



Los presocráticos en la música barroca: una lección de filosofía musical

Cecilia Mercadal Molina

“El eremita de Éfeso, misántropo orgulloso y altivo, vivía, según cuentan, de las hierbas y plantas de las montañas, despreciando a las masas y los principios democráticos. Todo encuentro con los hombres proporcionaba a Demócrito motivo de risa”.

Juvenal, *Sátiras*, X, V, *La vanidad de los deseos humanos*, verso 47

“En cuanto a los sabios, Heráclito y Demócrito, combatían la cólera, uno, llorando, el otro, riendo”.

Soción de Alejandría. Citado por Estobeo. *Antología de extractos, sentencias y preceptos*. III, XX, 53.

“Demócrito y Heráclito eran dos filósofos, de los cuales, el primero, considerando la condición humana vana y ridícula, nunca aparecía en público sin presentar un semblante risueño y burlón, mientras que Heráclito, considerándonos igualmente dignos de conmiseración, se mostraba con el rostro siempre triste y los ojos llenos de lágrimas”.

Michel de Montaigne, *Les essais*. Vol 3. Libro I. Capítulo 50



Durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, las figuras de Demócrito y Heráclito sirvieron de inspiración a obras artísticas de diferente signo, sobre todo literario, teatral y musical. La iconografía de la época también se hace eco de esta caracterización como figuras antagónicas. En el ámbito literario, la estela de los dos presocráticos es extensa, apareciendo de manera explícita en multitud de obras y en autores reseñables (como Lope de Vega en su obra *La Dorotea*, Quevedo o Baltasar Gracián en *El Criticón*, por citar el ámbito de las letras hispanas), o simplemente como fuente de inspiración (el mismo Quijote podría ser un trasunto de esta polarización caracteriológica que se presenta como las dos caras de la misma moneda)¹. En su obra *Gargantua et Pantagruel*, Rabelais presenta dos personajes, Eudemony y Ponocrates, que ríen y lloran tras el discurso capcioso del sofista Janotus de Bragmardo: “*De ce*

¹ Para un desarrollo más extenso de tales referencias en obras literarias españolas, ver la tesis doctoral de Béatrice Vila Baudry, *Le rire de Démocrite et le pleurer de Héraclite. La figure des philosophes de l'Antiquité dans la littérature espagnole des Siècles d'or*, Université Paris IV-La Sorbonne, 2007. Un desarrollo más conciso puede encontrarse en el artículo de la mencionada autora: Vila, B., «Le rire grave de Don Quichotte», en *Revue des Études Italiennes*. Nouvelle série. Tome 52, n° 1-2 (2006).

fait, ils se trouvaient représenter Démocrite héraclisant et Héraclite démocrisant"². (2). Expresa con ello el carácter aparentemente contradictorio de esta pareja filosófica, cuya actitud ante la realidad es el reverso de la actitud opuesta. Por su parte, Erasmo de Rotterdam, en su *Elogio de la locura*, cita la risa de Demócrito, considerado como un loco por sus compatriotas debido a su propensión a reírse de todos y de todo y por su vida eremítica, hasta el punto de recurrir al consejo y dictamen médico de Hipócrates, quien, lejos de diagnosticar la demencia del sabio, concluye más bien lo contrario, certificando su sabiduría y cordura por reírse de lo que es digno de ser ridiculizado en el género humano (relatado en las cartas apócrifas del galeno griego).

Por otro lado, son varias las obras literarias de la época que tienen como protagonistas a ambos filósofos. Entre ellas podríamos señalar la comedia *Démocrite amoureux*, escrita por Jean-François Regnard en 1700 (y de la que al parecer François Couperin poseía una copia en su biblioteca), o también la «*Comparaison de Démocrite et Héraclite*», en los *Dialogues des morts*, de Fénelon, publicada en 1712.

