



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL COMPENDIUM MUSICAE
DESCARTES EN LA MÚSICA**

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

LIC. MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO

N. DE CUENTA: 301697000

DIRECTOR DE TESIS: DR. CARLOS OLIVA MENDOZA

25 / JULIO / 2010

MÉXICO, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, que me ayudó y me comprendió todo este tiempo. A Carlus, por su apoyo, su amistad y su sabiduría. A Petrus, por la vitalidad que me ha compartido. A todos los colegas con los que comparto experiencias y reflexiones. A Ingrid, Luz, Cheke, Diego, Rodriguez, Layo y la Chinese rat people, en donde pude comprobar y aplicar varias cosas que se encuentran en esta tesis. A los gabriels y allegados. A todos los que me han regalado su amistad a pesar de las continuas faltas debidas a este y otros trabajos. A los topos, los logos y a todos los que omito por la premura de lo que escribo.

ÍNDICE

A. INTRODUCCIÓN.....

B. ESTUDIO CRÍTICO.....

I. SITUACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA.....

I.1. PANORAMA GENERAL.....

I.1.1. Algunos puntos de coincidencia entre los historiadores de la Modernidad....

I.1.2. Que Descartes piensa en el mundo.....

I.2. DESARROLLO DE TEMAS ESPECÍFICOS.....

I.2.1. Las guerras y la crisis.....

I.2.2. Entre la escolástica, los escépticos libertinos y el arte moderno.....

I.2.3. La novedad, el vulgo y la otredad.....

I.2.4. La escuela moderna.....

II. TEORÍA MUSICAL EN LA MODERNIDAD TEMPRANA.....

II.1. PANORAMA GENERAL.....

II.1.1. Entre el Manierismo y el Barroco.....

II.1.2. Algunos músicos modernos.....

II.2. INFLUENCIAS DE LA TEORÍA MUSICAL CARTESIANA.....

II.2.1. Armonía y belleza según algunos modernos.....

II.2.2. Los modos de algunos músicos modernos.....

III. EL COMPENDIUM MUSICAE_____

III.1. EXPOSICIÓN_____

III.1.1. Propósito y problema principal.....

III.1.2. Resumen del texto.....

III.2. CRÍTICA_____

III.2.1. La supuesta transformación del sonido.....

III.2.2. Valoración final.....

C. TRADUCCIÓN.....

D. APÉNDICES.....

I. RECURSOS GRÁFICOS

II. DIFERENCIAS CON RESPECTO A LA TRADUCCIÓN DE PRIMITIVA FLORES Y CARMEN ELIZONDO (PC)

III. SOBRE LOS CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

E. BIBLIOGRAFÍA.....

A. INTRODUCCIÓN

“...el espectro del sujeto cartesiano. Todos los poderes académicos han entrado en una santa alianza para exorcizarlo... Es ahora oportuno que los partidarios de la subjetividad cartesiana, frente al resto del mundo, difundan sus modos de ver, sus metas, sus tendencias... no se trata de volver al cogito en la forma en que este concepto dominó el pensamiento moderno (el sujeto transparente para sí mismo), sino de sacar a la luz su reverso olvidado”

Slavoj Žižek

El presente trabajo forma parte de la investigación filosófica en Historia de la Estética. El propósito principal es hacer aportaciones sobre la teoría musical de Descartes. Para ello se elabora el estudio crítico y la interpretación del *Compendium Musicae*, junto con una traducción al español de siete apartados que, entre los trece que constituyen el texto, resultan fundamentales (I, II, III, IV, V, XII y XIII). En el estudio crítico se ha organizado la información que nos permite valorar, interpretar y traducir el texto en cuestión; en la traducción intento expresar el sentido original –que se encuentra en lengua latina- pero en el español actual. Existen varias ediciones y traducciones en distintos idiomas, incluso hay una al español, sin embargo, aquí se presenta otra, que depende de la investigación filosófica antes mencionada y que difiere con respecto a las anteriores.

El texto que investigamos no ha tenido tanta suerte como otros textos del mismo autor. Es poco lo que se ha hecho para valorarlo e interpretarlo, y se tienen pocos elementos para determinar el sentido supuestamente contenido en él. Ya Adrien Baillet, el primer gran biógrafo y exégeta de Descartes, cayó en la paradoja de referirse a un *Tratado de música* que no debería de mencionar: si bien reiteró la voluntad del autor, quien lo escribió solamente para un lector (por cierto, muerto un poco antes de que naciera Baillet), no dejó de traducir y exponer algunos fragmentos, en los cuales resalta el carácter críptico del tratado, más que su peculiar contenido. Esta referencia, así de

truncada e insuficiente, parece invitarnos a valorar negativamente el texto que investigamos. Pero hay que reconsiderar el asunto. El primer Descartes resulta más significativo desde perspectivas actuales. Los primeros pasos del ‘sujeto cartesiano’, esos pasos vacilantes y olvidados, ahora nos parecen esenciales en la comprensión de todo su camino.

