

EL “STILE ANTICO” EN EL REPARTO DE LO AUDIBLE Y LA SONORIZACIÓN DE LO PENSABLE¹

‘STILE ANTICO’ AND THE DISTRIBUTION OF THE AUDIBLE:
SOUNDING WHAT IS ONLY THINKABLE

Prof. Lucas Reccitelli

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
lreccitelli@gmail.com

Recibido:
1/10/2019

Aceptado:
12/03/2020

Resumen

El presente trabajo propone una lectura filosófica del fenómeno de la desintegración de la unidad estilística (que diferencia entre *stile antico* y *stile moderno*) acontecido en la música europea y americana en los siglos XVII y XVIII, en términos de lo que Jacques Rancière define como “reparto de lo sensible”. En este marco, se teoriza acerca del lugar que el *stile antico* ocupa en la definición de lo legítimo religioso, postulando la existencia para este contexto de un “régimen ético de las artes”. ¿Cómo puede plantearse, mediante la música, la relación con lo divino? ¿Qué aspectos de lo sagrado “se dejan ver” en el *stile antico* y cuáles no? ¿Qué se “puede decir” de lo sagrado en este tiempo y qué valor de legitimidad guarda el *stile antico* en esta “habilitación para decir”? Utilizando esas preguntas como guía, se postula la hipótesis del *stile antico* como música sacra “legítima”, “verdadera”, capaz de proponer una “buena” imitación del modelo divino, en tanto música “normativa”, “abstracta”, “desafectada”, “eterna”.

Palabras claves

Stile Antico, reparto de lo sensible, Rancière, filosofía de la música

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco y con el soporte económico de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Este escrito está basado en un trabajo final correspondiente al seminario de Abordaje Filosófico del Doctorado en Artes (FA-UNC), dictado por el Dr. Hernán Ulm en el mes de junio de 2018.

Abstract

This paper proposes a philosophic interpretation of the breakup of stylistic unity (with its distinction between *stile antico* and *stile moderno*) of European and American Music in the 17th and 18th centuries, in terms of a “distribution of the sensible”, as proposed by Jacques Rancière. Within this framework, we examine the place of *stile antico* in the definition of what is religiously legitimate. For this purpose, we put forward the existence of an “ethical regime of the arts” within this context. How can music determine the relation with the divine? Which aspects of what is considered sacred are “allowed to be seen” in *stile antico* and which are not? What “might be said” about the sacred in this context? How legitimate *stile antico* is with respect to this “permission to say”? With these questions as guides, we propose the hypothesis of *stile antico* as a “legitimate”, “true” sacred music, which can offer a “good” imitation of the divine model, as it is “normative”, “abstract”, “unaffected”, “eternal” music.

Keywords

Stile Antico, distribution of the sensible, Rancière, philosophy of music

Introducción

En el paso de los siglos XVI a XVII, nuevas discusiones en torno a la relación entre música y palabra llevaron a una redistribución de los roles que podían –y debían– cumplir la una y la otra en distintos escenarios de la composición musical; esto implicó, asimismo, una redistribución y reconfiguración de los medios por los cuales podían canalizarse esas posibilidades. Alrededor del 1600, un conjunto de influyentes intelectuales italianos abogaba, a través de la pluma de voceros como Vincenzo Galilei, Giulio Caccini o los hermanos Monteverdi –Claudio y Giulio Cesare–, por el retorno de una visión idealizada de la tragedia griega y de la concepción musical asociada, la cual implicaba –en la lectura de estos humanistas– una subordinación de la música al contenido de la palabra; en palabras de Giulio Cesare Monteverdi, urgía “hacer que la oración sea patrona de la armonía y no su sierva” (1607, p. 1). Para este fin, debía arbitrarse un conjunto de nuevos procedimientos técnicos; los más significativos eran: un tratamiento de la disonancia que se apartaba de las normas de la tradición renacentista siempre que la representación del contenido del texto lo exigiera y el planteo de una nueva concepción textural, desplazada desde la polifonía hacia la ponderación de una melodía indefectiblemente unida al texto y al ritmo inherente al mismo –la monodia del *stile rappresentativo*–.² Asimismo, la investigación en fuentes clásicas recuperaba la noción de que la música es capaz de influir en el ánimo; esto sedimentó la idea de que, por medio de ella, era posible desatar pasiones en los oyentes, a través de un principio mimético de raíz damoniana-aristotélica (cfr. Fubini, 2008, p. 70), según el cual determinadas configuraciones sonoras imitan los movimientos del alma –o de los humores– característicos de cada afecto y, al ser puestas en acto, pueden incitar esos movimientos en quien escucha.

