

500
FUBINI, E.
1971

YVES-MARIE ANDRÉ E LA TRADIZIONE PITAGÓRICA NELLA MUSICA

di ENRICO FUBINI

Università di Cagliari

L'antichissima tradizione di pensiero musicale, che risale alla scuola pitagorica e platonica e poi attraverso Plutarco e altri teorici e filosofi alessandrini quali Aristide Quintiliano, Plotino, Giamblico ecc. viene trasmessa al medioevo con Boezio, S. Agostino, Isidoro di Siviglia e altri ancora, sopravvive ancora nel tardo Rinascimento. Tuttavia con la riforma luterana, la netta contrapposizione tra *musica humana* e *musica mundana* su cui si fondava in definitiva buona parte del pensiero musicale dell'antichità al Rinascimento, sfuma sempre più sino a scomparire del tutto con i teorici dell'armonia, da Zarlino a Rameau. Gli studi sull'armonia insieme alla nascita e allo sviluppo dello spirito luterano, privo della diffidenza moralistica e cattolica verso il piacere uditivo, hanno contribuito a ridurre progressivamente lo scarto tra il mondo della musica *mundana* costituita da astratte relazioni matematiche, da un'armonia perfetta ma inudibile e il mondo dei suoni reali, pallido e inadeguato riflesso del primo.

Nella cultura estetica a cavallo tra il sei e il settecento, dominata dal conflitto tra razionalismo ed empirismo, tra classicismo ed estetica del gusto, continua a sopravvivere tuttavia, appartata e discreta, un'estetica della musica che si riallaccia idealmente alla speculazione pitagorica e platonica pur modificandola profondamente dall'interno nel senso suggerito appunto dal pensiero luterano.

Rameau rappresenta un po' il punto di convergenza di quest'esperienza di pensiero che, nonostante il suo apparente anacronismo, conservò una sua vitalità e una sua insostituibile funzione e diede i suoi frutti ancora nella musicologia dell'ottocento. L'estetica musicale sia di derivazione classicistica che empiristica in fondo è sempre di derivazione letteraria, e pur con tesi contrastanti, osserva la musica dal punto di vista dell'uomo di lettere. Se i giudizi sulla musica strumentale sono per lo più frettolosi e distratti e concludono generalmente in una più o meno esplicita condanna di essa, l'estetica del tempo concentra la sua attenzione sul melo-