Se trata, pues, de un texto difícil de interpretar, poco reconocido por la crítica especializada y, en varios sentidos, polémico. Aquí ofrezco una interpretación específica, como resultado de haber considerado el contenido textual con respecto a la situación histórica en la que fue concebido y redactado. Sabemos que el *Compendium Musicae* fue concebido en 1618 como regalo para Isaac Beeckman, en “vísperas del año nuevo”. Al parecer, también fue redactado en Breda, lugar que resultaba un tanto extraño para el autor¹, un joven docto con grandes facultades intelectuales, versado tanto en los razonamientos filosóficos más abstractos como en las figuras literarias más expresivas, sin embargo, un joven desconocido en ese mundo al que acababa de llegar, y del que pronto se iba a retirar. Aún así, en tal situación de evanescencia, dejó el testimonio de sus propias capacidades, pues llevó a cabo la feliz combinación del rigor

¹ Por esas fechas, aproximadamente, se iba a enrolar en el ejército del príncipe Mauricio de Nassau, un poco antes de que la guerra contra España reanudara y, en consecuencia, Europa se dividiera. En Francia reinaba la confusión y los conflictos políticos: los franceses estaban implicados en las hostilidades que iniciaban, pues se encontraban en medio de las dos naciones enemistadas, y los ejércitos tendrían que pasar por sus territorios para enfrentarse. El joven Descartes no esperó a que la guerra llegara a él, sino que se dirigió a ella. Pero en su corta carrera de soldado, más que fuerza física y disciplina militar, obtuvo amistades muy valiosas e intercambios intelectuales prolíficos, además de ciertas dudas profundísimas, tres sueños reveladores y unas ideas definitivas para el resto de su camino científico. A penas iniciaba la violencia entre los ejércitos cuando él ya iba de regreso a Francia, donde Richelieu tomaba las riendas. El período que va de la salida del colegio La Flèche a la entrada al ejército es incierto. Sabemos que en este período termina sus estudios y comienza una vida nueva. Según Baillet, Descartes sale de La Flèche en 1612, en 1614 se retira a Saint-Germain para reflexionar en soledad, para 1617 se estaría alistando en el ejército (Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes*, p. 37-44). Sin embargo, Gaukroger, biógrafo actual, sostiene que sale del colegio hasta 1614, para graduarse en Poitiers en 1616, y sitúa la entrada en el ejército antes de 1618, además, dice que el período “entre la salida de La Flèche y la entrada a la Universidad de Poitiers, es algo misterioso” (Stephen Gaukroger, *Descartes. An intellectual biography*, p. 62). Así pues, en este período tenemos varios eventos importantes en la vida del joven Descartes: sale del colegio y se gradúa, se separa de su círculo social, sale de Francia, se encuentra con Beeckman, entra en el ejército y, finalmente, elabora su primera obra. Ahora bien, en esta primera obra, habla de ciertas experiencias que apoyan y justifican las razones que expone; pero, ¿tales experiencias sucedieron cuando estaba en el colegio, o en ese período misterioso al que se refiere Gaukroger?

matemático con el refinamiento de los humanistas, de la sistematicidad de los escolásticos con la libertad renacentista, para ofrecer una teoría musical sui géneris que cumple con los requerimientos más exigentes de la ciencia moderna. A pesar de éstas y otras virtudes, no fue gracias a este texto que Descartes se convirtió en la figura de la Modernidad que sigue siendo hasta ahora. Sabemos, sin embargo, que él mismo procuró esconder su obra y pasar desapercibido cuando daba sus primeros pasos en el camino de las ciencias, además, sabemos que en su obra paradigmática, es decir, la de madurez, fue muy cuidadoso en resaltar el carácter esencial de los principios, así como la importancia de sus primeros pensamientos. Según sus propias palabras, no es que sus primeros pasos fuesen en falso o incorrectos. Además, sabemos que la teoría musical estaba en crisis². Y aunque en verdad hiciera falta justamente lo que Descartes estaba buscando: algo similar al pacto social de Hobbes aplicable a la sociedad de los músicos, lo cierto es que carecía de las dignidades y las licencias necesarias para que su opinión fuera realmente considerada. A fin de cuentas, sólo era un joven talentoso, voluntarioso y desidioso, que padecía desorientación vocacional y que con trabajos había practicado una de las artes más exigentes, aunque ya creía comprenderla a la perfección. Semejante empresa, tal como se llevó a cabo, por tal autor y en tal situación, estaba destinada al fracaso. Ahora bien, con ayuda del contexto y de la reflexión filosófica puede recuperarse el sentido de la misma, lo que no es para cambiar la figura del padre de la Filosofía moderna, aunque ciertamente permite abrir la investigación al respecto.

La interpretación del *Compendium Musicae* se complica porque el texto y el contexto se oponen antes de identificarse. Al profundizar en el contenido textual, se van

² La música se considera una ciencia en tanto que cumple con ciertas reglas comunes y funcionales. También, en tanto que enseña contenidos específicos. Además, porque se describe con términos específicos. Sin embargo, aunque el músico siga reglas y pueda expresarlas, no suele tener el propósito de enseñar, en tanto que músico y mediante su música, eso que sabe hacer. Las pretensiones científicas del *Compendium Musicae* se dirigen en este sentido: hacer que la música sea comprensible y enseñable, es decir, dar razones comprensibles de sus reglas, aunque para ello se recurre a otras disciplinas.

a encontrar los acuerdos que permiten conseguir lo que todos esperan, las definiciones de un arte racional y universal, junto con las explicaciones adecuadas, tan simples como evidentes. Por el contrario, el contexto señala una situación conflictiva, indefinida y crítica. Me parece que este contraste es el punto nodal de mi interpretación, a donde apunta toda la argumentación que está a continuación.