No se sabe a ciencia cierta el momento de la aparición de la leyenda de la risa de Demócrito y el llanto de Heráclito. De los escasos fragmentos escritos que se les atribuye no se puede inferir una caracterización semejante, aunque las referencias de filósofos y eruditos posteriores convienen en la atribución de los estados anímicos respectivos, así como las nociones problemáticas que subyacen en ambas posturas y que han servido como fuente de inspiración a las obras de arte mencionadas. Como señala Alberto Bernabé en su selección de fragmentos de filósofos presocráticos, Heráclito es citado poco y mal en los escritos de Platón y Aristóteles, siendo conceptualizado por este último como uno más de los “filósofos de la naturaleza” que postuló el fuego como *arché* o razón primordial. Paradójicamente fueron los Padres de la Iglesia quienes contribuyeron en mayor medida a difundir y conservar pasajes de Heráclito con la intención de combatir a herejes y heterodoxos de la fe cristiana³. En relación con la caracterización de melancolía y tristeza, no existe ninguna fuente originaria expresa; tan solo algún comentario de escritores y pensadores posteriores como el Pseudo-Aristóteles que lo define como “el oscuro” (aunque probablemente en el sentido de enigmático e incomprensible, más que en el de sombrío y melancólico como cualidad moral y caracteriológica), o Teofastro, quien señala que “por causa de su melancolía, escribe unas cosas a medias, otras inconsistentes”⁴.

De los fragmentos atribuidos al filósofo, es bien conocido aquel que se refiere a la guerra (*pólemos*) como principio que rige el universo y que establece categorizaciones entre los humanos, sin que estos puedan sustraerse a una necesidad y designio que los obliga⁵. Sin duda esta conceptualización pesimista de lo real también ha contribuido a gestar ese halo de pensamiento amargo con el que se le caracteriza.

Por su parte, Demócrito es presentado como un hombre vital y risueño. De los fragmentos dispersos que se conservan y que dan cuenta de la magnitud y profundidad de sus conocimientos en casi todos los campos del saber, aunque solo en forma de “ecos y ruinas”⁶ por la dispersión de sus fragmentos, no se puede inferir ningún aspecto alusivo a la risa o al buen humor a la hora de abordar el mundo o el alma

² Citado en Nestor Luis Cordeiro, «Démocrite riait-il?», en Desclos, M-L. (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000.

³ Bernabé, A., *Fragmentos presocráticos*, Madrid, Abada, 2019, p. 170.

⁴ *Ibidem*, p. 168.

⁵ *Ibidem*, p. 434.

⁶ *Ibidem*.

humana, ni siquiera con un barniz o toque irónico. Los fragmentos sobre ética, en forma de sentencias morales, apuntan a una especie de prudencia o sentido común y cierta resignación ante lo inevitable, que es en el fondo un pensamiento utilitarista y estoico más o menos camuflado. Esto lo complementa con la necesidad de ser virtuoso huyendo de la necedad y la insensatez, pensamiento que es el denominador común en la sabiduría práctica de la mayor parte de escuelas filosóficas. Sus consejos morales son en este sentido edificantes y tienden a enseñar a los humanos una recta sabiduría que los haga justos y sabios, y, por ende, felices. Este es en definitiva el único sentido de optimismo y confianza en el género humano que podemos hallar en sus escritos.

Existe sin embargo una corriente de pensamiento que fijará el estereotipo o arquetipo de la risa y el llanto personificado de manera casi alegórica a través de estos sabios. En cierto sentido es lógico que la época barroca, con su tendencia manifiesta a teatralizar el mundo creando estas imágenes personificadas de conceptos o abstracciones, creara también estos prototipos imaginarios plasmados en obras musicales, literarias o pictóricas.