Fubini, Enrico -

YVES-MARIE ANDRÉ E LA TRADIZIONE PITAGORICA NELLA MUSICA

- In: Intern. Review of the Aesthetics and Sociology of

Music, II - 1971 - p. 37 - 47

dramma ed in generale sugli aspetti della musica in cui i suoni vengono usati subordinatamente all'arte della parola. L'esame dei rapporti della musica con il testo letterario, problema già posto dalla chiesa a proposito dell'intelligibilità dei testi sacri nella polifonia, conclude invariabilmente per una svalutazione della musica, arte insignificante, atta al più ad ornare piacevolmente la parola. In questa estetica a sfondo antimusicale, si annida sempre un presupposto moralistico a cui non è estraneo l'ambiguo atteggiamento di attrazione-repulsione della chiesa nei confronti della musica: se da una parte la chiesa ha favorito lo sviluppo della musica come strumento di culto, come elemento di fasto nella cappella vaticana, tuttavia ha sempre temuto e respinto il suo potere di seduzione, il piacere sensibile che essa procurava. La musica conservava per la mentalità cattolica controriformista il suo richiamo mondano e anche se continuava ad essere ammessa nel culto, nella forma degli oratori e delle cantate sacre insieme alla più antica forma della messa, tuttavia era pur sempre concepita come un ornamento così come gli addobbi sacri e le decorazioni fastose delle chiese barocche. Questa ambivalenza è propria del mondo latino barocco, da un lato profondamente moralistico con il suo invito a rinnegare i godimenti terreni, e dall'altra sensuale come nessun'altra epoca e musicale proprio nella misura in cui la musica rappresenta un richiamo diretto per la nostra sensibilità; questo dualismo, che domina tutta l'estetica musicale dell'epoca barocca, per cui si respinge la musica, ma la si respinge proprio nell'atto di riconoscerne il suo potere, non esiste nel mondo luterano, in cui la musica è stata concepita non come un ornamento del culto o come un elemento utile anche se pericoloso per il fedele che si lascia dominare da esso, ma come uno strumento diretto di elevazione a Dio. Attraverso di esso la collettività dei fedeli viene saldata ed esaltata nella preghiera, che la musica ha il potere di intensificare e quasi di sublimare. Il dualismo inerente alla concezione medioevale della musica, strumento di dannazione ed insieme simbolo di ultraterrena armonia si attenua gradatamente nel mondo luterano e parallelamente si attenua, sino a scomparire, ogni antagonismo tra musicista e letterato: il testo sacro trova nella musica la sua naturale destinazione, la sua più piena espressione; il corale luterano nella cantata di Bach non nasce da un compromesso tra musica e parole ma è la parola stessa che si scioglie nel canto corale pur senza perdere nulla della sua pregnanza significativa. Così la musica, non si piega alla parola ma conserva il suo potere astrattivo, la sua forza spirituale che si realizza pienamente attraverso la sua evidenza sensibile. L'idea di un mondo della natura retto da un'armonia universale a cui non è estranea la stessa natura dell'uomo sta a fondamento di questa nuova concezione della musica che si fa strada da Lutero in poi. L'armonia musicale trova il suo fondamento nella natura, come tendevano a dimostrare ormai gli studi di acustica e di armonia, e la bellezza sensibile della musica riposa proprio sul suo fondamento eterno, razionale e perciò naturale, cioè sull'armonia. La musica *humana* e la musica *mundana* non avevano più motivo per essere separate da un muro invalicabile: non vi era più tra

esse un salto qualitativo: la scoperta delle leggi armoniche che reggono il mondo dei suoni ha servito ai teorici a dimostrarne l'intima razionalità e bellezza su cui si fonda la musica nella sua corporea e sensibile realtà. Perciò l'ascolto e la comprensione della musica rappresenta un fatto educativo nel senso più profondo del termine, introduzione ad una sapienza più alta, appercezione diretta e tangibile delle leggi che reggono armoniosamente la natura.

L'idea della musica come rispecchiamento delle leggi universali che per gli antichi si traduceva in una concezione metafisica della musica, suprema sapienza, filosofia prima, si ritrova ad esempio in Leibniz come idea di un'arte privilegiata, come rivelazione di un assoluto, ma non è più connessa alla contrapposizione tra una musica inudibile che si rivolge al nostro intelletto e una musica udibile che si rivolge ai sensi. La famosa frase di Leibniz, spesso male interpretata - «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi»¹ - va letta in questa prospettiva che diventa esplicita se si tiene conto di altre definizioni della musica dello stesso Leibniz. Questo «exercitium arithmeticae occultum» è compiuto dalla sensibilità la quale prova piacere nella percezione sonora dell'armonia prestabilita che regge la natura. «La musica, afferma ancora Leibniz,² ci affascina benchè la sua bellezza non consista che nei rapporti dei numeri e nel calcolo di cui non siamo coscienti, ma che l'animo tuttavia compie, delle vibrazioni dei corpi sonori, che si producono con certi intervalli.» La musica è dunque un po' come l'immagine condensata e resa percepibile all'uomo del mistero dell'universo, è il luogo in cui la bellezza intelligibile della natura diventa bellezza sensibile: «Proprio come nulla è più piacevole ai sensi dell'uomo dell'armonia musicale - afferma Leibniz, chiarendo inequivocabilmente il senso del suo pensiero - così nulla è più piacevole della meravigliosa armonia della natura, di cui la musica è soltanto un pregustamento ed una piccola evidenza». Con Leibniz, si verifica perciò quel rinnovamento a livello filosofico della tradizione pitagorica, nella prospettiva di una musica *humana* che ci conduce direttamente alla bellezza della natura di cui la musica è il simbolo più concreto, senza un salto metafisico, senza la mediazione del teorico che ci spieghi la sua struttura matematica, ma attraverso la sua immediata evidenza sensibile. Sensibilità e ragione, fantasia e intelletto appaiono così organicamente uniti e solidali: la fantasia che opera la «numerazione inconscia» è sì a un gradino inferiore rispetto all'intelletto ma non gli si contrappone e appare come una forma anticipatrice della ragione. Leibniz ha avuto il merito di puntualizzare sul piano filosofico questa prospettiva sulla musica, che sul piano pratico possiamo idealmente immaginare incarnata nell'arte di Bach e nella sua idea che tutta la musica «a null'altro deve mirare che all'onore di Dio o alla ricreazione dell'animo». Questa concezione che possiamo chiamare neopitagorica, si trova indubbiamente isolata nella cultura estetica sette-