B. ESTUDIO CRÍTICO

I. SITUACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA

En este apartado se sitúa al joven Descartes y a su primera obra en la historia. Si bien el enfoque se ciñe a un período específico en la historia de la Filosofía y en la vida de Descartes, para que tal período tenga sentido (segunda y tercera década del siglo XVII) se requieren consideraciones generales sobre la Modernidad¹. Así que primero hay que revisar las apreciaciones generales de algunos historiadores, no para rebatir las posturas que se presentan, ni para discutir los puntos de discordia, sino para señalar lo que es común e interesante en la investigación, es decir, lo que permite interpretar el texto en cuestión. Posteriormente, se desarrollarán cuatro temas específicos relativos a Descartes y su mundo.

I.1. PANORAMA GENERAL

¹ Es muy extensa la bibliografía con datos e interpretaciones sobre la época, y aquí no se ofrece una revisión exhaustiva. He elegido lo suficiente para tener un contexto adecuado al texto. Los historiadores ofrecen interpretaciones sobre los hechos pasados, tienen posturas distintas y hasta opuestas, no se trata, pues, de un grupo homogéneo, aunque se supone que se refieren a lo mismo. El contexto histórico puede ampliarse indefinidamente. Así pues, para no desviarme demasiado, seguí la siguiente estrategia: revisar estudios históricos de distintos autores y con distintos enfoques, pero guiándome en cada caso por ciertas temáticas importantes en la investigación.

I.1.1. Algunos puntos de coincidencia entre los historiadores de la Modernidad

Es consenso entre historiadores que la Iglesia ocupó el lugar central en la sociedad europea de la Edad Media, pues era una especie de institución que regulaba casi todos los ámbitos de la vida cotidiana. Pero esta Iglesia fue perdiendo la capacidad de mantener el orden, en un proceso largo y constante, paralelo al desarrollo del mercado y de las artes, así como al aumento de las conexiones entre personas y grupos. Finalmente, fue desplazada del centro por las monarquías absolutas, lo que desembocó en los estados nacionales propiamente modernos. Según Johan Huizinga, en la Europa de finales de la Edad Media, la Iglesia seguía marcando el orden y la armonía de la sociedad. Este historiador señala hechos tan concretos como las campanas (también mencionadas en el *Compendium Musicae*, para explicar que el sonido repercute en todos los cuerpos circundantes), cuyo sonido marcaba el ritmo de la vida². Y aunque el “Gran cisma” de los siglos XIV y XV puso en entredicho la institución eclesiástica, Huizinga observa que la pasión religiosa devino en un sentimentalismo partidista igual de intenso. Mientras tanto, según dice Marc Bloch, “a partir de fines del siglo XI... las clases comercial y artesana se fueron afirmando cada vez con más vigor en el marco urbano”, lo que implicó la alteración del régimen económico:

Nacida en una sociedad de trabazón muy débil, en la que los cambios eran escasos y el dinero raro, el feudalismo europeo se alteró profundamente en el momento en que las mallas de la red humana se fueron estrechando y la circulación de los bienes y del numerario se hizo más intensa³.

Suele considerarse que el Renacimiento es un período definitivo en la historia de occidente, que marca el paso a la era Moderna o Modernidad. Según Heinrich Lutz, en el siglo XVI “tiene lugar una transformación de las antiguas formas regionales de

² Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, p. 14. *Compendium musicae*, Cap. 3, p. XIV (de la presente edición).

³ Bloch, *La sociedad feudal*, p. 93.

identificación en la dirección de un sentido de pertenencia dinástico-estatal”⁴. Tal transformación alimentó, según él, tendencias políticas y sociales características de la Modernidad, como son: conciencia nacional, igualdad jurídica de los ciudadanos, y organización racional del abastecimiento, la administración, el fisco y la política. Pero los cambios que vinieron con dicha transformación no sólo atañen al continente europeo. Para Robert Marks, es gracias al descubrimiento de América y las colonias españolas en China, que “se creó un Nuevo Mundo dinámico pero también muy peculiar, bastante diferente del Antiguo”⁵, que llevó a lo que él llama la “primera globalización”, o “comunidad global”⁶, según Bailey. Mientras se ampliaba el mundo tangible cambiaba la organización del mismo, y se alteraba la manera de concebirlo. Las producciones de la ciencia moderna también encuentran su origen en esta época: “no hay duda”, dice Ruggiero Romano, “de que uno de los saltos cualitativos más importantes en la historia de la ciencia se produjo entre mediados del siglo XV y mediados del XVI: no tanto en el plano teórico, sino más bien como planteamiento práctico y concreto de los problemas”⁷. Dicho salto “cualitativo” suele considerarse como una “revolución científica”. en la que Descartes es una de las figuras principales.