Es precisamente esta tensión entre la máscara de lo cómico, que simboliza el filósofo creador de la teoría de los átomos y la de la tragedia, que representa el filósofo precursor de la dialéctica, la que proporciona material suculento en una época como la barroca, donde triunfa el concepto metafórico acuñado como *Theatrum mundi*, (enunciado ya en los diálogos platónicos). La risa del sabio de Abdera presenta en primer término un planteamiento paradójico, puesto que en las comisuras de la boca que ríe (“a mandíbula batiente”) se oculta la sombra de la más amarga melancolía. Así, en palabras de Horacio, una risa perpetua sacudía los pulmones de Demócrito: era justamente el espectáculo del mundo lo que provocaba su risa, es decir, la contemplación de una realidad lamentable, gobernada por la injusticia y la falta de armonía. Ambos filósofos encarnan las dos miradas extremas que provoca la contemplación del espectáculo de la vida humana, siendo en el fondo las dos caras de una misma moneda. ¿Tiene por tanto algún sentido plantearse si es mejor adoptar una perspectiva trágica ante los males que afligen al ser humano a cada instante, fruto de su estulticia manifiesta, o es preferible por el contrario considerar que estas desgracias merecen nuestro desdén y escarnio y observar el mundo como una broma de la que burlarse sin piedad? La figura de los dos sabios se nutre de un rechazo vehemente y apasionado del mundo, y la respuesta de ambos se torna una mezcla de sabiduría y locura. ¿Quiénes son esos sabios sacudidos por una risa interminable o por lágrimas sin fin? Y es que, contrariamente a otros filósofos de la era clásica como Epícteto, Epicuro, Séneca o Marco Aurelio que buscan la expansión de sus doctrinas y enseñanzas de la vida práctica entre los habitantes de la polis, además de pretender vivir en armonía junto a ellos, tanto Demócrito como Heráclito declinan ser aceptados socialmente, y de manera manifiesta se aíslan de sus congéneres huyendo de sus ocupaciones incesantes y mostrando un alejamiento gnoseológico y existencial con respecto a las cuitas que asolan a los humanos, poniendo el acento en el lamento o en el humor que suscitan.

Podríamos sin embargo incluir un tercer sabio en esta ilustre pléyade, por cuanto comparte con los dos primeros esa contemplación desdeñosa del mundo y la inutilidad de sus afanes, practicando un destierro deliberado, aun en el seno de la propia polis. Ese filósofo no es otro que Diógenes el cínico. Este justamente puede ser el motivo por el cual François Couperin lo incluye en un opúsculo de reciente descubrimiento

y cuyo título incluye a los tres sabios de la antigüedad mencionados. Se trata de un brevísimo canon a tres voces donde se caracteriza a cada uno de ellos tanto en el texto como en la música respectiva⁷. Este tercer personaje no aparece en cambio en la mayor parte de las obras aludidas con anterioridad inspiradas en la pareja aparentemente antagonica. Una explicación probable es que la postura de Diógenes representa una posición equidistante ante la contemplación de la realidad que lo rodea, una suerte de desdén, de profunda indiferencia por el mundo que ni siquiera es capaz de arrancarle una lágrima o una carcajada. Ese manifiesto desprecio, ejemplificado por la anécdota con Alejandro Magno, conlleva una ausencia total de emociones, de expresión anímica, lo que casa muy mal con cualquier intento de caracterizar la actitud del personaje. ¿Cómo se podría en una obra musical, por ejemplo, expresar la neutralidad, la inmutabilidad, la impasibilidad y el desapego máximo que se atribuye al augusto habitante del tonel? La breve pieza de Couperin, en la línea que se refiere a este personaje, nos proporciona una posible caracterización musical utilizando una línea melódica monótona de notas repetidas en el registro agudo (por tanto más molesto e incisivo, incómodo, atributos más acordes con el sabio cínico), que solo al final hace un pequeño gesto descendente. Y es que alguien que contempla de manera equidistante la risa y el llanto, carente por tanto de sentimiento alguno, puede aparecerse ante nosotros no solo como un ser asocial y huraño sino como un ser fuera de este mundo, dotado de una naturaleza que contradice lo humano, puesto que la ataraxia como objetivo integral hace del hombre una especie de mineral que ni siente ni padece. Y sin embargo esa naturaleza pétrea e incommovible podría tener otras formas de encaje en una obra artística, viéndose quizá como la posibilidad extrema de huir de la afectación excesiva ante lo inevitable de esta vida, ya sea por la risa o por el llanto.