¹ *Epistolae ad diversos*, 154^a a Goldbach, 1712.

² Cfr. *Principi della natura e della grazia fondati sulla ragione*.

centesca ed era per certi aspetti del tutto inattuale. La filosofia del tempo infatti mirava ad isolare la facoltà del gusto come facoltà autonoma, indipendente dalla ragione. Perciò gli illuministi privilegiavano la melodia rispetto all'armonia in quanto la prima appare loro come frutto di una libera inventiva, sottratta a qualsiasi possibilità di razionalizzazione; nell'armonia invece, come complesso di regole matematiche, si riaffaccia l'impero della ragione che dovrebbe essere escluso dall'arte. Sostenere la supremazia dell'armonia costituisce perciò per un teorico del Settecento un motivo per essere controcorrente: classicisti ed empiristi concordano in fondo nel considerare la musica un puro divertimento, un ornamento, un prodotto della fantasia anche se non concordano nella valutazione di quest'organo preposto all'attività artistica. Ma gli uni e gli altri rifiutano la contaminazione tra arte e scienza che alcuni teorici isolati continuavano a proporre con un'apparente insensibilità ai problemi del loro tempo. D'altra parte il neopitagorismo appare nella storia dell'estetica musicale settecentesca come una valida alternativa all'estetica empiristica, sottraendo la musica al confronto gerarchico con le arti della parola considerate come un punto fisso di riferimento per ogni tipo di espressione artistica. I paesi di cultura e tradizione luterana hanno rappresentato il luogo naturale per lo sviluppo di una concezione scientifico-metafisica della musica; altrove invece, i filosofi e i teorici vicini a prospettive scientifiche sulla musica appaiono più isolati e anacronistici, anche se il loro apporto alla storia dell'estetica musicale può dirsi oggi tutt'altro che trascurabile. Tale appare Rameau teorico, nel suo tempo, quasi eroicamente solo contro tutti i *philosophes*; tuttavia non sarebbe giusto fare di Rameau il grande incompreso in quanto in fondo aveva dei punti di riferimento precisi a cui appoggiarsi consapevolmente o inconsapevolmente: anzitutto la grande tradizione dei teorici da Zarlino a Eulero e a Saveur e tra i filosofi non solo Cartesio e Leibniz – anche se probabilmente non conosceva direttamente quest'ultimo – ma anche altri suoi connazionali quali il Crousaz e l'André.

L'*Essai sur le Beau*¹ pubblicato nel 1741 a Parigi dal padre gesuita Yves-Marie André, quando Rameau aveva già pubblicato il suo *Traité de l'harmonie* e altri saggi teorici, dimostra come anche in un ambiente per lo più ostile, trovasse ancora spazio un'estetica metafisica e razionalistica; l'André cita tra i propri maestri non solo tutti gli antichi teorici, da Pitagora a Platone ad Aristide e a Plutarco ma ancora S. Agostino e per venire più vicino ai suoi tempi Zarlino, Saveur, lo stesso Rameau e tra i filosofi Cartesio, Mersenne, Malebranche, inserendosi così in una tradizione filosofica impregnata di un razionalismo metafisico platonico e agostiniano del tutto estraneo alla mentalità francese del tempo sempre più influenzata dall'empirismo inglese.