Ruggiero Romano hace el seguimiento de una severa crisis económica entre 1619 y 1622, esto es, inmediatamente después de que Descartes firmara el *Compendium Musicae* a finales de 1618. Tal crisis responde, según el historiador, al agotamiento de

⁴ Lutz, *Reforma y contrarreforma*, p. 25.

⁵ Marks, *los orígenes del mundo moderno*, p. 101.

⁶ Marks usa el primer término. Y Gauvin A. Bailey, historiador del arte, también considera que en esta época se da “a striking parallel to today’s global community”, y sostiene que la capital de esta comunidad global fue la América colonial: “Colonial Latin America was the most cosmopolitan society on earth”(Gauvin A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, p. 5), pues ahí se encontraba el espectro más amplio de personas y sociedades: africanos, asiáticos, europeos, americanos y mestizos, con las más diversas ocupaciones.

⁷ Romano, *Los fundamentos del mundo moderno*, p. 159.

la esperanza en el capitalismo mercantil desarrollado en el siglo XVI⁸, lo que también corresponde a la “revolución burguesa” en la que, según Negri, Descartes estuvo implicado como espectador y como actor: “Descartes, ante las dificultades, intenta afirmar una vía que mantenga la libertad y la autonomía de la naciente burguesía manufacturera, ya a punto de presentarse como clase hegemónica, en pleno proceso de construcción del Estado moderno”⁹. Al parecer, es en estas primeras décadas del siglo XVII que se consolida la “composición orgánica del capital” o el ciclo moderno de los negocios que avanza mediante crisis periódicas¹⁰.

Si a principios del siglo XX, Huizinga hablaba de un “otoño de la Edad Media” previo a la Modernidad, a finales del mismo siglo XX, Bouwsma postuló un “otoño del Renacimiento”, en el que se experimentó una crisis moderna y el mundo se transformó. Según el segundo, “a principios del Renacimiento muchos pensadores se sintieron esperanzados”, sin embargo, “en la segunda mitad del siglo XVI –cuando, paradójicamente, comenzaba a surgir la idea de progreso-, muchos europeos cultos se sentían cada vez más angustiados e infelices”¹¹. Al parecer, las nuevas monarquías, los nuevos mundos, la nueva ciencia y las nuevas tecnologías dejaron de esperar y de prometer beneficios para el ser humano. En el siglo XVII, dice Bouwsma, “el talante de la mayoría de los que contemplaban lo que estaba ocurriendo era sombrío”¹². Popkin señala que en las primeras décadas del siglo XVII floreció el escepticismo y el relativismo en los círculos de poder, y que la situación de los intelectuales también se volvió crítica: “los hombres de ciencia, los filósofos y los teólogos, o bien tenían que luchar por su vida, o bien tenían que abandonar la búsqueda de la certidumbre”¹³.

⁸ Romano, *L'europa tra due crisi*, p. 77.

⁹ Negri, *Descartes político*, p. 15.

¹⁰ Karatani, *Revolución y repetición*, 2.

¹¹ Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 155.

¹² Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 155.

¹³ Popkin, *Historia del escepticismo*, p. 17.

Según la revisión de varias opiniones sobre la Modernidad temprana, el joven Descartes se encontró en un mundo que estaba en expansión y en plena transformación. A pesar de que ya se habían propuesto múltiples proyectos de modernización en el seno de la sociedad europea, se padecía una crisis severa y se mantenía un estado de violencia e incertidumbre.

I.1.2. Que Descartes piensa en el mundo

El pensamiento de Descartes tiene mucho que ver con el mundo circundante¹⁴. Las imágenes, las dudas y las ideas que se exponen a lo largo de su obra, se comprenden con respecto a una situación histórica específica, asimismo, los términos empleados, los significados supuestos y hasta el estilo que se hace presente en sus textos, todo ello adquiere sentido con la luz del contexto. Además, el mismo Descartes tematizó el mundo circundante, se dedicó a conocerlo y explicarlo. Puede decirse que la existencia del pensamiento que se está pensando en los albores de la Modernidad, o bien, la existencia del sujeto cartesiano, es la proyección de un pensamiento puro en el mundo circundante.

Por la situación histórica general, sabemos que el pensador de aquella época estaba implicado en una crisis global. La incertidumbre era la moneda de cambio, pero la censura era inminente y la oposición violenta. Descartes estaba conciente de la situación en la que se encontraba. Mientras fue joven se mantuvo investigando y evitó la difusión de su pensamiento. Sin embargo, también quería un lugar en el mundo, que sólo podía obtener con el apoyo de los grupos de poder. Se encontraba, pues, en un

¹⁴ Descartes estuvo principalmente en los estados incipientes de Francia y Holanda; elaboró su obra en la primera mitad del siglo XVII e impactó en la cultura moderna entre las épocas del Renacimiento y la Ilustración. El mundo circundante sería la unión de aquellas circunstancias que hoy llamamos históricas y que en su momento eran concebidas, supuestamente, como parte de la actualidad o realidad. Así pues, la situación social, política, económica, tecnológica y hasta ideológica del período definido, formarían parte del mundo circundante.