Heráclito y Demócrito en la música

Como ya señalábamos en el párrafo precedente, las implicaciones éticas y estéticas de estas dos figuras antagonicas han sido la inspiración de diversas obras musicales que se ubican de manera preferente en el barroco, aunque existe un atípico exponente en la obra del compositor romántico Charles Valentin Alkan, dentro de su obra pianística *48 Esquisses* op. 63 publicada en 1861, a la que luego se hará referencia.

Como apunta Graham Sadler en el artículo *A philosophy lesson with François Couperin?*, anteriormente citado, donde se comenta el opúsculo del autor francés, el primer compositor que vio el expresivo potencial que encerraba el contraste entre ambos filósofos, fue Giacomo Carissimi, cuyo dúo titulado *I filosofi* (“*A piè d’un verde alloro*”) pone en boca de ambos personajes, de manera dialogada, esta visión opuesta del mundo. En esta pieza, los afectos de alegría (aparente, al menos) y tristeza, de risa y llanto, son sutilmente contrapuestos a través de suaves melodías de perfiles ondulados, y no exentas de figuras retóricas de índole quasi madrigalística, como la descripción de la risa de Demócrito mediante agitados y ondulantes pasajes en semicorcheas que simulan esta expresión de regocijo.

⁷ Sadler, G., «A philosophy lesson with François Couperin? Notes on a newly discovered canon», en *Early Music* .Vol. XXXII/4 (2004).



Extracto de *I FILOSOFI*, VI dúo perteneciente a *Duetti da camera*. Giacomo Carissimi. Edición Peters. Leipzig, 1927.

Otro compositor contemporáneo de Carissimi, autor de una obra titulada *Heraclitus e Democritus*, fue Pietro Torri (c. 1650-1737), cuya referencia podemos encontrarla en la obra de John Hawkins *A general History of the Science and Practice of Music*⁸, y donde también se alude a la obra de Carissimi antes citada incluyendo una edición de la misma.

Como señala Sadler en el artículo mencionado con anterioridad⁹, dado que la obra de Carissimi era conocida en Francia en los albores del siglo XIX, es probable que su diálogo *A piè d'un verde alloro* sirviera como inspiración a las dos obras que van a ser abordadas con más detalle, tanto el minúsculo canon de Couperin, titulado *Héraclite, Démocrite, Diogène*, como la cantata *Héraclite et Démocrite* de Jean-Baptiste Stuck.

La cantata escrita para dos voces y orquesta (soprano, barítono, dos violines obligados y bajo continuo), con música de J. B. Stuck, más conocido como Batistin, y texto de La Font, cuya primera edición data de 1714, es la que mejor ilustra desde el punto de vista retórico y expresivo la contraposición y caracterización de los dos personajes objeto de este estudio. Estrenada en la Ópera de París en noviembre de 1722, tras publicarse en una segunda edición en 1721 por Cristophe Ballard, la cantata se estructura en dos partes simétricas que alternan un recitativo y un aria asignados a cada filósofo, seguidos de un dúo al final de cada sección más un Air que sirve como colofón a la obra. A pesar de que la citada cantata se menciona en diversos artículos alusivos a la cantata francesa del XVIII y su relación con la cantata italiana (como en los artículos monográficos de David Tunley¹⁰ acerca de este género, de M. Barthélémy "*Les cantates de J.B. Stuck*", y de Don Fader, sobre les Goûts-réunis en la música vocal francesa de 1695 a 1710¹¹, entre otros estudios que hacen referencia a este compositor de origen italiano como creador destacado del género), no existe un estudio analítico ni de exégesis retórica sobre esta pieza musical. Por ello se intentará realizar una aproximación de índole hermenéutica que ponga de relieve, de manera comparativa, el trasfondo expresivo y retórico de dicha música.

El texto de La Font es ilustrado y glosado por la música de Stuck utilizando

⁸ Hawkins, J., *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776; 2/1853, Vol II.

⁹ Sadler, G., «A philosophy lesson with François Couperin? Notes on a newly discovered canon», *op. cit.*, p. 544.

¹⁰ Tunley, D., *The Eighteenth-Century French Cantata*, London, 1974, 2/1997.