No obstante, esta nueva actitud no determinaba, como en otras instancias de la historia de la música occidental, un único camino para el porvenir. En cambio, tenía lugar una escisión significativa en los modos de hacer musical, en lo que Manfred Bukofzer (1986), en su texto fundamental sobre la música barroca, dio en llamar “desintegración de la unidad estilística”: al tiempo que esta nueva concepción ganaba terreno, en muchas instancias de la vida musical –especialmente, en la composición e interpretación de música litúrgica– se seguiría utilizando el modo de hacer tardo-renacentista, con un privilegio total de la polifonía en las texturas, un cuidadoso tratamiento de la disonancia regido por unas normas generales, con fundamentos

² G. C. Monteverdi invoca, en este respecto, a la platónica configuración triádica de la melodía como un compuesto de texto, armonía y ritmo que aparece en *República* 398d.

principalmente acústicos –es decir, con la armonía regida por relaciones numéricas puras– y una impronta expresiva esquiva a las pasiones exacerbadas y orientada, a lo sumo, a la representación de *ethoi* generales, más que de *pathea* localizados. Se abría, así, una situación de *reparto de lo sensible* inédita en la historia de la música, en lo que respecta a la disponibilidad de los estilos musicales: por un lado, la nueva práctica, identificada como “moderna” (*seconda pratica, stile moderno*) y, por otro lado, la prolongación de la práctica renacentista, que empezaba a operar, ya no como marco de trabajo natural para el compositor, sino como una opción: opción de otro tiempo, tiempo pasado (*prima pratica, stile antico*) y, a la vez, tiempo “eterno” o temporalidad sin referencia a un momento concreto, como propondremos luego.

En este trabajo nos concentraremos en el *stile antico*, aunque su emplazamiento en la dicotomía antiguo-moderno haga necesaria la comparación constante –nos hemos tomado la licencia de discurrir hasta aquí acerca del *stile moderno* como planteo del escenario completo–. En lo que sigue, propondremos una lectura filosófica de la mencionada escisión de la unidad estilística, en términos de lo que Jacques Rancière (2014) denomina un “reparto de lo sensible”. Por medio de este aparato conceptual, nos proponemos imaginar la “razón de ser” filosófica del *stile antico* como práctica a la vez extemporánea, a la vez vigente, con una gran fuerza simbólica en el territorio de la música sacra.

Debido a que el ámbito de vigencia del *stile antico* es, primariamente, la Iglesia Católica, vemos necesario señalar que trabajaremos en orden a pensar cómo se da este reparto en función del establecimiento de una legitimidad de las prácticas musicales en el marco de lo eclesiástico. En el análisis que propondremos para trabajar con el concepto, emergerán haces de un pensamiento de matriz básicamente platónica –en ocasiones, también, pitagórica– que, en una lectura rasante a tratados prominentes en relación con la *prima pratica*, tanto renacentistas como barrocos, aparece como fundamento de gran parte de las reflexiones acerca de la naturaleza de la música y de sus efectos. Este trabajo funcionará, así, a manera de una hipotetización primaria del tipo de pensamiento filosófico que “puede” haber sustentado la vigencia del *stile antico*, que luego debería ser confrontado con un análisis minucioso de dichas fuentes.

