, de la cultura y música europeas. Violinista de la corte, creció en la isla de Santo Domingo que era entonces colonia francesa. Aunque en modo alguno se le puede atribuir una patria distinta a la francesa tanto por su educación, clase social y desarrollo de su labor como artista y teórico, la experiencia de sus mocedades en las colonias es algo de lo que pocos ilustrados podrían presumir. Además, es determinante para su pensamiento sobre la música. Sus ejemplos van desde la música de Pergolesi hasta los cantos

de esclavos negros en creole; sin hacer distinciones, sin atribuir mayor perfección o valía a hechura musical alguna. Esa perspectiva semiperiférica de la música europea y de la filosofía es lo que le hace del todo interesante para el desarrollo de un pensamiento filosófico que busca entender a la música.

Esta peculiar perspectiva es notoria en la manera en que aborda el fenómeno musical fuera de los esquemas y conceptos más frecuentes que la filosofía empleaba hasta entonces. Es uno de los detractores más radicales de la imitación como paradigma para entender teóricamente a la música, pero al mismo tiempo señala la virtual inseparabilidad de la música y la imitación; niega con fuertes argumentos la relación entre música y estados de ánimo — idea muy arraigada en la filosofía ilustrada—, pero le atribuye un cierto placer que pareciera muy cercano a la alegría. Realiza, en fin, un recuento y crítica de la mayor parte de los andamiajes conceptuales que hasta entonces se empleaban para entender filosóficamente a la música sin negarles con radicalidad. Por ello es que, a pesar de que se le ha atribuido — como se verá más adelante— ser uno de los primeros formalistas de la música y antecesor de Hanslick, no puede colocársele de manera precisa en ninguna de las líneas de pensamiento sobre la música.

Así, en el presente texto se desarrollarán y explicarán principalmente dos vetas del pensamiento musical de Guy de Chabanon con el fin de recuperar su pensamiento y, por supuesto, de retomarle en su marcada particularidad como premisa para investigaciones más amplias sobre la música. Primero se abordará la idea de imitación como esquema general para entender a las artes a partir de la obra de Charles Batteux —pues se trata, de manera general, de la estructura teórica con la que se entendía a las artes en la Ilustración— y la puntual crítica que hace Chabanon de la misma. En efecto, Chabanon hace una puntillosa crítica al principio de imitación en la música remitiéndose directamente a la obra del abad Batteux *Las Bellas Artes reducidas a un mismo Principio* y, con él, a la tradición filosófica arraigada en este principio desde Aristóteles.<sup>1</sup> Enseguida se explicará lo que Chabanon

<sup>1</sup> Me remito para una explicación más pormenorizada de la manera en que Charles Batteux considera a la música como una de las artes imitativas a mi texto *Batteux y la Música en el Origen de las Bellas Artes* en el libro *Filosofía de la Música* de la Universidad Central de Ecuador que se encuentra todavía en prensa.

considera que es la música procurando ampliar su pensamiento a partir de las semejanzas y diferencias con otras filosofías del arte y de la música de los siglos siguientes e introduciéndole en debates más amplios dentro de la filosofía de la música. Se hará de esta manera pues, como se mencionó, no se trata solamente de recuperar y explicar un pensamiento relativamente olvidado, sino retomarle en su particularidad para enriquecer el debate sobre la filosofía de la música que de algunas décadas para acá ha tomado fuertes y nuevos impulsos.

### **Batteux y el paradigma de la imitación en las Bellas Artes.**

Es del conocimiento común —al menos en opinión de Gadamer (1996, p.46)— que las Bellas Artes tal como las conocemos son relativamente recientes. Es decir, la consideración de las creaciones artísticas con independencia de otros quehaceres y con un valor en sí mismas es un suceso que se va gestando y que se apuntala en los albores de la Modernidad. Marcadamente en el siglo XVIII, como dice Kristeller (1951, p.497), hay una amplia literatura en donde las artes se discuten y comparan bajo un criterio y principios comunes. No es el objetivo de este texto entrar en los detalles de estas afirmaciones sobre el origen de las Bellas Artes. Es, sin embargo, de sumo interés señalar al concepto fundamental con el que tal sistema de las artes se consolida en la breve pero central obra de Charles Batteux, el concepto de imitación.

Hace más de un siglo que las vanguardias artísticas han mostrado las amplias posibilidades con las que el arte cuenta para prescindir, negar o apartarse del principio de imitación. Hoy difícilmente le concederíamos la importancia capital que antaño tuvo para las artes. Sin embargo, en la Modernidad, de una u otra forma, casi toda filosofía que se aproxime al arte apelará al principio de imitación en alguno de sus sentidos.<sup>2</sup> Así, antes de introducirnos en las reflexiones de Guy de Chabanon que cuestionan tal principio a través de

<sup>2</sup> Aunque, sin duda, hay marcadas diferencias en cómo se entiende y explica a la imitación, en la Ilustración y en el romanticismo se parte de tal principio aun empleando otras palabras para señalarlo como expresión, representación o, incluso, presentación, al hablar del arte desde el idealismo como la presencia sensible de la idea. En cuyo caso habría también un modelo a la base de la obra.

la música, es de interés aclararlo en la obra de Batteux, pues a partir de ésta —aunque hoy relativamente olvidada— el sistema de las artes se afianza y con ese concepto de imitación es con el que Chabanon debate al procurar entender a la música.

*Vivimos ad exempla* (Séneca, 2001, p.407), cita Batteux con cierta inexactitud a Séneca<sup>3</sup>, señalando con ello una más o menos ambigua “disposición natural” de los seres humanos a seguir e instruirse a través del ejemplo (Batteux, 1746, p.17). Ciertamente no es lo mismo seguir un ejemplo que la imitación en su aplicación al arte y sobre la que después abundará en su obra. Sin embargo, guardan fuertes semejanzas desde la generalidad de aquella disposición natural a imitar. Y es que “la industria del hombre sobre la naturaleza” que se realiza con las entonces llamadas artes mecánicas y las Bellas Artes, no solamente buscan asemejarse sino mejorar o perfeccionar a la misma naturaleza. Herramientas desde un martillo hasta un bulldozer serían, en este sentido, un perfeccionamiento de las habilidades y fuerza del cuerpo, una imitación de la fuerza de los brazos y su habilidad para romper o cargar.

De manera análoga, las Bellas Artes, lejanas de la utilidad<sup>4</sup>, presentan de manera *perfecta* —según el término que emplea el propio Batteux—, aquello que se busca imitar y como parte sustancial del quehacer imitativo mismo. Así, no se trata de éste o aquél avaro el que Moliere, por ejemplo, imita en su obra, sino de una “avaricia perfecta”; no es Otelo simplemente una persona celosa, sino los “celos en sí” (1746, p.25).<sup>5</sup> Batteux va mucho más allá de Aristóteles en el principio de imitación, aunque es a partir de su *Poética* de donde inicia su reflexión. Particularmente en la comparación que hace Aristóteles (1421b5)<sup>6</sup> de la poesía con la Historia respecto de la filosofía (Batteux, 1746, p.16). Que el César, dice Batteux, haya tenido un enredo con Pompeyo no es poesía sino historia. Sin embargo, las

<sup>3</sup> El texto de la Epístola XCIII de Séneca considera de manera negativa la imitación de las costumbres de otros.

<sup>4</sup> La separación de las Bellas Artes de la utilidad es un lugar común en la estética de la Modernidad. Aunque en la obra de Batteux así como en la de Diderot y otros ilustrados el arte debe también ser educativo, esta forma de aplicación práctica supone ser independiente del valor que la obra por sí ha de tener.

<sup>5</sup> Es de hacer notar la existencia, incluso, de una condición psicológica de severa celotipia denominada “síndrome de Otelo”.

<sup>6</sup> Más que en la idea de las innumerables posibilidades de acciones que ensalza Batteux en la poesía en contraste con la Historia, Aristóteles se centra en que la una es universal y la otra habla de lo particular.

posibilidades narrativas a través de la personalidad del César son innumerables y no son ni pueden ser parte de la historia. De esta manera, la *perfección* a partir de la cual entiende a la imitación no es una evocación del “en sí” propio de las ideas platónicas, sino una construcción ficticia hecha por la imaginación en donde el personaje, la motivación o el ímpetu primordial se despliegan de manera *perfecta* gracias a un contexto idóneo en la obra que solamente la imaginación y la ficción pueden dar. De esta manera, además de despojar de cargas morales a la idea de perfección en el arte —como es notorio en estos ejemplos de emotividades como la avaricia o los celos que podrían tildarse de negativas—, Batteux también le posiciona en un punto intermedio entre verdad y falsedad, lo que llama la verosimilitud.<sup>7</sup>

La imitación es bella o embellece a la naturaleza en la medida en que la *perfección* o el arquetipo ficticio que el arte habría de mostrar no es verdadero sino verosímil. En efecto, lo real nunca son la avaricia o los celos *perfectos* personificados, sino simplemente un alguien celoso y un alguien avaro. Por otra parte, el exceso o el defecto en lo verosímil embotan la idoneidad de la obra. Una imitación, un personaje, una imagen sin equilibrio entre la perfección y la verosimilitud se vuelven caricaturescos incluso para la comedia. Así, Batteux exige<sup>8</sup> una armonía entre la expresión más acabada del objeto o emoción imitados y su manifestación real.

No solamente la apariencia visual de semejanza aderezada por la perfección de la belleza es la imitación. La teoría de Batteux pone un marcado énfasis en que dicha imitación

<sup>7</sup> En este mismo sentido es que Aristóteles dice que la pintura reproduce las semejanzas de aquellos a quienes retrata, pero “los pinta más perfectos”; así la tragedia “al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes” (1454b10). Pero en esa excelencia, por supuesto, debe haber la verosimilitud y la necesidad. Es decir, Aristóteles da una necesidad en la trama para que ésta sea verosímil: “Es necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal o cual modo, y es necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca otra” (1454a35). Una buena parte de la *Poética* la dedica Aristóteles a explicar cómo sucede esta necesidad o verosimilitud en una obra.