¹¹ Don Fader, D., «The Goûts-Réunis in French Vocal Music (1695-1710). Through the Lens of the Recueils d'airs sérieux et à boire», en *Revue de Musicologie*, T. 96 N° 2 (2010), pp. 321-363.

los recursos musicales propios del discurso retórico musical tan en boga en la época, cumpliendo la doble función de caracterizar los atributos de ambas figuras arquetípicas con su visión aparentemente antagónica y expresar las imágenes, ideas y enseñanzas morales contenidas y sugeridas por las palabras cantadas por ambos personajes. De esta manera se produce una auténtica simbiosis entre la finalidad y la forma del discurso poético y la del discurso musical. Así, la pretensión de conmover, de persuadir, de incitar al oyente y al lector a obrar en un determinado sentido, que es consustancial a todo planteamiento retórico, se ve amplificada por el poder y resolución de la música. El humano incauto no tiene más remedio que plegarse a la evidencia de sus necias pretensiones, de su vana ambición, de las pasiones absurdas que agitan y agitarán por siempre el alma. La gravedad sentenciosa de Heráclito (explicitada en el aria “*Pleurez, pleurez mes tristes yeux*”, donde la línea bel cantista de la soprano emerge y se eleva para derramarse en las lágrimas de onduladas secuencias descendentes de la melodía), se ve refutada por el jocoso discurso del bajo que encarna a Demócrito en el aria titulada “*Sa raison n’est qu’un délire*”, con la risa estentórea de quien contempla la estulticia humana desde la privilegiada y distanciada posición del sabio.



En el dúo final (“*Dans la tempête, dans l’orage*”) ambos personajes vienen a coincidir al fin cerrando el círculo dialéctico donde los contrarios se integran en una síntesis (¿conciliadora?) de las tesis mantenidas. Se trata de un movimiento fugado donde se establece un juego imitativo. Ninguna de las dos perspectivas vence, sino que son perfectamente complementarias tal y como sugiere el estilo *concertato* de la cantata y el contrapunto de voces que se persiguen y se imitan esbozando un eco continuo.

A handwritten musical score for the duet "Dans la tempête et dans l'orage". The score is written for two voices, soprano and bass, with piano accompaniment. The notation is on four staves. The lyrics "Dans la tempête et dans l'orage" are written below the staves. The music features a complex interplay of voices and piano, with a strong sense of rhythmic drive and imitative counterpoint.



Entre las obras instrumentales que guardan una relación directa con estos personajes de la antigüedad clásica, se encuentra la sonata homónima para violín y continuo, escrita por el violinista y compositor francés François Duval (1672-1728) que vivió en París y formó parte del grupo Les Vingt-quatre Violons du Roi en la corte real de Versalles. Se trata de uno de los representantes de la escuela francesa del violín del siglo XVII, y su música presenta influencias del estilo de Corelli. En 1704 estuvo al servicio del Duque de Orléans, por lo que es más que probable que tuviera contacto con J.B Stuck, también servidor del citado Duque, al que hizo destinatario de su Cantata. La sonata de Duval caracteriza a los dos filósofos intercalando movimientos de tempo lento y carácter solemne, grave y ceremonioso (en clara alusión a Heráclito), con movimientos rápidos, ágiles e impetuosos que simbolizan la risa agitada y la condición optimista y desenfadada de Demócrito. La sonata (es la IV de la colección titulada *Amusement pour la chambre: sonate à violon seul avec la basse* de su 6º libro de piezas para violín, compuesto en 1718)¹², puede verse como una pequeña suite de danzas de estructura binaria (típica de esta forma), dividida en cuatro movimientos contrastantes, con influencias italianas pero muy del gusto francés, sobre todo en los movimientos lentos ornamentados y de carácter ampuloso y *pathétique*. El primero, titulado *L'Héraclite* contrasta con el siguiente, *Le Démocrite*, una danza en ritmo ternario con la indicación agógica *très vite* y que se desenvuelve con un carácter festivo y animado, a pesar de compartir la tonalidad menor de todos los movimientos que integran la pieza. La tercera es una *Sarabande* que vuelve al carácter y expresión patética y solemne del inicio. Finaliza con un movimiento en estilo fugado, una giga con un título que no es programático como los dos primeros, ni tiene nombre de danza como el tercero, sino que hace alusión a una indicación de carácter, *Gay*, es decir, alegre, que define a uno de los protagonistas. Cabe decir, finalmente, que en la sonata se da un perfecto equilibrio entre los instrumentos que la interpretan, siendo el cello coprotagonista junto al violín en la parte melódica (además de formar parte del bajo continuo junto al clave), por lo que podría verse como un diálogo y una rivalidad (estilo concertato) que concuerda perfectamente con el devenir dialógico de los dos sabios antagonistas.