Contrariamente alla maggior parte dei filosofi del suo tempo, le considerazioni dell'André sulla musica non solo non accennano neppure a

¹ Le citazioni sono tratte dall'edizione del 1843 (Parigi), riprodotta dalla Slatkine Reprints, Genève 1969.

preferenze stilistiche per una musica piuttosto che un'altra, ignorando del tutto le dispute musicali dell'epoca ma neanche al rapporto musica-parola, tema centrale dell'estetica musicale del settecento. La musica è considerata dall'André un'arte del tutto autosufficiente, che si regge con le sue sole forze: al melodramma non si accenna neppure una volta nonostante fosse il genere musicale al centro degli interessi teorici generali. Per l'André la musica non si appoggia a nessun'altra arte, ma anzi essa deve avere una trattazione isolata e a parte perché è un'arte non solo diversa dalle altre ma privilegiata. Anzitutto la musica dal punto di vista del soggetto si rivolge «al più sottile e più spirituale dei nostri sensi» (p. 66) e in quanto tale essa «è la scienza dei suoni armonici e dei loro accordi» (p. 67). L'André accoglie dunque due concetti che sembrerebbero contraddittori: da una parte la musica come scienza, dall'altra la musica come oggetto del nostro udito cioè come oggetto di percezione sensibile. La cultura estetica del settecento ha per l'appunto approfondito questo solco, accentuando la separazione tra intelletto e sensibilità, ponendo in antitesi il piacere dei sensi e la ragione. L'André rifiuta quest'alternativa riconoscendo alla musica una doppia funzione: «Il fine della musica è duplice come il suo oggetto; la musica vuole piacere all'orecchio, che è il suo giudice naturale; essa vuole piacere alla ragione che presiede essenzialmente ai giudizi dell'orecchio; per mezzo del piacere che essa provoca nell'uno e nell'altra, essa vuole stimolare nell'animo i moti più consoni a potenziare tutte le sue facoltà» (p. 69). Il fatto che la musica si rivolga in definitiva in egual modo a orecchio e ragione significa che orecchio e ragione non sono due facoltà antitetiche ma due aspetti complementari ed entrambi necessari della nostra personalità. Non per nulla l'udito è «il senso più sottile e spirituale» e d'altra parte la ragione non fa che constatare, rendere esplicita la *natura* sensibile e matematica della musica.

Un'estetica della musica, secondo l'André, deve perciò chiarire il bello musicale nella sua duplice natura, sensibile e razionale; duplicità più apparente che reale perché si tratta solo di due modi diversi di osservare e percepire lo stesso fenomeno. L'André è sufficientemente accorto come filosofo per avvertire le grosse difficoltà e soprattutto le più ovvie obiezioni a cui una concezione di questo tipo poteva andare incontro nel suo tempo. La relatività storica e geografica dell'orecchio umano, cioè la storicità dei modi di percezione della musica fin nei suoi elementi più semplici, in altre parole la storicità del gusto era ormai a metà del settecento quasi un luogo comune; ma in un'arte che sembrava priva di contenuto intellettuale, la constatazione della relatività del gusto musicale si traduceva di fatto in un declassamento della musica: puro stimolo emotivo, privo di regole e di leggi, soggetto alle mode passeggere, alle diverse sensibilità dei popoli, essa non può aspirare alla dignità artistica. L'André previene queste obiezioni ponendosi su di un altro piano. La musica è fondamentalmente sempre eguale, eterna ed immutabile come la natura, come l'orecchio umano; i vari sistemi musicali succedutisi

dalla Grecia antica sino ai suoi tempi non sono che lo sforzo di adeguamento a questa eterna legge, il progressivo disvelamento dell'arte musicale in tutta la sua ricchezza e pienezza.

L'esperienza dei musicisti non può contraddire lo sforzo dei matematici nello studio della natura degli intervalli: l'orecchio non può che confermare la teoria e viceversa. Musicisti e teorici nel loro lavoro secolare, dai tempi di Pitagora sino a Rameau hanno cercato unicamente di perfezionare la musica nel senso di scoprire con l'orecchio e la ragione le leggi naturali di quest'arte. Ma non perciò, aggiunge l'André, nel corso dei secoli »è mutato il giudizio dell'orecchio«. In questa prospettiva è logico che all'André non interessassero affatto le polemiche musicali che tanto appassionavano i suoi contemporanei e che traevano origine proprio da una concezione relativistica del gusto musicale; l'André si limita a mostrare una certa insofferenza per le nuove mode, comprensibile in un filosofo che cerca, oltre le mutevoli apparenze di un'arte, il suo fondamento eterno. Ma il problema delle *querelles* tuttavia »non entra nei suoi propositi« e »la questione d'altra parte non è né importante e neppure ragionevole« (p. 75).