<sup>8</sup> Es conveniente marcar la diferencia entre esta exigencia teórica de la que habla Batteux, a partir de la cual más bien busca señalar aquello que, filosóficamente, todo arte debe poseer, y la exigencia a la manera de las poéticas como aquella de Boileau-Despreaux, cuya influencia en la poesía de aquella época era notable.

conmueva, en que sea *touchante*.<sup>9</sup> Y ello, considera, solamente se logra si el espectador se ve reflejado en la obra y le siente cercana —un sentido de la palabra “touchante” que la palabra “conmover” no posee— a través no de una mera imagen, sino de la emotividad presente en la misma. La caída de un árbol, ejemplifica Batteux, interesa más que lo que suceda a la naturaleza inorgánica; la muerte de un animal más que aquel árbol y, en suma, el espectador se conmueve en la medida en que aquello que el arte imita se aproxime a su propio estado (1746, p.81). Es de notable importancia que el arte deba conmover para ser bello; la imitación supone tener, pues, un contenido emotivo determinante. Una imagen o descripción con adecuada semejanza apenas y serían una imitación que pueda llamarse bella y artística si no conmueve y evoca pasiones.<sup>10</sup>

A través de estos criterios generales de la imitación en el arte es que también busca entender a la música.<sup>11</sup> Según Violain Anger (2016, p.34), Batteux establece su teoría de las Bellas Artes a partir de los estándares de la retórica clásica que dan un lugar central a la expresividad de los estados de ánimo como herramienta persuasiva. Es lo que el mismo Batteux llama “pintura de caracteres” en la música y aunque, en efecto, se haga uso del modelo de la pintura para entender a la música por analogía, la música de “carácter” la piensa como más semejante al discurso retórico que a una imagen.<sup>12</sup> En contraste, Enrico Fubini sostiene que es justamente la pintura el arte a través del cual se marcan los paradigmas de la imitación —la palabra misma de “imitación” tiene una carga visual

<sup>9</sup> Bajo esta idea podríamos remitirnos a la ampliamente debatida afirmación aristotélica de la *katharsis* no solamente cuando habla de la “purgación” de las afecciones produciendo en el espectador temor y compasión (1449b25), sino en tener “lo más importante”, que es producir simpatía (1453a1).

<sup>10</sup> Con lo descrito más arriba es visible la diferencia entre el ser “touchante” del arte al ser catártico a la manera en que los describe Aristóteles en la *Poética* en la medida en que la catarsis tiene fines éticos y sociales, y la propuesta de Batteux supone una coincidencia emotiva fundamental que, después, bien podría tener fines educativos sin que ello sea necesario para el principio imitativo.

<sup>11</sup> Desde la misma *Poética*, Aristóteles señala que “la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (1447a15). Igualmente considera a la melopeya como “el más importante de los aderezos” de una fábula. Pero sería hasta los *Problemas* y la *Política* en donde vería en la música una imitación de las emociones. Aunque se debe recalcar que, en la Grecia clásica, música y poesía no se distinguían en la práctica.

<sup>12</sup> Incluso afirma Batteux que “debemos juzgar a la música como se juzga a un cuadro” (Batteux, p.263).

precomprendida— en la teoría de las Bellas Artes de la Modernidad. Y, por ello, se trata de esquemas ajenos a la música o que ella misma no contribuyó a formar (Fubini, 2002, p.19).<sup>13</sup>

Sin embargo, en la breve explicación de Batteux sobre la imitación particularmente en la música puede apreciarse que, más bien, el signo que implica la imitación tiene una diversidad de sentidos. La imitación y el objeto o acción imitada tienen una relación de semejanza y el objeto artístico evoca a lo real a la manera en que un signo indica a la cosa. De ahí la formulación de Anger sobre la imitación como conceptualización (2016, p.31). Es una relación que podríamos llamar de adecuación. En este sentido, Batteux menciona algunos ejemplos en los que la música guarda esta semejanza con el objeto imitado como en el sonidos de una tormenta, en la explosión de un volcán, un céfiro, en el cantar de las aves, etc.<sup>14</sup> Paralelamente, se encuentra la “música de carácter” con la imitación de los sentimientos —definición que se suele dar a la música a lo largo de la Ilustración—, en donde la semejanza conceptual es de importancia secundaria en la medida en que los sentimientos —o estados de ánimo— se les tome como algo inmaterial y para cuya expresión se requiere de un desarrollo narrativo. Es en este sentido en que aplica Batteux el modelo de la poesía y la retórica (Anger, p. 31):

Cada sentimiento, dice Cicerón, tiene un tono, un gesto propio que lo anuncia, es como la palabra junto a la idea: *amnis motus animi suum quendam à naturâ babet vultum & sonum & gestum*.<sup>15</sup> Así su continuidad debe formar una especie de discurso seguido. Si hay expresiones que me inquietan deben ser preparadas y explicadas por

<sup>13</sup> Fubini escribe que “la teoría de la imitación de la naturaleza, dogma tan indiscutido como ambiguo e interpretable de manera diferente hasta la segunda mitad del siglo XVIII y aún después, se ha formulado teniendo presente el modelo de las artes figurativas y literarias; pero la estética musical ha heredado una teoría que, ciertamente, la música no ha contribuido a formular; y los teóricos no han hecho sino conformarse, aceptando pasivamente un concepto del todo ajeno a la naturaleza misma del hecho musical” (2002, p.19). Chabanon se coloca, por supuesto, fuera de esta apreciación, por lo que su consideración y recuperación como filósofo de la música es de apreciable importancia.

<sup>14</sup> Dice Batteux (1746, p.266): “El músico no es más libre que el pintor, está siempre sumiso a la comparación con la naturaleza. Si pinta una tormenta, un arroyo, un céfiro, esos tonos se encuentran en la naturaleza, y no puede sino tomarla de ahí; si pinta un objeto ideal que jamás ha tenido realidad, como sería el mugido de la tierra, el temblor de una sombra que sale de la tumba, que le hiciese como el poeta: *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (“Sigue la fama o finge temas congruentes”, Horacio, v.120).

<sup>15</sup> La cita de Cicerón aparece en *De Oratore* Libro III, 57, 216.



las que siguen. Si hay otras que me desvían y se contradicen no podría yo quedar satisfecho (Batteux, 1746, p.106).

Las pocas páginas que Batteux dedica a la música en *Les Beaux Arts* exponen, sin embargo, un modelo sobre el arte de los sonidos que desde muy antaño se emplea para entender a la música a partir de la imitación. Es evidente que muy pocas obras musicales se asemejan a sonidos naturales<sup>16</sup> por lo que, para mantener a la imitación como el principio fundamental de todas las artes, hubo que forzar un tanto a la imitación y otro tanto a la música, como bien lo remarca Fubini (2002, p.18). El mismo término “carácter” empieza a tener importancia en el siglo XVIII respecto del arte justo por la música y la arquitectura con Le Camus de Mezières en esta última y con Chabanon en la música. Según asegura Koana (1993), por la indeterminación de la experiencia musical o del desarrollo arquitectónico es que se abandona el principio de imitación y se introduce el de carácter como una analogía entre la proporción y la sensación agradable. Pero del agrado sensorial de la proporción al agrado relacionado con estados de ánimo se parece afirmar un salto no muy lejano.<sup>17</sup> De ahí que la música entendida como “imitación de los sentimientos”<sup>18</sup> sea una de las formas predilectas de acercarse y entender a la música incluso desde Aristóteles.<sup>19</sup> Es sin duda más difícil señalar la adecuación o inadecuación en la imitación de un estado de ánimo en sonidos

<sup>16</sup> Quizás el ejemplo paradigmático al respecto sean las demasiado famosas *Estaciones* de Vivaldi que gracias a esta atribuida semejanza ganó el gusto tanto de aquella época como de nuestros días.

<sup>17</sup> De un placer meramente sensorial como degustar una buena comida o una agradable fragancia a un estado de ánimo como la alegría o cualquiera otra hay, sin duda, una diferencia apreciable, problemática y no solamente un pequeño salto, aunque a veces así se le considere. Esta cuestión se abordará hasta Hanslick y, más pormenorizadamente, hasta la filosofía inglesa de la música del siglo XX. Sin embargo, y mucho antes, se trata de uno de los puntos de partida de Chabanon, como más adelante se explicará.

<sup>18</sup> Se empleará desde ahora “estados de ánimo” en lugar de los términos “sentimientos”, “pasión” y “emoción” con el fin de evitar equívocos. Sobre todo, el término “sentimiento” es multívoco y muy poco claro en el pensamiento ilustrado. Al grado de que Schopenhauer lo consideraría como un concepto meramente negativo en la medida en que se le arroja todo lo que parezca no ser entendible mediante el principio de razón (Schopenhauer, 2003, p.137). Por otra parte, pasiones y emociones a veces pueden parecer señalar lo mismo y a veces no. En la Antropología, Kant hace una distinción que, sin embargo, no compartirían necesariamente otros pensadores (Kant, 1991, p.185).

<sup>19</sup> En los *Problemas*, Aristóteles se pregunta “¿Por qué los ritmos y las melodías, que son un sonido *se parecen* a los estados de ánimo, en cambio no es así ni con los sabores, ni con los colores ni con los olores?” (920a5). E igualmente: “¿Por qué la audición es la única de las sensaciones que tiene un carácter moral?” (919b30).

—que no sea el acto mismo que acompaña a los estados de ánimo— que en formas visuales. El carácter narrativo —o análogo a una narrativa— que tiene la música se vuelve por ello imprescindible para reconocerle en el arte imitativo. Pero, más bien, la imprecisión o indeterminación del sentido del arte musical puede ser una de las razones que llevan a unir a la música<sup>20</sup> con las emociones en el modelo imitativo.