I. Del reparto de lo sensible

Explica Rancière en el comienzo de *El reparto de lo sensible: estética y política* (2014):

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus partes respectivas. (...) se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (p. 19).

Y continúa:

Es un recorte de los tiempos y los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (p. 20).

Considero que esta conceptualización guarda una fuerza explicativa notable para pensar el problema planteado. Tanto el *stile antico* como el *moderno* presentan, en virtud de sus modos de hacer, sonoridades distintivas que, en nuestra lectura, se erigen como "evidencias sensibles" de un común y unos recortes particulares, fundamentalmente en el territorio de lo religioso.³ Tal como hemos adelantado e iremos proponiendo en lo sucesivo, en el reparto de estas sonoridades se jugará, en general, la definición de una "religiosidad común" –como visión de lo legítimo religioso– y de los recortes que la excedan –aquellas dimensiones negadas en una relación arquetípica con lo divino; por ejemplo, el cuerpo "afectado"–. En este camino, el marco conceptual rancieriano nos invita a hacerle ciertas preguntas al *stile antico* en tanto música religiosa: ¿cómo puede plantearse, mediante la música, la relación con lo divino?, ¿qué aspectos de lo sagrado "se dejan ver" en el *stile antico* y cuáles no?, ¿qué se "puede decir" de lo sagrado en este tiempo y qué valor de legitimidad guarda el *stile antico* en esta "habilitación para

³ También se podría considerar que el reparto opera en otra dimensión, la de la didáctica de la música y los valores de legitimidad y prestigio asociados, dentro de ella, al *stile antico* y a los músicos formados en su tradición.

decir”? Resulta claro que, en el marco de una iglesia postridentina militante, la determinación de cómo se juega la relación con lo divino entre los fieles concierne a una cuestión política de peso. Pensar esta dimensión estético-política del *stile antico* exige analizar, a la luz de este marco conceptual, “qué dice” el *stile antico*, esto es, qué sentidos de lo común religioso permite presentar en música. Vamos a ello.

II. Una música verdadera: el *stile antico* en un “régimen ético” de las artes

La cuestión de la disputa por la legitimidad de lo religioso en la antinomia *stile antico/moderno* en el marco de la teoría de Rancière (2014) exige postular la existencia de lo que, en la propuesta conceptual del autor, constituye un “régimen ético de las artes” (pp. 31 y ss.) para la música sacra en los siglos XVII y XVIII. Según el filósofo, un régimen particular de las artes es “un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y de otras” (p. 31). De los tres regímenes postulados por el autor, en el ético,

“el arte” no está identificado como tal, pero se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Hay un cierto tipo de entes, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: aquella de su origen y en consecuencia de su contenido de veracidad; y aquella de su destino: de los usos a los cuales sirven y de los efectos que me inducen. Conciernen a este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad [entre otros]... (p. 32)

Dada esta interrogación sobre el “contenido de veracidad” a la que refiere el autor, se puede decir que, en un régimen ético, una música “legítima” sería música “verdadera”, música “fundad[a] sobre la imitación de un modelo con fines definidos” (p. 32), modelo que, en el marco del cristianismo se identificaría, además, con la Verdad (con mayúsculas), esto es, con lo divino. A modo de hipótesis para este trabajo, propondremos que, en nuestro esquema de repartos, el lugar de la legitimidad le competiría al *stile antico*. Siguiendo el razonamiento precedente, la música en *stile antico* sería música “verdadera”, única música capaz de imitar

a ese modelo divino. Su "modo de producción" se fundaría en la existencia de su propia técnica y su "visibilidad" estaría dada por su lugar central en el ritual y su calidad indiscutible e irrenunciable de "música sacra", que la posicionaría más como una forma privilegiada de culto, de vivencia de la religiosidad, que como arte autónomo. Y, algo fundamental, se trataría de una buena imitación, y no de un simulacro, en tanto no accedería a su modelo de manera mediatizada, no tendría como modelo a las materializaciones de las Formas divinas –como si lo harían las artes abiertamente representativas, en su mayoría, visuales–, sino a las Formas mismas de lo divino: lo abstracto, sólo Pensable; lo normativo, el *nomos*; y, vinculado con este cariz normativo, lo eterno, no *secular* (no atado al siglo). ¿Cómo llegamos a afirmar que el *stile antico* ocupa el lugar de lo legítimo, de la "única música capaz de imitar a ese modelo divino"? La respuesta nos obliga a profundizar en la caracterización del estilo.