dilema: entre pensar con libertad total y completa incertidumbre sobre las condiciones materiales de su existencia, o ceñirse a las reglas dictadas por un grupo de poder – eclesíastico o nobiliario- para obtener reconocimiento y seguridad en el mundo. Pero este sujeto se empeñó en buscar una vía intermedia entre el librepensador y el sirviente, mantuvo un equilibrio frágil entre el amo y el esclavo con respecto al pensamiento, una especie de disimulación honesta como la de Torquato Acceto (1590?-1640): “como la naturaleza ha querido que en el orden del universo sea el día y la noche, así conviene que en el círculo de las obras humanas sea la luz y la sombra, digo el proceder manifiesto y escondido, conforme al curso de la razón, que es regla de la vida y de los accidentes que en ella ocurren”¹⁵. Este modo disimulado de proceder permitiría estar y no estar en el mundo circundante. Es un procedimiento que el mismo Descartes pudo vivir en carne propia desde que era niño, pues era la regla para los maestros del colegio al que asistió: “no sea precipitado al castigar, ni demasiado en inquirir: disimule más bien cuando lo pueda hacer sin daño de alguno”¹⁶. Puede decirse que el joven Descartes mostró su pensamiento disimuladamente: un pensamiento que se manifiesta tanto como se esconde, que ilumina sus propias equivocaciones al oscurecer sus respectivos aciertos.

Independientemente de esta peculiar armonía espiritual, a principios del siglo XVII, la naturaleza humana o la sociedad europea se encontraba dividida, enfrentada contra sí misma. No había un sólo grupo de poder sino varios que se oponían entre ellos, oposición que continuaba en las cortes y en el vulgo. Participar en uno de los grupos implicaba enfrentarse a los otros. Y aunque todos decían luchar por la causa verdadera, ni la última justificación común, llamada Dios, tenía el mismo significado para todos. Aunque todos buscaban el beneficio del ser humano, no era claro a quién o a

¹⁵ Torquato Acceto, *La disimulación honesta*, p. 10

¹⁶ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, tr. Gustavo Amigo, P. 4, c. 7, 2.

quienes se hacía referencia con dicho término. Si grandes humanistas habían levantado la dignidad del ser humano hasta los cielos, el joven Descartes no parecía tener claro ni lo que él mismo era, y aunque hubiese conseguido el nuevo invento para detener todos los conflictos entre los hombres, o para solucionar la crisis del mundo circundante, ¿quiénes habrían de ser los beneficiarios de su empresa? Los primeros beneficiarios hubieran sido los músicos y los escuchas, para quienes escribió un manual científico y pedagógico; pero ya en el contenido del mismo se hace explícita la condición de su regalo: que no sea difundido.

A continuación se desarrollan cuatro temas específicos sobre las relaciones entre el pensamiento de Descartes y el mundo circundante.

I.2. DESARROLLO DE TEMAS ESPECÍFICOS

I.2.1. Las guerras y la crisis

El hombre es el lobo del hombre

Thomas Hobbes

La Reforma irrumpió de manera violenta en las primeras décadas del siglo XVI. Al rededor de cien años antes de que Descartes fuera un joven, las demandas protestantes se expresaban con fervor: “sólo Dios”, “sólo la Escritura”, “sólo la Gracia”¹⁷. Junto con las oposiciones a la Iglesia antigua surgió otra, que pronto se instituyó con autonomía y soberanía. Y mientras se extremaban las diferencias ideológicas entre los seguidores de la Biblia, los grupos de protestantes se abrieron paso en la política y la economía. En 1520, el Papa excomulgó a Martín Lutero por sus tesis en contra la Iglesia, y Lutero respondió quemando la bula de excomuni3n. En 1541, el protestantismo ya había ganado el poder político en Ginebra. En 1555, Carlos V firmó la Paz de Hasburgo y detuvo el conflicto momentáneamente, pero en 1568 se desató la Guerra de los Ochenta años. A principios del siglo XVII el Papa se deslindó del conflicto, y aquello que se había desatado cien años antes en el seno de la Iglesia era considerado un problema entre familias nobiliarias¹⁸, por lo demás, muy costoso y difícil de sostener. Finalmente, en 1648 se firmó la Paz de Westfalia, la corona española quedó en bancarrota y el poder terrenal de la Iglesia cat3lica muy disminuido. Parece que estos conflictos iniciaron con motivos religiosos y acabaron en la primera crisis económica propiamente moderna y capitalista¹⁹. En el proceso se dieron múltiples conflictos bélicos. Y es que, como dice Karatani, “la acumulaci3n de Capital sólo puede proceder violentamente”²⁰. En el ciclo moderno de los negocios se violentan las

¹⁷ Según Baubérot, estas “afirmaciones teol3gicas fundamentales de la Reforma” son esenciales en la historia del protestantismo: “S3lo Dios: primera afirmaci3n que, de cierta manera llama a las otras dos. Dios se hace conocer a cada uno s3lo por la Escritura y no delega su justicia –su Gracia- a ninguna instituci3n” (Jean Baubérot, *Historia del protestantismo*, p. 10).

¹⁸ c.f, Pierre Dominique, *La inquisici3n*, cap. XXV, y Heinrich Lutz, *Reforma y contrarreforma*, cap. 23. La nobleza de los Países Bajos se pronuncia contra la Inquisici3n espa3ola, que estaba en pleno apogeo y en estrecha relaci3n con Felipe II; el movimiento tena el apoyo pol3tico y econ3mico de la nobleza y las fuerzas que se enfrentaban eran similares.