Desde antaño, los antiguos modos griegos guardaban un cierto *ethos* que les caracterizaba en tanto que una actitud, aunque no precisamente una emoción pero algo cercano a la misma. Y, como señala Marrou (1985, p.187), no era una atribución del todo arbitraria, sino que “se encarnaba en un conjunto de obras-tipo, que poseían en común no solamente una misma estructura y un mismo estilo, sino que fundamentalmente eran empleados para un mismo uso social” (2002, Suñol, p.7). Por ello se justifica que Platón dedicase un espacio tan apreciable para la música en la *República* o Aristóteles en la *Política*, pues “la música infunde ciertas cualidades al carácter, acostumbrándolo a poder recrearse rectamente” (1339a20).<sup>21</sup> Así, aunque Hanlick o Chabanon —y la tradición formalista tras ellos— argumenten prolijamente sobre la arbitrariedad de la relación entre música y emociones, hay una muy larga tradición cultural en la que se las concibe, de cierta manera, juntas. La letra de una canción o una película sin el complemento musical podrían volverse tan poco emotivas que apenas y tendrían atención por parte del espectador como la llegan a tener cuando están pobladas con el arte de los sonidos. Y, por supuesto, hay razones para

<sup>20</sup> La indeterminación semántica de la música absoluta o la duda sobre su significado e interpretación son sin duda de los problemas fundamentales de la filosofía de la música. En el siglo XVIII se resumen en aquella capital interrogante atribuida a Fontanelle: “Sonate, que me veut tu?”. Al respecto, Violain Anger dice: “(...) au-delà de la sonate, organisation sonore dont il faut comprendre le sens et l’existence, c’est le statut même du sensible et de l’émotion humaine qui est interrogé. Partant, penser une organisation sonore qui se dit autonome, pouvant avoir une existence à part entière sans l’aide des mots, c’est aussi poser les prémices de ce que pourrait être un corps politique autonome. Plus profondément encore, c’est la réflexion sur la manière de faire sens, l’épistémologie, qui est ébranlée, et ce qui fonde l’interprétation des phénomènes, l’herméneutique, si ces phénomènes ne sont plus rattachés à un sens représentatif plus ou moins clair”. (2016, pp. 6-7).

<sup>21</sup> Cabe resaltar que, en la *Política*, Aristóteles amplía sobre la afirmación de la imitación en la música señalándola como “muy perfecta de la verdadera naturaleza” de las emociones como “la ira y la mansedumbre, y también de la fortaleza, de la templanza y de sus contrarios, y de las demás disposiciones morales” (1340a20). Y ello —la más perfecta imitación que la música hace de las emociones— lo atribuye a la evidencia “de que cambiamos de estado de ánimo al escuchar tales acordes”.

ello y la filosofía ha intentado ponerlas en claro. El mismo Chabanon realiza esta tarea como se mostrará en lo venidero.

### La música no imita nada. La crítica de Chabanon.

El texto de Batteux tuvo una influencia apreciable en la filosofía Moderna y la música ha cargado con tal estigma por bastante tiempo. La tradición dentro de la filosofía de la música pone en la obra de Hanslick una de las primeras grandes rupturas con esta idea. Sin embargo, no mucho después de la edición de *Les Beaux Arts*, la obra de Boyé y señaladamente la de Guy de Chabanon cuestionarían fuertemente la posibilidad de comprender a la música a través del paradigma de la imitación.

Chabanon increpa desde el principio de su obra:

“Todas las artes son imitación de la naturaleza”. Ese principio se ha transmitido a los modernos con una autoridad casi absoluta. [...] tiene una especie de verdad aparente y su simplicidad le hace recomendable. Pero esta simplicidad que hace admitirle indistintamente para todas las artes, con el fin de someterlas a un principio común, puede ser la causa de la falla de este axioma, muy generalmente aplicado, para juzgar si le conviene a la música igual que a otras artes (1779, p.13).

Como se aprecia en esta cita, Chabanon debate marcadamente con Batteux. Uno de los hilos conductores de su investigación es negar que la música, al menos en principio, sea un arte imitativo. Es muy ilustrativo el ejemplo que expone del concierto al aire libre del *Pigmalión* de Rameau:

Asistí en alguna ocasión a un concierto nocturno sobre el boulevard. La orquesta era numerosa y de gran brillo. Se ejecutaría la Overture del *Pigmalión*. El clima estaba presto para la tormenta y en el *fortissimo* de la repetición se escuchó el golpe de un trueno. Todo mundo, así como yo, sentimos una relación maravillosa entre la sinfonía y el meteoro que gruñía en el cielo. En ese momento Rameau cayó en cuenta de que había producido un cuadro del que ni él ni nadie había supuesto intención o parecido alguno (1785, pp.59-60).

Cierra el ejemplo diciendo burlonamente que la música sería, entonces, el arte de hacer pinturas con sonido sin saberlo. En efecto, Batteux enumera sucintamente cuatro formas en las que considera que la música es imitativa y a esas cuatro formas Chabanon las refuta aunque, por supuesto, no solamente considerando a Batteux sino a la amplia tradición de la filosofía de la música hasta su tiempo. Se hará en seguida una enumeración de sus argumentos para cada una de estas formas ya brevemente señaladas:

1. Inicialmente se encuentra la noción de la música como imitación de los objetos de la naturaleza. Aquella forma de imitación que tiene como su modelo a la pintura. Y es que, se pregunta Chabanon, si el objeto natural probablemente más parecido a la música como el canto de los pájaros no guarda un verdadero parecido con ella, otros objetos no tendrán mejor suerte. Pues el canto de las aves no obedece la distancia de los tonos, son “melodistas incorrectos” (1779, p.24). Monteverdi era consciente de que la “música representativa” que incorporaba de manera esencial a las disonancias —y de esta manera cierta estructura narrativa—, no por ello ganaba un significado específico. La misma melodía bien podía imitar a la cólera, a una tormenta o a un gran número de objetos, eventos o estados de ánimo; son imitaciones más confusas que distintas, según atina a decir Anger (2016, p.40). Así, el cuadro sonoro con la pincelada fortuita del trueno que narra Chabanon no solamente en su accidentalidad pierde una relación de significado con el objeto, sino que pudo haber sido complemento de numerosas “pinturas sonoras”.

A la pintura, piensa Chabanon, se le exige un parecido riguroso con aquello que imita (1779, p.43). Con la música, cualquier semejanza satisface. Ya que la pintura se encuentra subsumida por entero bajo el principio de imitación, debe hacerlo rigurosamente; la música, en contraste, puede intentar, si así lo busca, imitar cualquier objeto pues “todo lo imita de manera imperfecta” (1779, p.43). Así, un *ostinato* pausado puede ser el ladrido de un perro, o una melodía rápida en modo menor un Céfiro, como sucede en las famosas *Estaciones* de Vivaldi. En efecto, es una obra sumamente famosa pues tanto el gusto del siglo XVIII como el de nuestro siglo dan con mayor facilidad su afirmativa a la música “pictórica” por sobre

aquella que no lo es.<sup>22</sup> Ante esta apreciación, Schopenhauer diría que aquellos espectadores se encuentran demasiado anclados en el principio de razón y no pueden apreciar algo tan cercano a la Voluntad como la música pura (2004, p.299).<sup>23</sup> Sin embargo, la opinión de Chabanon al respecto difiere en esencia. Para el filósofo de Danzig la música pura —o absoluta, como se le suele llamar (Kivy, 2002, p.25)<sup>24</sup>— representa directamente a la Voluntad y es, en ese sentido, un conocimiento de primer orden análogo a la filosofía misma (Schopenhauer, 2004, p.290). Para el pensador franco-antillano, en contraste, la música es un deleite sensorial. Añadirle imágenes es propio de una cultura acostumbrada a pensar visual y conceptualmente; de naciones con “una inteligencia perfeccionada” (1779, p.31). Es decir, el poner al sonido musical un concepto —a la manera de un significado—, sea éste de un objeto, una acción o un estado de ánimo, es una labor intelectual que contrasta, más bien, con la sensualidad que es más propia de la música.<sup>25</sup>

Es así que la música para Chabanon, aunque pueda hacer el intento de realizar imitaciones y aunque el espectador haga lo propio al escucharle, en sí misma no es imitativa.<sup>26</sup> O al menos no de objetos de la naturaleza, que es la primera forma en que se entiende a la imitación musical en la teoría de Batteux.

2. Probablemente la más antigua, frecuente y problemática manera de entender a la música es a partir de su relación con los estados de ánimo. Desde Platón hasta la época que

<sup>22</sup> Anger (2016, p.7) señala que “la idea de imitación, presente de manera evidente en Vivaldi e hilo conductor de toda la apreciación artística de, más o menos, entre 1550 y 1750, es poco a poco puesta en cuestión”.

<sup>23</sup> En esa sección Schopenhauer critica al melodrama como una competencia entre música y palabra que, como resultado, “ha generado lo más carente de gusto y chabacano que hoy en día hay que soportar en las artes”. Como se verá, también Chabanon señala esa contradicción entre palabra y música exhortando, más bien, a la mejora en su armonización.

<sup>24</sup> Kivy aclara que se trata de música puramente instrumental sin texto o contenido dramático. El adjetivo de “absoluta”, señala Kivy, es producto del siglo XIX alemán y particularmente empleado por Hanslick. Kivy, sin embargo, prefiere llamarle, simplemente, “música sola”.

<sup>25</sup> Más adelante, sin embargo, sí habla de una “debilidad de la inteligencia” en la unión específica de la música con la palabra como auxilio para los “no conocedores” (1779, p.46). Sin embargo, con ello se refiere a la falta de una experiencia reiterada de música solamente instrumental.