El *stile antico* puede entenderse como una manera de composición en un marco de regulaciones estrictas extraídas de una objetivación y abstracción de "buenas" prácticas compositivas del renacimiento tardío, con su arquetipo en la técnica palestriniana –podemos hablar de "buenas" prácticas en virtud de la canonización de la cual fueron producto (en esto la influencia del Concilio de Trento, con su patrocinio de la figura de Palestrina, es de capital importancia), que las entendió como clásicas y, en algún sentido, ascéticas, inmaculadas–. En función de esta objetivación/abstracción, el *stile antico* aparece como desafectado (lo cual es significativo en el período del imperio de los *afectos*),⁴ esto es, expresiva y, en alguna medida, históricamente neutro –eterno, atemporal–: se trata, fundamentalmente, de un paradigma del *saber hacer*, que implica que la realización de la composición dentro del marco normativo ya asegura su legitimidad. Asimismo, estas normas no sólo deberían entenderse como clásicas o ascéticas en virtud de los avatares de su configuración histórica, sino también como derivadas de fundamentos físicos capaces de ser abstraídos al número: la preeminencia "natural" de la consonancia en la composición –y, de manera derivada, la necesidad de un cuidado tratamiento de la disonancia– pueden justificarse por el fenómeno de los armónicos superiores –teorizado paradigmáticamente por Zarlino a fines del s. XVI (cfr. Fubini, 2008, p. 83)–. Esta caracterización nos habilita a pensar que, en tanto complejo normativo, el *stile antico* podía identificarse en el imaginario de la época con el *nomos*, la norma abstracta, regida por el número o las Formas y, por ende, inmutable. Entendemos que en este respecto hay un primer nivel de definición del común –entendido este como *lo legítimo religioso*, como modo de religiosidad válida–, que alude a la

⁴ Todas las menciones al afecto y lo afectado/desafectado que se presenten a lo largo de este trabajo remitirán a la comprensión barroca del concepto.

legitimación misma en el establecimiento de *lo normativo*: en este nivel se identifica al *stile antico* con la ortodoxia y se lo enfrenta, así, al heterodoxo *stile moderno*, cuyo rasgo distintivo es la infracción de la norma en pos de la representación del texto o la movilización de las pasiones. En el carácter aparentemente inmutable de la norma aparece, además, una definición del tiempo de ese común –en un sentido amplio–: pese a su configuración eminentemente histórica, en el imaginario de los actores del período, el *stile antico* es percibido como una práctica que hunde sus raíces en un pasado lejano indeterminado –sintomáticamente, el teórico Pablo Nassarre (1723) atribuye el legado de las disonancias a unos genéricos “Antiguos maestros” (p. 103), sin identificación de referentes concretos–. Inmutabilidad y origen en un pasado remoto se funden en una temporalidad que va más allá del tiempo de los hombres y mujeres del siglo, de lo secular, y referencia lo eterno.