¹⁹ En estas guerras de los siglos XVI y XVII, dice Marks, “participaron pr3cticamente todos los estados europeos” (Marks, p. 127); mientras sucedaían los hechos violentos, sostiene, se definía el “sistema europeo de estados” y la base de la economía cambiaba de manos: “China era el motor que impulsaba buena parte de la economía mundial en los inicios de la edad moderna y la plata del Nuevo Mundo suministraba energía a dicho motor” (Robert B. Marks, *Los orígenes del mundo moderno*, p.122)..

²⁰ Karatani, *op. cit.*, 2.

condiciones materiales de los trabajadores constantemente, mientras los estados luchan por hegemonía. Tal violencia se hace manifiesta en la conciencia social o en la mentalidad de las personas. Al respecto dice Maravall: “la conciencia social de la crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo, bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas”²¹. Descartes no fue la excepción, aunque enfrentó la situación de una manera muy peculiar.

En diciembre de 1618, justo cuando inició la crisis económica que “representa un vuelco de la tendencia secular”²², Descartes se encontraba muy cerca de Bohemia, donde habían reiniciado las hostilidades unos meses antes. En aquél momento firmó una carta muy significativa para él, en la que había plasmado el “monumento” de una amistad muy íntima, una amistad que representa, en palabras de Negri, el “punto de inflexión decisivo de la vida de Descartes”²³. El padre de la Filosofía moderna dió sus primeros pasos en el camino de la ciencia justamente cuando un conflicto viejo y anquilosado reiniciaba. En tal situación, analizar los hechos debió ser complicado y arriesgado, así como determinar cuál era el partido adecuado, las ideas verdaderas y las creencias correctas. Intelectuales franceses expresaban y defendían argumentos de incertidumbre con respecto a todo. Aunque otros sostenían que las partes enfrentadas podían estar unificadas, como Hobbes. Según recuerda el mismo Descartes en la madurez, se dió cuenta de lo que tenía que hacer desde la juventud: tenía que “comenzar todo de nuevo desde los fundamentos, si quería establecer alguna cosa firme y constante en las ciencias”²⁴. Según el mismo autor, cuando se firmó la carta que nos ocupa, estaba pensando en la manera de mejorar la concepción del mundo, ya tenía ideas adecuadas y

²¹ Maravall, *La cultura del barroco*, p. 310

²² Romano, *L'europa tra due crisi*, p. 149.

²³ Negri, *op. cit.*, p. 46.

²⁴ Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Primera meditación.

proyectos innovadores para salir de la crisis (por lo menos en el terreno de las ciencias), pero sólo llevó a cabo esta obra hasta adquirir “una edad tan madura, que no pueda esperar otra después de ella, más propia para la ejecución”²⁵. Mientras la guerra y la crisis se imponían con más fuerza, él prefirió callar y ocuparse en compendiar las experiencias musicales que había tenido hasta ese momento, lo cual resultó, según él mismo, en algo así como un fruto arrancado antes de tiempo, en el nacimiento prematuro de una bestia, como si su pensamiento hubiese sido forzado para existir en un mundo que no le correspondía.

Lo cierto es que Descartes pasó a la historia como el héroe del pensamiento por haberse enfrentado al dogmatismo y al escepticismo²⁶, batalla que ganó cuando aquél fruto arrancado ya podía dar sus propios frutos. Las razones y los argumentos maduros de este héroe del pensamiento desarmaron a sus oponentes, a la vez que incitaron la revolución científica de la Modernidad. Pero no obtuvo insignias ni medallas por su triunfo, el monumento de este héroe del pensamiento consistió en el crédito y el respeto intelectual que recibió y que en la actualidad sigue teniendo. Me parece, sin embargo, que no se ha reconocido suficientemente la importancia de aquél primer paso, cuyo resultado es el texto que aquí nos ocupa.

I.2.2. Entre la escolástica, los escépticos libertinos y el arte moderno

Debajo de mi manto, al rey mato.

Miguel de Cervantes Saavedra

²⁵ Descartes, *op. cit.*, Primera meditación.

²⁶ Hegel, *Historia de la filosofía III*, Para Popkin, Descartes “creó su filosofía como resultado de haber descubierto el pleno significado de la *crise pyrrhoniennne*” (Popkin, *Historia del escepticismo*, p. 260). Pero esta creación filosófica no sólo fue un descubrimiento repentino, se venían preparando desde antes. Para entender el descubrimiento de Descartes hay que tener en cuenta la obra de aquellos “años itinerantes”, como dice Grayling, que van de 1620 a 1628 (Grayling, *Descartes. La vida de René Descartes y su lugar en la época*, p. 141), en los que viaja, experimenta y sistematiza diversos fenómenos; así como el “período misterioso”, como dice Gaukroger, en el que entra al ejército, redirecciona su pensamiento y elabora su primera obra.