<sup>26</sup> La obra principal de Chabanon, *De la Musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, parte, justamente, de esta doble apreciación de la música. Primero por sí misma, es decir, sin relación con algún objeto, situación o estado de ánimo como se le suelen añadir. Y después en coincidencia con otras artes lo que le haría también, aunque de manera secundaria, un arte imitativo.

ahora tratamos, aunque igualmente injustificada, la unión entre música y estados de ánimo pasa casi como incuestionada. Por supuesto, la forma de ser de esta relación es lo que ocupa muchas de las páginas de la tradición de la filosofía de la música. En el caso de la Ilustración, a esta correspondencia se le llama *expresión* y a la música se la entiende como *expresión del sentimiento*.<sup>27</sup> Fubini considera a esta definición como más equívoca que certera (2002, p.199)<sup>28</sup> y una manera más de hacer caber a la música en el principio de imitación. Se diría que al no encontrar verdaderas semejanzas de los sonidos musicales con objeto alguno de la naturaleza, el principio imitativo para las Bellas Artes llevó a hacer coincidir al arte musical con los estados de ánimo a partir de una semejanza que, por la naturaleza de ambos, música y estados de ánimo, es más difícil de refutar. Las analogías, piensa Chabanon, entre la situación afectiva y la musical es en ocasiones tal que “el espíritu concede tomar la una por la otra” (1776, p.69). Pero la “inquietud” del espíritu no determina lo que la música sea o signifique. Algunas décadas después de la aparición de *La Musique Considérée en elle même*, Hanslick<sup>29</sup> haría señalamientos similares y, en la época contemporánea, lo haría principalmente Peter Kivy. Si el sentido emotivo de la música es una construcción propia del escucha, tal sentido poco nos dirá de la música misma; sería una descripción más bien autobiográfica que de rigurosa comprensión teórica de la música (Kivy, 1989, p.59ss).

De considerar a la música, en contraste, como aquella con la carga emotiva, con ejemplos muy similares a los de Hanslick<sup>30</sup>, Chabanon señala lo siguiente:

[Supongamos] una melodía tierna. Os pregunto si se trata de la ternura de un amante en fortuna o en desgracia aquello que os inspira la melodía; si es de un

<sup>27</sup> “La pintura de los efectos de los sentidos es imitación, la pintura de nuestros sentimientos es expresión”, dice Chabanon (1776, p.53).

<sup>28</sup> La crítica que hace Fubini al término “expresión” radica en que lo considera casi como sinónimo de imitación. Es decir, que no hubo un gran esfuerzo por reformular el término con el fin de adaptarlo mejor a la música y ello lo vuelve poco útil. Chabanon, sin embargo, aunque le emplea de esta manera, no resulta tal concepto determinante en su filosofía.

<sup>29</sup> Koana (2008) consideran que la teoría filosófica de la música de Chabanon es un importante antecedente de aquella, ya famosa, de Hanslick. Incluso Otabe (2008) ha buscado los trazos en los que la obra de Chabanon pudo haber llegado, al menos indirectamente, a oídos de Hanslick.

<sup>30</sup> Hanslick escribe que, “el amor puede ser tranquilo o impetuoso, alegre o depresivo y seguir siendo amor”. Señala que, acaso, la música podría describir los adjetivos pero no al amor mismo (1957, p.22).

amante por su amada o de un padre por su hijo, etc. Si todos estos diversos sentimientos convienen igualmente a la melodía de la que se habla, tengo razón en señalar al efecto más como una sensación vaga que como un sentimiento determinado (1776, p.70).

Así como la música no tiene las posibilidades de imitar objetos de la naturaleza, tampoco la tiene para expresar estados de ánimo determinados sino, acaso, sensaciones —que no precisamente sentimientos— vagas. Las analogías de las que hace uso el intelecto tienen esa misma característica de indeterminación. Si, por otra parte, la música fuese la imitación del grito inarticulado de las pasiones, no sabría, dice Chabanon, cómo de un grito se hace un canto. Ninguna melodía en la que se busque expresar algo como un grito de dolor o risa de felicidad se lo hace de manera literal. El *Stabat* de Pergolesi “pasa comúnmente como portador de la expresión de dolor, pero no contiene ningún grito imitativo”. Ningún grupo de instrumentos puede lograr una semejanza suficiente con estos sonidos y, de hacerlo con la voz, “no conozco nada menos alegre en la música que las melodías en las que se hace referir a los actores del teatro” (1776, p.65).

Atina muy bien este pensador de la música en señalar que las partes más agradables en una obra son en las que la intención no es imitativa (1785, p.58) o que una misma melodía puede ser ocasión de interpretaciones emotivas contrarias. Pero, fundamentalmente —y con otro argumento también semejante a Hanslick—, señala que el dinamismo propio de la música, en el que de “un pasaje lento se puede pasar a uno rápido y violento contradiciendo lo precedente” (1779.p.75), no es algo propio de los estados de ánimo. El encanto de la música, considera Chabanon, radica por mucho en aquellas transformaciones rápidas, en esa “inconsistencia indisciplinable” (1779, p.76). Hanslick añadirá que esa constante metamorfosis de la música, de expresar y llevar al escucha -o al intérprete- a ciertas emociones, resultaría en un estado incontrolado e inverosímil, pues las emociones —o la mayoría de ellas— simplemente no son así (1957, pp. 37ss).

3. No sería complicado probar que la música, sea o no considerada como obra artística —en su forma popular o comercial—, se encuentra presente en casi cada rincón del globo, en casi cualquier cultura y época. Igualmente, la forma más frecuente en que la música aparece en diversas culturas y tiempos es en el canto. Por ello, piensa Chabanon, hay una idea de que el lenguaje y la música se acompañan de manera casi natural; que el lenguaje es anterior a la música y que, por ello, es la música a fin de cuentas una imitación de las inflexiones de la voz al hablar. Así, una posibilidad más de asimilar a la música al principio de imitación es a través del lenguaje. Opción que Chabanon igualmente encuentra inconsistente y sobre ello debate particularmente con Rousseau.

Chabanon era amigo de Rameau y le solía acompañar en la ejecución de sus obras, además de que le profesaba una sincera admiración. Aunque Legrand (2008) señala que el *Elogio a Rameau* (1764) es paradójico, pues Rameau supone subordinar la música a las imágenes, Chabanon le considera como un gran melodista a pesar de que la obra teórica del compositor más bien abogaba por centrar la esencia de lo musical en la parte armónica. Incluso señala que las obras de Rameau no se encuentran al servicio de la palabra sino que son ideas propiamente musicales e independientes, una “creación propiamente dicha” (Chabanon, 1764, p.22). Como se explicará más detalladamente en el siguiente apartado, Chabanon consideraba al canto como lo esencial de la música. Toda cultura tiene música aunque casi ninguna tiene armonía, señalaba. Sin embargo, no por ello se encontraba en la otra facción de la *querelle*<sup>31</sup> entre melodía y armonía que sostuvieron Rameau y Rousseau. Específicamente porque para Rousseau hay una natural musicalidad del lenguaje que sí posee un significado más allá de aquél que puedan tener las palabras. La manera en la que se pronuncie una palabra, su musicalidad, es para Rousseau aquello que contiene la forma en la que el hablante se relaciona o es afectado por el objeto del que se habla (Rousseau,

<sup>31</sup> La *Querelle del Bouffons* de 1750 entre la música francesa e italiana —y en la que Rousseau fue un ávido debatiente—, se prolonga al debate entre el filósofo ginebrino y Rameau sobre la primacía de la armonía o la melodía en la música. De manera breve se puede decir que el debate era de fundamentos por lo que, quizás, no hubo una comprensión adecuada entre los contendientes. Rousseau veía en la música una importancia moral mientras que Rameau la teorizaba desde la matemática.



2008, p.23); es decir, la musicalidad del lenguaje es un signo<sup>32</sup> de las pasiones que se provocan. La definición de la palabra y la manera de pronunciarle en el habla contienen dos significados distintos e irreductibles. Rousseau considera que las lenguas actuales han perdido su original musicalidad sustituyéndole por conceptos mucho más abstractos y fríos pero más adecuados para la ciencia. La música ya no es tampoco esa prístina evocación de la interioridad sino una reelaboración de la misma. Aun con ello, es en el canto en donde se encuentra su contenido esencial, lo que hace que la música sea música. Y algunas lenguas son más apropiadas que otras para el canto. En la famosa *querelle des Bouffons* toma por ello partido Rousseau a favor de la música italiana.<sup>33</sup>

Ante ello, lo evidente antes que nada es, nuevamente, la falta de parecido entre el lenguaje meramente hablado y una melodía. Incluso, dice Chabanon, en el recitativo, que se asemeja más al habla, hay un bajo que el habla no tiene (1779, p.62). Como con el ejemplo previo de las aves, el canto admite solamente algunos intervalos que en la palabra “no pueden apreciarse ni calcularse” (1779, p.58). Y sucede, más bien, que canto y lenguaje no parecen guardar una relación al menos en su origen. Ello tiene mayor sentido si consideramos a la voz humana como un instrumento más que coincide con las estructuras corporales a través de las cuales también se pronuncian palabras. Y, de esta manera, el canto acompañado de palabras es una alianza secundaria para uno y otro.<sup>34</sup> A pesar de que en el canto la palabra suele estar presente, no hay una relación de dependencia de la expresión musical con aquella lingüística. Son, más bien, fenómenos paralelos.

<sup>32</sup> Anger piensa la teoría de la música de Rousseau en conjunto con la de Herder considerando que en ambos el signo –la musicalidad– es la manifestación de la cosa y hay una continuidad entre el origen –el estado de ánimo– y el resultado audible (Anger, 2016, p.50).

<sup>33</sup> En su *Carta sobre la Música Francesa*, Rousseau enumera las múltiples razones por las que la música francesa le parece inferior a la italiana. Entre estas razones se encuentran desde la poca musicalidad de la lengua, con diptongos imposibles de cantar, hasta la obstinación que, considera, los músicos franceses tienen por excederse en el uso de armonías cuando la idea melódica es pobre (Rousseau, 2007, pp. 179ss). A algunas de estas apreciaciones responderá Chabanon de manera directa o indirecta.