¹² Sadler, G., «A philosophy lesson with François Couperin? Notes on a newly discovered canon», *op. cit.*, p. 545.



Amusemens pour la chambre. Sonates à violon seul avec la basse. Composées par Mons.r du Val symphoniste ordinaire de la chapelle et de la chambre du Roy. Livre VI. eme. Gravé par C. Roussel. 1718. Avec privilège du Roy.

En una época y un estilo radicalmente diverso, compuso Charles Valentin Alkan su breve pieza para piano con idéntico título, incluida en los *48 Esquisses o 48 Motifs op. 63*, publicados en 1861 y que se dividen en cuatro libros o suites, de títulos e índole generalmente programática, como esta nº 39 dedicada a los dos presocráticos. (9) Estos esbozos como los llama su autor están organizados a la manera del *Clave bien temperado* con un recorrido cíclico por 24 tonalidades mayores y 24 menores. Se inscriben en la tradición propia de la música francesa de piezas de carácter o ideas musicales con alusiones extramusicales, como podemos encontrar en F. Couperin, Lully, Eric Satie, Claude Debussy, y tantos otros. En concreto esta breve pieza, *Héraclite et Démocrite*, esboza las figuras de ambos sabios, trazando de nuevo el radical contraste de carácter que recoge la leyenda. Para el grave y patético Heráclito escoge un tema arcaizante sobre la escala dórica formulada con un salto de 5ª ascendente desde la nota finalis al que sigue una escala descendente (que puede verse como una alusión a la teoría de los modos griegos organizados mediante tetracordos descendentes). Dicho motivo se repite en otros tonos diferentes.

Tema de Heráclite. "Héraclite et Démocrite". *ESQUISSES 48 Motifs en quatre suites, op.63*. Publicado en la colección *OEvres choisies pour piano. CH. V. ALKAN*. Nouvelle Edition. Paris, Costalat et C., Éditeurs.

Para ilustrar el carácter de Demócrito se decanta por un motivo caricaturesco con un diseño de acordes tríada repetidos de forma percusiva en los cuatro pulsos del compás, tocados cuatro veces más rápido (redonda igual a negra), cambio a tonalidad mayor y con la indicación de carácter *Allegramente*.



Tema de Démocrite. Id.

Por una parte, sorprende hallar un uso tan explícito de la retórica musical en una época tan alejada del Barroco y su empeño por destilar los afectos, pasiones y emociones para establecer una clasificación sistemática que permitiese al compositor contar con un amplio bagaje de recursos y herramientas expresivas para forjar un discurso claro y explícito que conmoviese al público. Y esto precisamente cuando ya habían triunfado los planteamientos formalistas que abogaban por la eliminación de los significados extra-musicales y la autonomía radical del discurso musical en la música pura. A pesar de que los experimentos del poema sinfónico y las sinfonías programáticas decimonónicas pueden considerarse legítimos intentos de implicar lo narrativo y literario en el discurso musical (siendo obras coetáneas a Alkan), sigue sorprendiendo el hecho de una caracterización naif, casi caricaturesca, como una especie de descripción literal, más que la mera sugerencia de contenidos y planteamiento compositivo de altos vuelos que podemos identificar con un poema sinfónico de Strauss o de Liszt.