L'*Essai sur le Beau* dell'André pertanto è un trattato sistematico sulla bellezza e non solo sulla bellezza musicale; perciò i problemi sulla natura della musica cui si è sopra accennato acquistano il giusto rilievo se inseriti nella sua metafisica del bello. L'André si propone infatti di applicare anche alla musica il suo schema di divisione del bello in tre generi. Vi è quindi 1) »un bello musicale essenziale, assoluto, indipendente da qualsiasi istituzione, anche divina; 2) un bello musicale naturale dipendente da un'istituzione del Creatore ma indipendente dalle nostre opinioni e dai nostri gusti; 3) un bello musicale artificiale in qualche modo arbitrario, ma sempre dipendente dalle leggi eterne dell'armonia« (pp. 77-78). L'André sembra qui riprendere, pur nell'ambito di questi generi derivanti dalla scolastica cartesiana e dall'estetica del Crousaz, uno schema medioevale di origine platonica con il riconoscimento di due diversi mondi musicali, uno inaccessibile all'uomo, archetipo della bellezza musicale, e l'altro creato dall'uomo per il suo piacere, soggetto alle mode, convenzionale e arbitrario. Ma a ben vedere l'André è proprio da questo schema che cerca di uscire, schema che in fondo l'empirismo accetta in parte abolendo il primo termine e riconoscendo come valido il secondo. Il problema per l'André è anzitutto di esaminare se esistono rapporti tra i diversi tipi di bellezza musicale e come si possono configurare. Il »bello musicale essenziale e assoluto« per l'André non è separato e scisso dal »bello musicale artificiale«; anzi esso in qualche modo si rivela solo attraverso quest'ultimo. »In un concerto, afferma l'André, vi è un diletto più puro della dolcezza dei suoni che voi ascoltate; una bellezza che non è oggetto dei sensi, una certa bellezza che incanta lo spirito, che solo lo spirito percepisce giudica. . . .«. Ma, si chiede l'André, con quale regola si giudicherà questa bellezza? La risposta è la chiave per capire tutto il discorso e va citata nella lingua originale: »Je n'en ai point consulté d'autre - risponde l'André - que de me rendre attentif

à tout; je suivais tous les mouvements des sons successifs ou simultanés; je les comparais entre eux; j'en observais toutes les cadences; je les sentais, les élévations et les abaissements, le style coulant et nombreux de la composition, le saillies, les repos, les reprises, les rencontres, les fuites, les retours. . . C'est-à-dire, que pendant que tant de voix et d'instruments sonores vous frappaient l'oreille par des accords agréables, vous sentiez au dedans de vous-même un maître de musique intérieur qui battait la mesure, si j'ose ainsi parler, pour vous en marquer la justesse, qui vous en découvrait le principe dans une lumière supérieure aux sens; dans l'idée de l'ordre, la beauté de l'ordonnance du dessein de la pièce; dans l'idée des nombres sonores, la règle des proportions et des progressions harmoniques dont ils sont les images essentielles; dans l'idée de la décence, une loi sacrée qui prescrivait à chaque partie son rang, son terme et sa route légitime pour y arriver; c'est-à-dire que pendant que tous vos concertants lisaient sur le papier chacun sa tablature, vous lisiez aussi la vôtre écrite en notes éternelles et ineffaçables dans le grand livre de la raison, qui est ouvert à tous les esprits attentifs« (p. 79). In questo passo, che meritava citare per intero, l'André riassume e precisa in modo suggestivo le sue idee fondamentali e pone le distanze sia dalle estetiche precettistiche del classicismo, sia dall'estetica del gusto. Infatti i suoi principi di ordine, di proporzione, di decoro, di armonia non si traducono in una regola esteriore da imporre al musicista, ma, con un evidente richiamo agostiniano, costituiscono un ideale trascendente e immanente al tempo stesso. Questa musica che ha il suo principio in una »luce superiore ai sensi«, tuttavia ci si rivela proprio attraverso ai sensi, e solo con l'ascolto fisico di essa possiamo accedere alla sua natura più essenziale. Tra la musica che si ascolta con i sensi e la musica che si rivolge alla ragione tuttavia vi è un ben preciso gioco di richiami e una stretta interdipendenza. Il richiamo all'esperienza interiore (un maître de musique intérieur) è la via per ritrovare questa armonia superiore di cui quella sensibile è l'incarnazione. »Il grande libro della ragione« è dentro e non fuori di noi, ed è aperto a tutti. Ascoltando la musica con attenzione in tutte le sue manifestazioni sensibili, ci si dispiega in *interiore homine*, l'altra musica scritta »in note eterne«, ma a quest'ultima non si accede senza la prima. L'armonia della musica perciò si può ben dire che è fondamentalmente una, ma si rivela a noi a diversi livelli, attraverso un passaggio dai gradini più bassi, cioè quando l'armonia è sentita come piacere sensibile delle consonanze, sino al livello più alto, puramente intellegibile, con la consapevolezza dell'eternità delle sue leggi. Ma l'uomo può godere di essa e giungere a questa superiore consapevolezza perchè »la struttura del corpo umano è tutta armonica« (p. 81). L'uomo, corpo e spirito, vibra all'unisono con la musica e per questo motivo l'André privilegia la voce umana rispetto agli strumenti: »di tutti gli strumenti musicali la voce umana è quello il cui suono simpatizza maggiormente con le nostre disposizioni interiori. . . E come non sarebbe così,