<sup>34</sup> Strauss por ello señala la aversión de Chabanon por el recitativo llamándole “monstruo anfibio” y “vicio de la ópera” en donde la alianza entre lenguaje y música es casi quimérico por lo que la obra “debe ser creada dos veces” (1994, p.80).

Lo que lleva a Chabanon a una apreciación aparentemente tan lejana al sentido común es la polémica con Rousseau y, con ello, las marcadas diferencias que se aprecian entre melodía y habla. No solamente por los tonos definidos que el canto siempre tiene — incluso en música con microtonos son estos mismos parte de una escala y, con ello, puntos discretos en la gama del sonido— y la lengua hablada no; sino que obedecen a dinámicas muy distintas. La música, el canto, es frecuentemente repetitivo en sus motivos y emplea adornos, cadencias, dinámicas innecesarias para el habla, saltos de tonos que no afectan u obedecen a significado lingüístico alguno y un largo etcétera. A tal grado que Chabanon dice que podrían llegar incluso a contradecirse (1776, p.58), como es el caso de un canto cuyo mensaje hablado sea ininteligible pero que, sin embargo, agrade, como con frecuencia se ha señalado de la ópera, el contrapunto o de cantos en idiomas que nos son desconocidos. Es en ello en donde radica, probablemente, la diferencia más marcada entre canto —o, más precisamente, melodía hecha con la voz— y palabra. En esta última es necesario conocer el significado de los signos; en la música, al menos desde la perspectiva de Chabanon, no se requiere conocimiento alguno para el deleite que provoca. La lengua supone un fuerte trabajo intelectual de abstracción y estructuración; la música se disfruta a la manera en que se lo hace con la buena comida, una fresca fragancia o la dulzura de los frutos. Aunque se profundizará más en este aspecto sensual de la música, por ahora se puede señalar que, continuando el contraste entre canto y lenguaje, en el caso del segundo no hay una comprensión general ni idioma alguno es entendido de manera universal. La música, empero, es universalmente disfrutable.

4. Por último, considera Chabanon un despropósito el exhorto rousseauiano de imitar el acento de la palabra en el discurso simple y habitual (2007, p.194). Y aunque desde este punto de vista se podría sostener la tesis de Rousseau de ese doble sentido de la palabra como signo de la cosa y de su acentuación identificada con el estado de ánimo sobre la cosa, como una mera coincidencia inesencial en el habla —en lugar de ser el origen mismo del lenguaje como busca probar Rousseau—, la relación del estado de ánimo con el canto y allende el significado tampoco es una que parezca justificada. Es decir, Rousseau hace una

triple relación que es doblemente cuestionada, entre música y palabra, y entre música cantada y estado de ánimo. Ante ello, Chabanon da ejemplos ilustrativos fruto de su amplia y casi única experiencia de la música popular de diversas regiones, particularmente las colonias americanas en las que creció.<sup>35</sup>

[...] cantos de guerra no difieren de los cantos fúnebres; el uno no es ni vivo ni brillante, el otro ni triste ni lento [...], no hay ninguna intención imitativa en las primeras formas de cantos. Consideramos esta observación capital y hay suficientes razones para diferenciar ambos procederes. [...] Al cantar la intención no es la misma que al hablar. [...] La incoherencia entre el canto y las palabras se deja sentir en las canciones de los negros que pueblan las colonias. Ponen en cantos los eventos de los que son testigos. Pero sea el evento alegre o triste, el canto conserva el mismo carácter (1785, p. 49)

E igualmente,

Marinos y gente del pueblo arrastran la voz de cierta forma que les da carácter triste, pero están felices al cantar tristemente. Para ellos la música no es un lenguaje de expresión, no es un arte que imite ni busque hacerlo (1779, p. 23).

Es interesante lo que en estas dos citas advierte Chabanon. Inicialmente, la relación entre un estado de ánimo específicamente descrito en un mensaje con palabras y la música que le acompaña tiene una unión, igualmente, arbitraria o casual. La música puede no ser triste aún con un mensaje que suponga ese carácter. Eso es bastante sencillo de apreciar en la medida en que cualquier mensaje se deja musicalizar, incluso la más sosa noticia del *Journal de Paris* (Diderot, 1761, p.86). Lo común, sin duda, es el intento por hacerles coincidir, pero —

<sup>35</sup> Bernard Camier (2008) señala que Chabanon es uno de los únicos teóricos de la música del siglo XVIII que pudiese comprender la relación entre el lenguaje creole y la música de las Antillas. Como se verá más adelante, su infancia y juventud en la entonces isla de Santo Domingo (hoy Haití) fue determinante para sus ideas sobre música.

podríamos señalar bajo este criterio— sería una coincidencia entre palabras e imágenes, y no entre palabras y música. La ya mencionada “inquietud” del intelecto que busca semejanzas y analogías en todo momento es aquello que acaba por coincidir con la palabra y no propiamente el sonido musical que, en esa medida, termina siendo un mero arabesco como señalaba tan insistentemente D’Alambert (1966, p.13).

Seguir hasta sus límites el camino de la imitación, de la expresión o de la compenetración con el lenguaje (que aquí se han señalado simplemente como formas del principio de imitación<sup>36</sup>) lleva justamente a ver en la música algo sin un significado propio e independiente de aquello a lo que acompaña. No es, pues, descabellada la frecuente comparación que desde la filosofía se le hace con un adorno. Es comprensible la música cuando acompaña a algo más, sean gestos, imágenes o palabras. La famosa frase atribuida a Fontanelle “Sonate que me veut tu?” toma de esta problemática mucho de su sentido. Si hacemos, como el mismo Chabanon, el intento por pensar y escuchar a la música en sí misma —es decir, sin palabra cantada ni emociones o imágenes atribuidas al sonido por meras analogías—, quizás nos quede la misma duda de Fontanelle. Bajo esta perspectiva se dirá entonces que en los siglos venideros se le han atribuido a la música con la misma arbitrariedad aunque con diferentes nombres estos mismos contenidos que no son sino fruto de un intelecto sumamente hábil en la búsqueda de patrones de semejanza<sup>37</sup> que, a su vez, separados de la música para tomarla en sí misma nos lleva casi irremediabilmente a la sincera y puntillosa pregunta de Fontanelle: después de todo esto, entonces, ¿qué quiere decir la música?

<sup>36</sup> Sin embargo, como se señaló con Anger, al menos con Rousseau y Herder no se trata de una relación de significado y adecuación, sino que la música es manifestación de la cosa misma por lo que esas apreciaciones salen de la relación imitativa.

<sup>37</sup> Apelar a las lejanas semejanzas entre sonidos y estados de ánimo para justificar su mutua relación es un lugar común en la filosofía a partir justamente de Chabanon. Se puede encontrar esta explicación -aunque de maneras específicas en cada caso- en Hanslick, Susanne Langer, Peter Kivy y Jenefer Robinson.

### Placer y distancia emotiva en la música

La música para Chabanon puede, entonces, ser o intentar ser imitativa como una de sus finalidades secundarias. Sin embargo, opina, la primaria es procurar placer; específicamente placer sensorial. Pero tal idea estaba ya de manera tácita presente en aquel renombrado experimento del padre Castel<sup>38</sup> que el mismo Chabanon menciona. Sin entrar en demasiados detalles sobre el mecanismo de tal instrumento, puede decirse que la idea, aunque innovadora, causó un revuelo pues tocaba en el punto preciso del problema del significado particularmente de la música. Una serie de colores por sí mismos no tienen significado alguno. El sentido o finalidad que podría adscribirseles es de un placer meramente visual, no muy distinto de los fuegos artificiales sin la ventaja de estos últimos de que, al menos, nos dan a entender que se trata del desarrollo de una celebración. Tal clavecín, sin embargo, sin otro sentido, forma o convención podría ser ocasión acaso de un mero placer visual. Uno semejante al que se observa en los niños pequeños y su deleite por colores cambiantes.

Con una comparación de esa naturaleza no sorprende que músicos y filósofos de la música se hubiesen esforzado por alejarse de tal analogía para explicar el deleite del arte de los sonidos y hasta alejarse del deleite sensitivo mismo. La constante insistencia por hacer caber a la música dentro del paradigma de la imitación obedece –aparte de lo ya mencionado– al intento de refutar este tipo de analogías que minimizan y trivializan a la música: el arabesco, el juego cromático o el placer meramente sensitivo. Chabanon explica que el añadido secundario de la imitación a la música es ya una labor intelectual sumamente frecuente en la música, pero que a la base tiene este deleite meramente sensitivo que es lo más propio de la música: es la voz universal del placer (Chabanon, 1785, p.129 y 1779, p.110).

Esta definición de la música en sí misma y sin relación con algo más que ofrece en un primer momento Chabanon no deja de ser ambigua. Es necesario decir, primeramente, que

<sup>38</sup> Al respecto dice Strauss (1994, p.91) que “el padre Louis-Bertrand Castel (1688-1757) fue célebre en el siglo XVIII por su invención del clavicordio ocular o cromático que, por lo demás, nunca llegó a construir. Rousseau, Diderot y Voltaire se burlaron de la idea de que el juego de colores pudiese afectar agradablemente a la vista, como la música al oído”. Al respecto, Chabanon opina que solamente alguien que nunca haya disfrutado de la música podría hacer una comparación semejante (1779, p.6).

si por “voz” hay una referencia al lenguaje —el mismo Chabanon dice cuantiosas veces que la música es un lenguaje universal y natural— se encuentra sin duda tal palabra empleada de manera incorrecta. Difícilmente podría decirse que se trata de un lenguaje —Peter Kivy (2002, p.62) se pregunta, en efecto, si un lenguaje que no puede ser traducido a otro lenguaje, como de hecho pasa en la música, se le puede considerar como tal— sobre todo por los ejemplos que él mismo da para explicarlo. Por otra parte, la universalidad que le atribuye es problemática e interesante en otro sentido. La miel, el olor de una flor, dice, son universalmente deleitables. Los aromas y sabores agradables son ejemplos muy aclaradores de lo que propone como universalidad en la medida en que no se trata de experiencias que se encuentren con frecuencia mediadas por ideas o costumbres de las que resulte o que complementen a la experiencia placentera. Así, a pesar de que difícilmente se puede justificar que se trate de un lenguaje —aunque sea de uno enteramente sensitivo si es que eso es posible— al solo placer sensitivo es difícil negarle cierta universalidad. Sin embargo, la universalidad que Chabanon le atribuye a la música se sostiene también en otros criterios.