Descartes terminó su primera formación con éxito en la segunda década del siglo XVII. Después de seguir la disciplina y los valores de la Compañía de Jesús, paradójicamente, decidió enrolarse en el ejército de los Orange, y siendo un docto en la escolástica, decidió escribir un compendio de música; con clara intuición, sin embargo, de que su empresa no tenía que ver con los enfrentamientos corporales, y de que su verdadera tarea, si implicaba violencia, era metafísica. “Hace ya tiempo”, dice al inicio de sus *Meditaciones*, “me di cuenta de que, desde mis primeros años, he recibido muchas opiniones falsas que tengo por verdaderas”²⁷. Según sus propias reflexiones sobre la juventud, cuando fue a la guerra, él se encontraba en otro campo de batalla. En realidad, su campaña iba dirigida al propio pensamiento, y no para ponerse de un lado o del otro²⁸. Estaba buscando que cualquier adversario (empezando por él mismo) se convenciera por sí mismo y en condiciones apropiadas. Descartes inició su camino científico enfocando un objeto armónico muy peculiar, apreciado tanto por eruditos como por vulgares, por escolásticos y por libertinos: el sonido musical.

Los libertinos eruditos eran, como dice Popkin, “estudiosos humanistas, dispuestos a llevar a Francia a su Edad de oro, *libertins* dispuestos a romper con las viejas tradiciones y lanzar una nueva”²⁹. Era clara su afiliación política, “en su mayoría pertenecían a los círculos intelectuales centrados en el Palacio”. Definir su postura religiosa y sus creencias más arraigadas, si eran fervientes ateos, escépticos religiosos o inmaduros fideístas, si promovían el desarrollo científico o negaban ese camino, o si

²⁷ Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Primera meditación.

²⁸ Esto se aprecia en las relaciones sociales que mantuvo: pudo tratar a los escépticos del momento como a compatriotas, contradecirlos sin ganarse problemas políticos, cuando eran ellos, los llamados libertinos eruditos, quienes tenían el apoyo directo del rey; igualmente, pudo distanciarse de la escuela en la que se formó sin ganarse el vituperio y el ataque de la Iglesia.

²⁹ Los libertinos contemporáneos de Descartes eran fervientes detractores de la escolástica. Estos “escépticos franceses de la primera mitad del siglo XVII”, dice Popkin, “se encontraron ante una época nueva y optimista, en la que pudieron vivir y prosperar con una completa *crise pyrrhoniennne*. Como intelectuales de vanguardia de su época, encabezaron el ataque al anticuado dogmatismo de la escolástica, al nuevo dogmatismo de los astrólogos y alquimistas, a las afirmaciones gloriosas de los matemáticos y hombres de ciencia, al entusiasmo fanático de los calvinistas y, en general a todo tipo de teoría dogmática”(Richard Popkin, *Historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, p. 174).

tales cosas les interesaban, resulta mucho más complicado. Pero son considerados escépticos por las fuentes que retomaban, pues eran, siguiendo a Popkin: en parte descendientes directos de Montaigne y de Charron; en parte, simplemente animadores del antiaristotelismo; y en parte, seguidores de “el divino” Sexto Empírico, como apodaban a su autoridad de la antigüedad. Cabe resaltar lo siguiente: (i) que estos intelectuales difundieron problemas y dudas producidas por múltiples enfrentamientos ideológicos en el siglo XVI, entre la nueva Iglesia y la vieja, entre la nueva ciencia y la vieja, entre los modernos y los antiguos; (ii) que el escepticismo de estos libertinos es tendiente al subjetivismo y se sostiene en una concepción fuerte y hedonista del ser humano, en contraste con el pensamiento cartesiano; y (iii) que Descartes se interesó en ellos y compartió el estado de incertidumbre, pero su propósito fue superarlos, es por ello que su propia empresa en el terreno de las letras francesas quedó justificada. Los dilemas con que un libertino como De la Mothe gasta cantidad de párrafos, llenos de referencias eruditas y trucos estilísticos, podían ser comprendidos y corregidos por Descartes en unas cuantas líneas de argumentos claros y simples³⁰. El decir que iba a dudar más que estos escépticos sería un gesto de amabilidad más que un reto serio, pues de joven había dudado con mucha más profundidad, y exponía cuestionamientos de una manera *sui generis*. Pero hay que considerar, siguiendo sus propios razonamientos, que practicó sus facultades intelectuales desde muy corta edad y bajo una excelente

³⁰ Hago algunas comparaciones entre fragmentos textuales de De la Mothe y Descartes. “Las opiniones de los demás son tan ajenas a mi ser”, dice el primero, “como lo que otro siente es completamente diferente de lo que siento yo” (De la Mothe, *Anti-Séneca o diálogo sobre la felicidad*, p. 94), asunto que continúa con abundantes digresiones para intentar definir la singularidad de su especie. El segundo dice que, al dudar de todo “tampoco será necesario que recorra cada singularidad” (Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Primera meditación), pues basta con atacar los fundamentos para derrumbar todo el sistema de una vez. “El alma”, concluye el primero, “acorazada como el cuerpo contra todo lo que pueda hierirla, sólo se abre a los rayos de la voluptuosidad y no duerme desnuda, por así decir, más que con el placer”(De la Mothe, *Anti-Séneca o diálogo sobre la felicidad*, p. 144). “Todo aquello que he admitido como más verdadero”, sentencia el segundo, “lo he aceptado por los sentidos o mediante el sentido, que alguna vez he sorprendido engañando, y es prudente nunca confiar plenamente en los que una vez nos decepcionaron” (Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Primera meditación), por eso considera necesario aclarar y reafirmar la distinción del alma y sus ideas, con respecto al cuerpo y sus sensaciones.