dal momento che per sua natura la voce umana deve essere necessariamente più all'unisono con l'armonia del nostro corpo e della nostra anima?» (p. 83).

Come s'inserisce in questo discorso sulla musica la creatività del musicista, l'invenzione individuale, il gusto del singolo? Se la musica come dice più volte l'André «non è un'invenzione puramente umana» (p. 84), non si riapre un divario incolmabile tra la musica «artificiale» e quella «naturale»? Certo la difficoltà non è ben risolta e sembra che tendano nuovamente a sovrapporsi due fatti parzialmente eterogenei. L'André ritiene che la consonanza sia sostanzialmente il regno del bello musicale assoluto mentre nella dissonanza si esplica la libertà del musicista in quanto introduce la varietà nella composizione. Ma anche la dissonanza non è un'«invenzione» del musicista ma è fondata sulla natura, afferma l'André citando Rameau. Quindi l'invenzione del musicista si esplica solo nella possibilità di combinare elementi già dati in natura. «È chiaro, spiega l'André, che l'uso ben inteso delle dissonanze, produce nella musica un nuovo tipo di bellezza, anche se sempre fondato sulla natura...; le varietà infinite di cui esse ornano le composizioni musicali sono però veramente opera del musicista, bellezza libera che egli può scegliere; e, se posso osare affermarlo, sua creazione. È vero che per includere nell'armonia queste bellezze che io chiamo d'istituzione e dell'arte, si è dovuto consultare la natura, meditare, ragionare e a volte tentare; ma con tante esperienze e ragionamento infine si è trovata la strada» (p. 87-8). Per l'André quindi, i due tipi di bellezze musicali hanno un fondamento unico e la varietà è ammissibile, anzi auspicabile perché anche l'orecchio deve avere la sua parte, purché il tutto sia riconducibile all'unità. Attraverso la dissonanza e quindi la varietà si forma quello che l'André, seguendo in fondo Rameau, chiama «una specie di retorica musicale», un vero e proprio vocabolario con le sue parole, le sue «grandi figure per elevare l'animo, le sue grazie...» (p. 88). Ma dalla varietà compatibile con l'uso di questo ricco vocabolario, deve sempre emergere l'unità, «il grande principio» che in ogni tipo di produzione, sia della natura che dell'arte... costituisce sempre la forma della vera bellezza». Si ripropone ancora una volta il contrasto tra questa musica che dipinge, che ha un suo vocabolario, una sua ben precisa retorica e l'unità cui deve mirare in definitiva ogni musica. Non si tratta di un'unità formale, nel senso della realizzazione di una coerenza di discorso anche se questa è la premessa indispensabile, il livello più basso per realizzare un'unità superiore cui deve mirare il musicista e che è di natura metafisica. Anche l'André si trova di fronte al problema in cui si è dibattuta tutta l'estetica del settecento, cioè il significato del concetto dell'arte come imitazione, concetto che ancora una volta viene messo in crisi proprio dalla musica. L'arte che trova il suo valore estetico in una prospettiva formale, anche se di natura metafisica, come il principio dell'unità affermata dall'André, si contrappone all'arte che invece trova il suo valore estetico nell'imitazione, comunque poi questa venga intesa. Musica e pittura vengono contrapposte dall'André proprio in base a questa diffe-