Evidentemente Chabanon va más allá de esta atribución que da a la música. Aunque ejemplifica con el gusto y el olfato, puntualiza que ninguno de estos ni el tacto —o la vista misma si se tiene en mente en particular el ejemplo del clavecín cromático- tienen la posibilidad de dar la impresión de movimiento y sucesión, con lo que el sonido se puede asimilar a otros objetos (1779, p.33). Además, por supuesto, se encuentra la estructura sonora pues “de todos nuestros sentidos, el oído es el único que puede tener una impresión neta y distinta de varios sonidos simultáneos” (1779, p.204). Apela tácitamente a la antigua noción de la armonía de las cuerdas para explicar la coincidencia del movimiento corporal con aquél rítmico de la música y que es indicio ya de cierto deleite, en donde las ondulaciones de las cuerdas “comunican a nuestros nervios vibraciones semejantes” (1779, p.74). De una u otra forma intenta justificar al deleite por lo musical como algo natural e instintivo.<sup>39</sup> El ritmo mueve en el mismo patrón a un niño pequeño que a veinte mil hombres (1779, p.94),

<sup>39</sup> Sus principios emanan de la organización humana, comenta Strauss (1994, p.75) sobre esta idea, “ya que sus ensayos de violín lo convencieron de que las arañas y «ciertos pececillos que viven en el limo» son sensibles a la música”.

afirma. Es decir, hace uso de diversos ejemplos de cómo la música provoca placer por sí misma y sin que sea reductible a meros patrones de colores como en el mencionado clavecín.

Pero su tesis principal al respecto sostiene que la música es en todos lados la misma. Con ello se refiere, primeramente, a que la música es esencialmente una melodía que puede estar o no acompañada; una melodía en la que se puede sobreentender una estructura armónica pero que no la requiere; y, más importantemente, una melodía que es básicamente tonos o sonidos discretos y una rítmica constante. El tipo de historia narrada o contenido lingüístico del canto señalarán una especificidad emotiva. El tipo de instrumentos empleados y el conjunto sonoro estructurando armonías dará una especificidad estilística. El lenguaje empleado, en fin, una pertenencia nacional. Pero nada de ello es determinante, universal y esencial para la música como lo es la unión entre ritmo y tonos que, considera, es la misma en todo lugar y todo tiempo. Y esta universalidad de la que habla no se encuentra justificada por la supuesta y simple generalidad de los placeres meramente sensibles. Aunque, hay que recalcar, aquel placer no es considerado como pedestre, de segundo grado o de naturaleza inferior y que, por lo tanto, la música, como el lenguaje de este placer, herede estas características. Esto se abordará en seguida.

Las razones, pues, que llevan a Chabanon a considerar la universalidad del canto —y la melodía— se encuentran en la experiencia directa o indirecta de la música de muy diversas culturas y regiones.

Recitad a hombres de pueblo los versos más bellos y no entenderán, cantadles y reconocerán, gustarán y repetirán el canto. Cantos de óperas serias o comedias españolas, italianas o francesas descienden del teatro, corren las calles y regocijan al pueblo. Son, por así decirlo, el pan de ricos y pobres. He conocido algunas canciones de salvajes de América por un oficial que vivió con ellos mucho tiempo, y se parecen completamente a los nuestros.<sup>40</sup> Es el mismo andar (*tour*) del canto, la misma armonía sobre entendida. [...] Lenguajes y dialectos varían siempre, la música es una en todo el mundo (1785, p.101ss).

<sup>40</sup> Strauss asegura que aquel oficial se trata de “un tal M. Marin” (Strauss, 1994, p.76).

Sin duda podrá ser confrontada esta idea apelando a formas musicales, sobre todo de oriente, en donde los tonos e intervalos no son por completo semejantes a aquellos de la escala tonal, o compases rítmicos compuestos que ciertamente son raros en la música europea del siglo XVIII. La música popular a la que apela Chabanon es particularmente aquella de los esclavos americanos de las Antillas y de Estados Unidos que conoció durante su infancia y juventud en la isla de Santo Domingo. Es decir, se trata de una experiencia directa y significativa de manifestaciones musicales de otras culturas allende la forma europea. Así, aunque la apreciación sea parcial, es de importancia la insistencia en la unidad universal de la música. Sobre todo en una Europa en donde las pequeñas diferencias en estilos y lenguajes enquistaron el debate y la comprensión de la música a partir de límites meramente nacionales. La música, consideraba Quatremère de Quincy, es la única capaz de unir a tantos pueblos (1789, p.5), pero en las *Querelles* resultó ser un factor más de ruptura que de unión. Chabanon rehúsa participar en ese conflicto nacionalista por la convicción de la universalidad (Guertin, 2003).<sup>41</sup>

Además, y más importantemente, la comprensión de la música a través de melodía y ritmo a la manera en la que lo hace Chabanon, aunque sumamente simplificada, es suficiente para sostener sus ideas y, sobre todo, para darle un sentido muy peculiar a su comprensión de lo musical. El canto —forma fundamental, originaria y natural de la música— no es el lenguaje ni en el lenguaje se origina, dice. Los sonidos, pues, que forman el canto y el ritmo que los ordena en el tiempo no se encuentran en otro lugar sino en el canto, en la música. Un ritmo constante e intervalos precisos desemejantes del habla cotidiana distinguen al espacio propio del canto de otros espacios; al tiempo del canto distinto de otros tiempos.

---

<sup>41</sup> Guerin (2003) ve en la sensibilidad una dudosa fuente de la universalidad, por lo que sostiene —dentro de la filosofía de Chabanon— la figura de la obra del genio como sostén de aquella universalidad. Además de ser una postura bastante común en la Modernidad, considero que se equivoca desde los fundamentos de la propia teoría de Chabanon. El músico y filósofo franco antillano veía mayor valor en la espontaneidad de las melodías que ni siquiera tuviesen que pasar demasiado por el intelecto para conservar y hacer patente esa naturalidad. En ese sentido, la genialidad es más bien un instinto (1779, p.2) creador que gana universalidad porque la música ya de antemano lo es, y no por haber sido creada por alguien en particular.



Gadamer (1996, pp.66ss), por ejemplo, propone en ese sentido la categoría del “juego” para explicar esta forma distinta de espacialidad.<sup>42</sup> El “juego” como lo aprecia Gadamer es de utilidad para lo que aquí se busca señalar sobre la música en Chabanon pues, aparte de lo ya mencionado, se puede hacer una fácil relación entre el carácter lúdico y el placer. Sin embargo, desde Batteux hasta Schopenhauer hay propuestas semejantes, aunque explicadas y fundamentadas de maneras distintas. Lo que se busca ensalzar es que, en primera instancia, la obra —la música en particular— se gesta en un espacio distinto al espacio cotidiano; es un momento distinto a lo real cotidiano por acompañar una ficción en el teatro, un ritual, un espacio solemne, una fiesta, etc. La manera en que, desde el pensamiento de Chabanon, se distingue este espacio y su relación con el placer universal es lo que resta por explicar.

Así, aunque ya se ha visto que el principio de imitación, al menos desde la perspectiva de Chabanon, no corresponde sino de manera secundaria a la música, sí supone la música una cierta diferencia para con el contexto que le rodea. Cuando Chabanon afirma que la música es la voz universal del placer, no se refiere únicamente, como se planteó más arriba, a que la realización del canto o la escucha del mismo produzcan un placer auditivo, sino a que el canto indica —es decir, se trata de un signo— placer. Los cantos antiguos, de los “salvajes”, de los marinos —como se citó—, suenan apacibles y alegres, aunque el mensaje pueda ser triste o incluso dramático. El constante empleo de ejemplos de hechos musicales no occidentales tiene una importancia doble para la comprensión y alcance de la teoría de Chabanon. Apelar a la música de “los salvajes” implicaba para el ilustrado una vuelta a los orígenes. De manera que esa experiencia musical supondría mayor cercanía con la naturaleza y un alejamiento de los prejuicios o la decadencia que muchos pensadores consideraban latente. Además, encontrar las mismas estructuras fundamentales para hacer y disfrutar música en pueblos tan distintos al europeo le da el voto de universalidad que buscaba. Para

<sup>42</sup> Dice Gadamer (1996, p.67): “El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo; un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente”. Exceso lúdico que, además, tiene un espacio reservado en donde se sabe que se toma parte del juego.

esta experiencia directa es de importancia el tiempo que estuvo en la isla de Santo Domingo en la que nació.<sup>43</sup>

Además, la música europea, piensa Chabanon, supone ya una muy compleja elaboración no solamente en sus estructuras armónicas, sus instrumentos o técnicas, sino también en prejuicios tan arraigados como el relacionar de inmediato el modo menor con un carácter triste. En efecto, una melodía lenta y en modo menor por lo general contiene un mensaje triste, melancólico, mortuario, etc., aunque entrambos, el canto y la palabra, no haya más que una relación arbitraria. El contenido emotivo del mensaje cantado no corresponde tampoco al significado que la música que le acompaña pueda tener. La sola música no significa nada de eso. Es el prejuicio de la costumbre y de la obstinación por hacer coincidir dos artes desemejantes bajo criterios idénticos.