En este sentido, Charles Rosen admite que “la obra se acomoda a nuestras expectativas sobre la gramática y la sintaxis musicales, y, a partir de ahí, somos capaces de dotarla de un significado, por una parte en virtud de la tradición (así la música lenta en tonalidad menor suele ser melancólica), y, por otra, hay que decirlo, en virtud del capricho, del libre uso de nuestra imaginación”¹³.

De esta manera, la verdad implícita en toda obra de arte es capaz de trascender el estrecho marco que le impone un formalismo simplificador que desdeñe la capacidad de la música para expresar y comunicar de manera clara y distinta no solo sentimientos y emociones (como da por supuesta la llamada teoría *degli Affetti* barroca), sino también ideas, conceptos y abstracciones, generando un discurso con una narrativa no muy lejana a la literaria, poética, o incluso al relato filosófico.

Bibliografía y fuentes documentales

Barthélémy, M., «Les cantates de J. B. Stuck», en *Recherches sur la musique française*

¹³ Alkan [Morhange], C. V., *New Grove* online 2001. Hugh McDonald: “But many of his pieces are no more than a dozen bars long. One of his favorite devices was the stark juxtaposition of quite different elements, the best exemple of which is Héraclite et Démocrite op. 63 n° 39”.

- classique*, nº 2 (1961-1962), pp 125-137,
- Bernabé, A., *Fragments presocráticos*, Madrid, Abada, 2019.
- Bouvet, Ch., «Trois airs de François Couperin le Grand. Sur des paroles profanes», en *Société Française de Musicologie*, T. 1, nº 3 (1918), pp. 145-8.
- Cabrini, M., «Upstaging the voice: diegetic sound and instrumental interventions in the French Baroque Cantata», en *Early Music*, vol 38 nº 1, February 2010, pp 73-90. Oxford University Press.
- González Valle, J-V., «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars música” y de la “Musica practica” a comienzos del barroco», en *Revista de Musicología X*, nº 3 (1987).
- Herlin, D., «*Souvent dans le plus doux sort*: notes on a newly discovered autograph letter and drinking song by François Couperin», en *Early Music*, Vol. 41, nº 3, pp 393-401.
- López Cano, R. *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama, 2011.
- Páez Martínez, M., «Retórica musical barroca», en *Revista Rétor*, 2016.
- Rosen, Ch., *The Frontiers of Meaning: three informal lectures on Music*, Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- Sadler, G., «A philosophy lesson with François Couperin? Notes on a newly discovered canon», en *Early Music*, vol. XXXII/4 (2004), pp 541-7.
- Tunley, D., *The Eighteenth-Century French Cantata*, London, 1974, 2/1997.
- Tunley, D., *François Couperin and the perfection of Music*, Ashgate, Aldershot, 2004.
- Millon, J. y Desclos, M-L. (eds.), *Le rire des grecs. Anthropologie du rire en Grèce Ancienne*, Grenoble, 2000.

Obras musicales

- “*Héraclite, Démocrite, Diogène*”, canon a tres voces de François Couperin , incluido en una colección manuscrita conservada en la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas (MS III 1509, Mus., p. 260).
- “*Héraclite et Démocrite*”, cantata para dos voces, dos violines y bajo continuo, de Jean-Baptiste Stuck (llamado Baptistin), con texto de Joseph de Lafont. Publicada en el tercer libro de Cantatas francesas de 1711 por Cristoph Ballard en París.
- Sonata III del 6º libro de piezas para violín, titulado “*Amusements pour la chambre: sonates à violon seul avec la basse*”, de François Duval publicado en Paris en 1718, cuyos dos primeros movimientos son denominados *L’Héraclite* y *Le Démocrite*, respectivamente.
- “*I filosofi*”, para dos voces y bajo continuo, más conocido como dúo “*A piè d’un verde alloro*”, de Giacomo Carissimi, con texto de Domenico Benigni.
- “*Héraclite et Démocrite*”, Nº 39 de los esbozos para piano, perteneciente al Troisième livre de los “*48 Esquisses*”, op. 63 de Charles Valentin Alkan, publicados en París en 1861.