renza. Pur attraverso un discorso non sempre limpido e incerto emerge con sufficiente chiarezza che la musica è un'arte superiore alla pittura proprio perché la prima è un'arte prevalentemente espressiva, mentre la seconda imitativa. L'André nel terminare il suo *quarto discorso* sulla bellezza musicale afferma che la musica è un'arte superiore alle altre, che la bellezza musicale è più alta, più espressiva delle altre bellezze; certo la terminologia filosofica ed estetica del tempo non gli era di aiuto nel sostenere questa tesi ed infatti le conclusioni dell'André rivelano proprio questa mancanza di strumenti concettuali adeguati, ma non perciò è meno significativo il suo sforzo d'individuare, seppure confusamente, allo stato d'intuizione, motivi estetici che saranno poi chiariti e portati ad una condizione di maggior chiarezza e consapevolezza solo nei decenni successivi. L'elemento originale e peculiare della musica emerge solo dal confronto con la pittura: «prima di terminare, afferma l'André, vorremmo per un momento metterle in parallelo (musica e pittura), ma quale parallelo o piuttosto quale contrasto! Non vi è persona che non sappia che questi due generi di bellezza consistono nell'imitazione o se si preferisce nell'espressione. Ecco un punto in cui musica e pittura si trovano uniti nello stesso fine. Ma quale differenza nell'esecuzione!» (p. 93). Qui l'André nelle critiche mosse alla pittura si riallaccia a numerosi precedenti, da Roger de Piles al Dubos e lo stesso tema sarà ampiamente sviluppato dagli enciclopedisti. La pittura in sostanza è un'arte la cui imitazione è esemplare, perfetta ed adeguata al suo oggetto, ma non ci dà la vita. La pittura ci dà solamente la superficie degli oggetti imitati ma non coglie la loro dimensione più essenziale, più profonda; la pittura rappresenta «unicamente la superficie dei corpi, un viso, degli occhi, colori fissi e inanimati...» (p. 94); ma la musica «ci scava sino in fondo all'anima... la musica dipinge il movimento...» (p. 94). In altre parole la pittura ha un campo d'azione ben determinato e limitato; la musica, in apparenza più lontana dalla natura, cioè dagli oggetti, ha un campo d'azione illimitato perché i mezzi di cui si serve sono più indiretti o potremmo dire oggi più metafisici. «Ci vorrebbero venti quadri per riunire tutto ciò che racchiude la più irrilevante cantata o sonata» (p. 94). Infatti la musica agisce evocando e non descrivendo o imitando come la pittura. Il termine espressione viene usato dall'André con maggior insistenza parlando della musica e della sua superiorità di fronte alla pittura. Quest'ultima non manca di «perfezione», ma «non ha ricevuto dalla natura altrettanti doni della sua rivale. Vorrei dire, continua l'André, che per esempio i colori non sono così espressivi come i suoni...» (p. 95). «Ora, conclude, con tutti questi vantaggi, c'è forse da sorprendersi che il bello musicale possieda grazie più sublimi e più delicate, più forti e più tenere rispetto a qualsiasi altra arte?» (p. 95).

Se si dimentica per un momento la scolastica distinzione dei tre tipi di bellezza musicale che l'André ci propone per mantenere la simmetria di costruzione con le altre bellezze, se si vuole cogliere il significato complessivo del suo discorso, si deve rilevare che proprio attraverso la musica l'André tenta di andare oltre la prospettiva pitagorica tradizionale mi-

rando ad individuare l'unità profonda del fatto musicale, la sua natura fisica e insieme spirituale. La duplice natura della musica, che si presenta come vocabolario delle passioni ma al tempo stesso come rimando ad un orizzonte metafisico, ci lascia intravedere un mondo in cui un'armonia superiore regge ed unisce uomo e natura in un'unità organica. Infatti la conclusione dell'André è che »in una sola istituzione... si ritrovano tutti e tre i generi di bellezza«; si direbbe che l'impianto scolastico della sua estetica venga dallo stesso André compromessa e messa in crisi a contatto con quest'arte »più sublime e più delicata, più forte e più tenera« che è la musica.