Sin embargo, insistirá Chabanon, la música sí indica placer. Y a partir de esta afirmación vale la pena hacer algunas observaciones sobre el placer mismo y sobre el sentir de ese placer. Algunas de las teorías de las pasiones —específicamente aquellas presentes en la obra de Descartes y de Spinoza— veían en el placer y el dolor la fuente de todas las pasiones en combinación con ciertas ideas y nociones espaciotemporales de actividad o pasividad. El estado de ánimo tiene, en estas teorías, al placer o al dolor como componentes esenciales. Sin embargo, la manera en la que Chabanon se aproxima al placer que relaciona con la música no se le asemeja tanto a un estado de ánimo o componente de estado de ánimo alguno sino a una vaga sensación de bienestar o alegría.<sup>44</sup> Tal bienestar no necesariamente ha de ser entendido como un estado de ánimo específico. Tampoco se trata de una sensación con un contenido solamente corporal como la salud o el placer sensitivo.

De las reflexiones de Chabanon sobre la música quizás la más extraña o difícil de comprender radica en su consideración de que a la música le es propia la alegría y el bienestar. Es una idea difícil de comprender pues, de inmediato, no coincide con el sentido común. Con mucha frecuencia a la música que más se escucha o a aquella que más se

<sup>43</sup> Para una explicación más detallada de ello se remite al texto de Berbard Camier (2008, p.26ss).

<sup>44</sup> “La alegría de la música, dice Chabanon (1779, p. 126), no es la alegría de la risa”. El placer que llama “alegría” no es propiamente una emoción sino, al contrario, un estado no emotivo o de serenidad anímica.

compone suele interpretársele como triste, tormentosa, trágica, etc.; o si se trata de canciones —y, con ello, música acompañada con un lenguaje que pueda hacer específico el tema emotivo—, aquellas acerca del amor y desamor son probablemente de las más abundantes. La alegría, pues, no es uno de los temas o interpretaciones emotivas que se puedan añadir a la mayor parte de las obras musicales. Así, esta caracterización de la música como alegre tiene otra explicación más profunda e interesante.

No solamente en fiestas y celebraciones, sino en la vida cotidiana el hombre maquinalmente y por instinto recurre al lenguaje del canto, para el que posee la facultad natural, cuando está en calma y bienestar o al menos en una agitación suave que ese estado le puede complacer. [...] Piénsese en una persona en malas condiciones de salud, un ambicioso despojado de honores, un jugador despojado de sus ganancias, proponedle que cante y os respondería como el jugador de *Regnard*: “¡Que cante, verdugo!” [...] Un hombre que ha perdido a su mujer o a un amigo y se le escucha cantar, [...] se creerá que se ha tranquilizado, pues sentimos que el canto no se alía con un dolor profundo (Chabanon, 1779, pp. 112ss).

La música pura, aquella sin imitación alguna —libre de cualquier añadido semántico de los mencionados más arriba—, es la “voz universal del placer” por acompañar un estado de bienestar. La música no va bien con los dolores profundos. ¿Quién tendría el ánimo para cantar o escuchar música en las penas más grandes? Y, sin embargo, sí que tiene un espacio la escucha y expresión personal en música cuando ese gran dolor “se ha tranquilizado”.

No es la intención de este texto abordar las tesis de que la obra de Chabanon fue una importante influencia en la filosofía de la música de Hanslick.<sup>45</sup> Sin embargo, entre los pocos comentaristas del músico y filósofo francés, hay un común acuerdo de que algunas de las ideas de Hanslick ya estaban presentes en Chabanon —y, de hecho, se han dado ese tipo de señalamientos a lo largo de este texto— por lo que se inscribiría en la llamada tradición “formalista” de la filosofía de la música. Sin embargo, a diferencia del formalismo, es a partir

<sup>45</sup> Esta tesis se encuentra planteada en Tanehisa Otabe (2008).

del sujeto que escucha o produce música de donde esta última encuentra su importancia. El afán formalista dentro de la tradición de la filosofía de la música ha buscado enfocar el problema, de manera primigenia, justo sobre esta disyuntiva. Sea que, para decirlo con Kivy, la música exprese emociones o que sea expresiva de emociones (Kivy, 1989). Es decir, que sea la música la que contenga el mensaje emotivo o lo sea el sujeto que la escucha. Con tal afán objetivista que desde Hanlick tiene una fuerte influencia, se suele desdeñar el papel de quien escucha por mor de un análisis de la música sola. Sin embargo, considerando el mismo título de la obra principal del Chabanon —*La música considerada en sí misma*—, el *en sí* de lo musical se refiere a hacer del papel imitativo algo secundario. Lo principal —o esencial— en la música está, para Chabanon, en el sujeto que escucha o que canta. Es la forma natural en que, considera, todo ser humano expresa —y aquí la palabra “expresión” no es ya equívoca pues tiene el sentido específico de ser un signo de alegría— de manera natural bienestar y placer. De esta forma, sí es de sentido común o, más precisamente, entendible y experimentable el que estados de ánimo intensos no solamos acompañarlos con música. Digamos, parafraseando a Kant en la Antropología, que mientras aquellos estados se encuentran presentes, no hay más ocupación del sujeto que ese estado; roban por completo la atención. Mas cuando “los resortes descansan” (Kant, 1991, p.10) o el estado de ánimo se “ha tranquilizado” es que pueden ir acompañadas de música y muy frecuentemente es el caso.

Con ello Chabanon, casi sin siquiera saberlo, nos conduce de nuevo y desde otro punto de vista a las afirmaciones previamente señaladas sobre el espacio musical. En este sentido, la filosofía de Schopenhauer puede ser de utilidad para ahondar en aquella explicación. La belleza, para el filósofo de Danzig, tiene como condición fundamental la distancia emotiva —que en su obra está caracterizada por la distancia para con la voluntad individualidad— pues, como se mencionaba, las cosas no se dejan contemplar de manera objetiva —o desinteresada— mientras los deseos y emociones propias tengan el uso principal de la palabra: “todo es bello mientras no nos compete” (2003b, p. 363). La teoría de Schopenhauer del arte, en efecto, propone como categorías de la belleza al desinterés y,

con ello, la contemplación pura. Por supuesto, en el caso de la teoría de Chabanon no sucede de la misma manera. Ni se trata en la música de una mera contemplación ni hay un criterio fundamental de la belleza.<sup>46</sup> Lo importante de la comparación para nuestros propósitos es caracterizar el mencionado “espacio del arte” o “espacio de la música” en el que los deseos o dolores individuales se encuentran en entredicho en el acontecer de la obra. En Schopenhauer, por supuesto, hay una radical distancia entre el individuo y el sujeto puro del conocimiento que supone la contemplación artística. En Chabanon es un suceso dentro de los límites del mundo cotidiano, un momento “especial” o distinto —distanciado, como se ha dicho a partir de Schopenhauer— entre tiempos cotidianos. Ello es mucho más notorio en la danza que, a decir de Chabanon, es tan cercana a la música que no puede estar la una sin, al menos, una mínima expresión de la otra.<sup>47</sup> Múltiples danzas populares evocan batallas o momentos de desasosiego. Sendos estilos musicales acompañados de danza como el tango o la salsa suelen narrar profundos pesares. Sin embargo, a la danza nada de esto le acompaña; o no de manera estricta. Antes que historias de infortunio o movimientos bélicos simbolizados<sup>48</sup>, la danza, como la música, expresan alegría y bienestar.

Como quedó asentado, en la teoría del músico francés no se trata de emociones específicas o inespecíficas aquellas de la música; tampoco se trata necesariamente de emociones propias o ajenas, sino de aquel mencionado estado de alegría y bienestar. Y por ello mismo, sea cual fuere la emotividad que se le quiera añadir a la música de manera secundaria, en la música es ya una emoción lejana. Y es así que, en aquella distancia, incluso la tristeza agrada.

<sup>46</sup> En efecto, Chabanon relativiza la idea de belleza como si se tratase de un prejuicio más de cualquier cultura. Negros y chinos, dice, que viven en climas que forman cuerpos humanos con diferencias se hacen una idea de belleza propia a ellos mismos. Si “los hombres de esas naciones viniesen a Europa y reconocieran la superioridad de nuestros trazos y figuras por sobre los de ellos, ese homenaje exótico dado a la belleza probaría que es universal” (1779, p.172). Sin embargo, por supuesto, eso no es el caso.

<sup>47</sup> “La danza propiamente dicha es el arte de formar con gracia y medida todos los movimientos que la música comanda. Es el ritmo musical hecho sensible a los ojos en todas sus divisiones y subdivisiones” (1779, p.92). Y, “(...) su primera y más repentina impresión [de la música] sobre nosotros es agitar nuestro cuerpo y nuestros miembros; si no son los movimientos violentos de la danza, al menos por las ondulaciones de la medida y las agitaciones del ritmo” (1779, p.93).

<sup>48</sup> Aunque propiamente estos movimientos serían simbólicos, Chabanon los considera dentro del amplio término de la imitación.

En seguida, por supuesto, también defiende Chabanon el paso complementario. Es decir, si el placer y la alegría tienen a la música como signo, bien podría la música ser ocasión de bienestar y alegría. O, a partir de la terminología aquí empleada para interpretar al músico franco-antillano, la música tiene en el escucha un efecto análogo de alejamiento de su estado emotivo para tomarle con cierto grado de alegría, como un medio para tranquilizarle. Aquellas canciones que escuchamos con dolor y que nos recuerdan alguna pérdida, las escuchamos y cantamos también con cierto placer; la música las ha distanciado y algo en el cantar sobre nuestra tristeza la hace más llevadera, como si fuese vista en una puesta en escena.