III. De la sonorización de lo pensable

Los niveles hasta aquí desglosados confluyen, en mayor o menor medida, en un nivel de definición del común más denso, más cargado de sentidos. En este nivel se identifica a lo común en términos de lo (fundamentalmente) *pensable*, de lo *abstracto*. Como dijéramos anteriormente, la validez de la obra en *stile antico* se ve asegurada por el trabajo dentro del marco normativo, más allá del contenido del texto; mientras que la efectividad del *stile moderno* se da en la medida en que la música representa dicho contenido y, por medio de esa representación, moviliza los afectos.⁵ Esto nos invita a pensar que, mientras en el *stile antico* rige el *logos*, en el *stile moderno* rige el *pathos*. Así, en el primero la palabra se canaliza a través de una música “abstracta”, sin correlato en lo concreto, al tiempo que, en el segundo, en contraste, la palabra afecta al cuerpo por vía de la música y se vincula a la representación y vivencia de pasiones concretas. Poniéndolo en relación con el elocuente pasaje del comienzo del Evangelio de San Juan, “*en archē ēn ho Lógos, kai ho Lógos ēn pros ton Theón, kai Theós ēn ho Lógos*” (“en el principio era el Logos y el Logos era con Dios, el Logos era Dios”), podemos imaginar, en el marco del Cristianismo de los s. XVII y XVIII, la motivación del *stile antico* como una música entendida como imitación del *Logos* con mayúscula, frente a un *stile moderno* más afectado, terrenal.

⁵ La noción de efectividad nos aparta un tanto del régimen ético.

Si articulamos estas definiciones del común en pos a pensar la vivencia concreta de la religiosidad por parte de los fieles, podemos asumir que el *stile antico*, identificable con el *nomos*, podría leerse en clave de una religiosidad colectiva que compete a todos los fieles por igual, componente sonoro de la exégesis oficial, de vigencia universal, mientras que el *stile moderno*, orientado a afectar al individuo, podría implicar –en el caso de las composiciones sacras que lo utilizaran– la religiosidad del fuero íntimo, desvinculada del exégeta. En tiempos de una contrarreforma militada por una Iglesia centralista, “objetivista” –en la que la “libre interpretación” no es una opción–, podemos imaginar que este reparto del espacio dado al cristiano en el continuo fuero íntimo-participación en la asamblea tendría una fuerza simbólica particular.

IV. Partir y re-partir el Stile Antico

Los párrafos precedentes nos ayudan a pensar un *stile antico* ideal, tal como lo construyeron ciertas tradiciones musicológicas del siglo XX y, en gran medida, creemos que resultan provechosos para proyectar un imaginario general asociado al estilo. No obstante, la realidad del repertorio se aparta de este esquema ideal: la obra en *stile antico* de numerosos compositores del período –entre los que se incluye el caso central de nuestra investigación doctoral, el del mexicano Manuel de Sumaya (ca. 1678-1755)– presenta significativos intersticios de modernidad, puntos en los que las homogéneas texturas renacentistas se ven rasgadas y vaciadas o en las que las voces consonantes, “celestiales” y puras (en relación con el número) son reemplazadas por la sonoridad disonante, por el espectro del grito. Rasgos que nos hablan de una concepción más flexible del estilo, ya no tan ascética, desafectada, abstracta y eterna, sino contaminada por las pasiones, la carne y las ataduras del tiempo. E, incluso en este caso, la noción de reparto sigue siendo terreno fértil. Podemos intuir, así, que sería positivo pensar, en posteriores reflexiones, en este *stile antico* “modernizado”, *heterodoxo*, en los términos de una reconfiguración del *reparto de lo sensible* en la música religiosa, a partir de la cual lo individual ocupa espacios y competencias reservadas en el imaginario general a lo universal: el individuo, sujeto afectado, perteneciente a su siglo, pone en tensión, con su grito disonante, la universalidad del *nomos*.

Bibliografía

- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música* (trad. F. Campillo). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Monteverdi, G. C. (1607). Dichiarazione. En *Scherzi Musicali a tre voci* (ed. G. C. Monteverdi). Venecia: Ricciardo Amadino.
- Nassarre, P. (1723). *Segunda parte de la Escuela Música, 2*. Zaragoza: Herederos de Manuel Roman.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (trad. M. Padró). Buenos Aires: Prometeo Libros.



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

Cómo citar este artículo:

Reccitelli, L. (2020). El "stile antico" en el reparto de lo audible y la sonorización de lo pensable. *AVANCES*, (29), 213-222. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28743>