L'estetica dell'imitazione, sia nella prospettiva empiristica dell'estetica del gusto, sia nella prospettiva metafisica pitagorica-platonica per tutto il settecento viene messa in crisi dalla presenza disturbante ma stimolante della musica. Gli spunti presenti nell'estetica dell'André non andranno persi; Rameau da una parte e Diderot tra gli enciclopedisti sapranno riprenderli in un orizzonte filosofico più consono al loro organico sviluppo.

Sažetak

YVES-MARIE ANDRÉ I PITAGOREJSKA TRADICIJA U MUZICI

U estetskoj kulturi 17. i 18. stoljeća, u kojoj je dominirao sukob između racionalizma i empirizma, između klasicizma i estetike ukusa, nastavlja živjeti, postrance i diskretno, vitalna muzička estetika koja se upušta u pitagorejske i platonske spekulacije. Ipak su pod utjecajem luteranske misli i nove senzibilitnosti prema muzici novopitagorejci nastojali pomiriti rascjep između muzike *humane* i muzike *mundane*, na kojem se konačno zasnivao dobar dio muzičke misli od antike do renesanse. Taj su proces nesumnjivo favorizirali također postanak harmonije i otkriće da su zakoni što njome vladaju zasnovani upravo na prirodi. Ideja svijeta prirode, vodenog univerzalnog harmonijom, kojoj nije strana ni sama čovjekova priroda, stajala je u osnovi te nove koncepcije muzike koja se probija od Luthera dalje s teoretičarima renesanse - od Zarlina do Descartesa i Rameaua. Za njih se osjetna ljepota muzike ne suprotstavlja racionalnoj prirodi, nego, naprotiv, počiva na njezinoj vječnoj osnovi, racionalnoj i zato prirodnoj, to jest na harmoniji. Leibnizova je zasluga možda u tome što je prvi precizirao na filozofskom planu to organsko jedinstvo senzibilitnosti i razuma, fantazije i uma. Takvu je koncepciju razvio u smisleni sustav tek Rameau; no bilo bi krivo misliti da je on bio usamljeni mislilac. *Essai sur le Beau*, što ga je objavio 1744. u Parizu isusovac André, kad je Rameau već bio izdao svoj *Traité de l'harmonie*, dokazuje kako su Rameauove ideje naišle na značajan odjek i kod drugih mislilaca. André se u stvari uključuje u pitagorejsku i platonsku struju, potpuno zanemarujući empirističku estetiku koja se u to doba širila u cijeloj Francuskoj. André se nije bavio raspravama o melodrami, koje su polarizirale pažnju njegovih suvremenika, a ni odnosima između muzičkog i poetskog izražaja. Za Andréa je muzika ne samo

sebi dovoljna umjetnost nego u nekim aspektima i privilegirana, toliko, da pače, da traži od filozofa da je tretira odvojeno od ostalih umjetnosti. U stvari, muzika se obraća »našem najsuptilnijem i najduhovnijem osjetilu«. I takva, ona je »nauka o skladnim tonovima i njihovim akordima«. Dosljedno tome, muzika je u osnovi vječna i nepromjenjiva kao i priroda i kao ljudski sluh. Glazbena je ljepota najizrazajna i najdovršena ljepota, jer se kroz njezinu osjetilnu očitost otkriva i inkarnira viša ljepota, čija je priroda metafizička, u kojoj se zajedno stapaju, u savršeno i skladno jedinstvo, fizička i duhovna narav. Ti se pogledi u estetici Andréa nisu izgubili; s jedne strane Rameau, s druge strane enciklopedist Diderot znali su ih prihvatiti na jednom filozofskom horizontu, koji je bio pogodniji za njihov organski razvitak.