En suma, en la teoría de Chabanon, la música, quizás más que otras artes o de manera más fundamental —pues se trata, según afirma, de una respuesta natural—, origina un espacio de apartamiento como más arriba se describió y que Chabanon caracteriza como una forma laxa o indeterminada de alegría y bienestar. Y es desde este alejamiento —propio también de la imitación en el arte en general— que puede abrirse la posibilidad, al fin, de unir una melodía con los diversos tipos de imitación que al principio niega como esenciales para la música, pero que llevan ya ese carácter de distanciamiento y placer que tiene la música desde su origen. A diferencia de varios representantes del formalismo en la música, para Chabanon no hay error o desdén al unir las ideas, emociones o imágenes que se gustan a la música. Eso es, de hecho, lo que normalmente hacemos y es parte complementaria de la marcada presencia que tiene la música en la vida humana. Aunque ninguna de esas “imitaciones” en sentido particular le sea propia y que, más bien, como dice Guerin (2007), es inefable y se encuentra abierta a infinidad de interpretaciones.

Hay, sin embargo, algunos patrones generales para lograr cierta coincidencia por analogía de una melodía con cualesquiera objetos o situaciones que se pretenda. Chabanon hace una extraña clasificación de las formas musicales bajo el criterio<sup>49</sup> de aquello que

<sup>49</sup> Clasifica los caracteres musicales en cuatro tipos: música tierna, graciosa, feliz o viva y fuerte o brillante (1779, p.118). Más adelante comenta que se trata meramente del *tempo* de las obras: largo, andante, allegro y presto. Su teoría del carácter es algo intrincada, pero, en suma, busca hacer al menos verosímiles las analogías de los posibles objetos, acciones o emociones que se busque imitar en música —en la forma laxa y equívoca que se ha

guarde una mayor semejanza o con mayores posibilidades imitativas. Las semejanzas, se ha dicho, serán siempre vagas e indeterminadas, pero, señala, al menos podemos decir que, v.g. la rabia y una música lenta no pueden coincidir de manera al menos convincente. Lo que le resulta claro a Chabanon —y que podría extrapolarse a una apreciable serie de filosofías de la música hasta nuestros días—, es que toda unión que se haga de la música con algo más será siempre una analogía más bien equívoca cuya importancia radica más en el “espacio musical” que en el contenido. Se puede decir que desde Batteux y Rousseau o Schopenhauer hasta Susanne Langer y Jenefer Robinson, la comprensión de la música a través de analogías —y la diversidad de estas teorías en mucho se debe a la forma en la que se explica la alianza entre estados de ánimo y música— ha sido una herramienta frecuente. De esta manera, la teoría de Chabanon que no es emotivista ni formalista en sentido estricto, puede darnos caminos distintos para la comprensión de lo musical.

### Conclusión.

La música —y particularmente el canto— es un signo universal de placer y bienestar en el pensamiento de Chabanon. Tal vez más cosas puedan caber en esa definición como, al menos, una simple sonrisa. Hay mucho por elaborar dentro de las ideas de Chabanon sobre la música para presentar una propuesta filosófica sólida para el debate contemporáneo. Sin embargo, incluso desarrolladas siglos atrás, sus ideas resultan novedosas y en ocasiones, se decía, realmente brillantes. Dan un aire fresco al mencionado debate sobre la filosofía de la música pues, como se planeó, no se adhieren a ninguna de las tendencias del pensamiento sobre la música. Si se me pregunta, diría Chabanon, “cómo me va en el mundo”, la música y el canto responden: “me va bien”. Diversas filosofías de la música parten de la necesidad de considerar a la música de manera aislada como criterio insoslayable para hablar objetivamente de ella. Pues, de otra manera, nos centraríamos en lo que la música es “para

---

señalado- reduciendo todo ello a una analogía con la dinámica temporal. Todas las otras características de la música pueden tener una relación demasiado vaga con algo imitable o no tener ninguna. Pero, como se ejemplificaba más arriba, la rabia no podría relacionarse con movimientos lentos ni la esperanza con aquellos vertiginosos.

mí” y en ello, como dice Kivy, caben todas las autobiografías, imaginaciones, historias o cualquier construcción de significado que le podamos añadir a un arte que, por sí, no lo tiene. Ciertamente, y en ese último sentido, la música no significa nada en sí misma y en completa separación con cualquier otra cosa. Pero cuando Chabanon habla de “la musique même” la considera separada de objetos, historias o estados de ánimo al tiempo que el “en sí misma” es un fenómeno humano que sí tiene un significado dentro de lo humano que se encuentra presente en la música. No se puede separar, pues, a la música del momento en el que sucede la música. Y ello no solamente acaece en la sala de conciertos o en el gabinete del genio compositor, sino en cada cultura, en cada momento de una vida en donde hacemos música, cantamos o estamos dispuestos a su escucha. Es en este sentido significativo que una apreciable cantidad de las canciones populares e incluso comerciales tengan temas tristes o semejantes a la tristeza. Se pone en música lo que dolía y ya no duele —o no de la misma manera—, la dificultad vencida, el vestigio de lo que pesaba y ahora incluso agrada. El solo recuerdo de las desavenencias no nos hace mirarlas con gusto o placer, como tampoco sucede con la simple sonrisa. Ello sólo sucede cuando las ponemos en música. Es así la música el signo de un momento muy especial y específico de la intimidad humana que, además, es de carácter universal. Es decir, ha quedado claro con Chabanon —y con una larga tradición formalista— que el contenido emotivo que atribuimos a la música es subjetivo y arbitrario. Lo que Chabanon nos propone es que la música, cuando sucede, indica una perspectiva específica sobre la emotividad cualquiera que ésta sea. Una perspectiva de distanciamiento que, sin embargo, no hace ajeno al estado de ánimo —fuese el que fuese—, sino que lo presenta aquietado y “tranquilizado” como para ser ocasión de placer.

## Referencias

- Anger, V. (2016) *Sonate, que me veux-tu?* Lyon: ENS Éditions.
- Aristóteles. (2004) *Problemas*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1988) *Política*. Madrid: Gredos.



- Barnet, E. H. (2019). "A Perfect Fifth of Blue and Red: Enlightened Harmonies of the Senses". *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 30(1), 145–173. <https://doi.org/10.7202/1070634ar>
- Batteux, Ch. (1746) *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- Camier, Bernard. (2008) "Musique et société coloniale Saint-Domingue à l'époque de Chabanon". *Musicorum*, 6, 13-34.
- Chabanon, M.P.G. (1779) *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*. Paris : Pissot.
- Chabanon, M.P.G. (1785) *De la Musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris: Pissot.
- Chabanon, M.P.G. (1788) *Oeuvres de théâtre et autres poésies*. Paris: Prault.
- Chabanon, M.P.G. (1970) *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*. Genève: Slatkine Reprints.
- Chabanon, M.P.G. (1764) *Eloge de M. Rameau*. Paris: M. Lambert.
- D'Alambert, J. (1759) *Éléments de Musique, théorique et pratique, suivant les Principes de M. Rameau*. Paris : Charles-Antoine Jombert.
- D'Alembert, J. (1966) "Discours préliminaire à l'Encyclopédie", dans Diderot et D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris: Stuggart Bad Cannstatt, Friedrich Fronsman Verlag.
- Diderot, D. (1761) *Le Neveu Rameau*. Obtenida el 20 de agosto de 2022 de <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-neveu.pdf>.
- Fubini, E. (2002) *Los Enciclopedistas y la Música*. Valencia: Universitat de València.
- Gadamer, H-G. (1996) *La Actualidad de lo Bello. El Arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.
- Guertin, G. (2003). "L'universel et le singulier : l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon". *Horizons philosophiques*, 13(2), 43–50. <https://doi.org/10.7202/801235ar>

- Guertin, G. (2007). "L'imitation comme entrave à l'innovation : le grand combat de Chabanon". *Lumen*, 26, 191–203. <https://doi.org/10.7202/1012068ar>
- Hanslick, E. (1957) *The Beautiful in Music*. Indianapolis: Bobbs-Merril Educational Publishing.
- Kant, I. (1991) *Antropología en Sentido Pragmático*. Madrid: Alianza.
- Kivy, P. (1989) *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- Koana, A. (1993). "Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle par comparaison avec les théories de la musique et de l'architecture". *Horizons philosophiques*, 4(1), 15–29. <https://doi.org/10.7202/800931ar>
- Koana, A. (2008) "M.P.G. de Chabanon et C.G. Körner. La notion de caractère au XVIII° siècle". *Musicorum*, 6, 279-290.
- Kristeller, O. (1951) "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics". *Journal of the History of Ideas*, 12 (4).
- Legrand, R. (2008) "Chabanon et Rameau: l'éloge paradoxal". *Musicorum*, 6, 65-80.
- Lévi-Strauss, C. (1994) *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.
- Marrou, Henri. (1985) *Historia de la Educación en la Antigüedad*. Madrid: Akal.
- Otabe, T. "M.P.G. de Chabanon et J.A. Hiller. Les observations de la Musique en Allemagne". *Musicorum*, 6, 291-322.
- Porter, J. (2009). Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered. *British Journal of Aesthetics* 49 (1), 1-24. DOI:10.1093/aesthj/ayn054
- Quetin, L. (2007). "La reconnaissance de « l'universalité de la langue musicale »: Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780". *Lumen*, 26, 205–226. <https://doi.org/10.7202/1012069ar>
- Rousseau, J-J. (2008) *Ensayo sobre el origen de las Lenguas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rousseau, J-J. (2007) *Escritos sobre Música*. Valencia: Universitat de València.
- Saloman, O. (2008) "Lacépède, Critical Contemporary of Chabanon. Divergent perspectives in the Music Treatises of 1785". *Musicorum*, 6, 253-278.

Schopenhauer, A. (2005) El Mundo como Voluntad y Representación I y II. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Séneca, J.A. (2001) Epístolas a Lucilio. Madrid: Gredos.

Suñol, Viviana. (2004) El lugar de la música en la concepción platónica de la educación. *Revista de Filosofía y Teoría Política. Universidad Nacional de la Plata, Anexo 2004.*