instrucción: “me he familiarizado con las letras desde la infancia... en una de las más célebres escuelas de Europa”³¹; también hay que considerar que, tras graduarse de la escuela y conseguir la dignidad de los doctos, se encontraba “atestado de tantas dudas y errores, que no me parecía haber obtenido otro beneficio en la labor de mi instrucción, que el de descubrir más y más mi ignorancia”³².

La instrucción a la que Descartes se refiere en el *Discurso del método* tuvo lugar en La Flechè (1606-1617 apróx.), colegio que se encontraba en una situación peculiar: era dirigido por jesuitas, quienes seguían una tradición teológico-filosófica específica, así como la doctrina de la Iglesia católica, sin embargo, era mantenido por el capital de la nobleza francesa, guiada por sus propios intereses. Los egresados de este colegio no debían a la Compañía de Jesús más que lo que quedara en su espíritu, y al terminar los estudios eran libres de salir al mundo, como el mismo Descartes: “tan pronto como la edad me permitió salir de la sujeción de mis preceptores dejé el estudio de las letras por completo, y resuelto a no buscar otra ciencia que aquella que se pudiera encontrar en mí mismo, o bien en el gran libro del mundo, empleé el resto de mi juventud en viajar, en ver cortes y ejércitos”³³. Y aunque mantuvo el recuerdo y el respeto de aquella escuela, junto con las bases de su propio pensamiento, no dejó de sostener lo que recién egresado ya reconocía: “en ella no se encuentra cosa alguna que no esté en disputa, y por consecuencia que no sea dudosa”³⁴. La incertidumbre estaba inmiscuída hasta en los terrenos de la filosofía, cultivada por los más “excelentes espíritus” de la escuela. Entonces, aunque suele considerarse que la escolástica adoctrina, antes que enseñar, y que dogmatiza antes de cuestionar, el más radical de los escépticos modernos aprendió a pensar y, principalmente, a dudar, con los padres de la Iglesia.

³¹ Descartes, *Discurso del Método*, Primera parte.

³² Descartes, *op. cit.*, Primera parte.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

En Septiembre de 1640 escribió una carta a Martín Mersenne, otro distinguido egresado de La Flechè, preguntando por un compendio de toda la “Filosofía de la Escuela”, ya que había dejado el estudio de esa filosofía por décadas, estudio que alguna vez siguiera bajo la guía de “Conimbres, Toletus y Rubius”³⁵. Sabemos que en La Flèche, como dice Beuchot, “se presentaban los exámenes con la obra de Rubio”³⁶; es de suponer que la obra de este miembro de la Compañía, una obra de instrucción filosófica apodada *Lógica mexicana*, motivara el temor y la incertidumbre de los colegiales. Al parecer, esta obra llegó a la escuela como el aire fresco, pues de inmediato adquirió gran reputación y se posicionó en los colegios más reconocidos³⁷. Los contenidos de dicha *Lógica* están en concordancia con la tradición, pero ya el título original resalta con respecto a otras obras del mismo tipo: *Comentarios a la Dialéctica universal de Aristóteles de lo más breves y perspicaces, con dudas y cuestiones que suelen perturbar en la época*. Descartes se distanció de estas dudas y cuestiones perspicaces pensadas en el nuevo mundo, pero la verdad es que obtuvo su primera formación filosófica bajo esta guía, y si consideramos que su peculiar pensamiento surgió como respuesta a dicha formación, podemos decir que el padre Rubio fue uno de los móviles principales para que el padre de la Filosofía moderna buscara su propio camino en las ciencias³⁸. Además, pueden notarse muchas más semejanzas entre

³⁵ Descartes, *Carta Mersenne*, Tomo III, Ed. Adam-Tannery.

³⁶ Mauricio Beuchot, *Lógica y metafísica en la Nueva España*, p. 75.

³⁷ En 1600 regresa a España, donde publica su obra y difunde su pensamiento hasta que muere en 1615. Entre 1603 y 1641 se hicieron más de sesenta ediciones de la *Lógica mexicana*, impresas en España, Francia, Inglaterra, Italia y Polonia. Así pues, la gran difusión de su obra coincide con los años de la primera formación de Descartes.

³⁸ Según Rubio: “El nombre Filosofía significa, por la sola etimología, amor o estudio de la sabiduría, y por aplicación, también la sapiencia misma, en consecuencia, el filósofo sabe” (Rubio, *Comentarii in octo libros Aristotelis de Phisycō auditu*, q. pr., 1). En sentido universal, dice, es la “agregación de todas las ciencias, no sólo de las que se llaman prácticas porque se dirigen a las obras, sino también de las que se dicen especulativas” (Rubio, *Comentarii in octo libros Aristotelis de Phisycō auditu*, 1). Por su parte Descartes, al reflexionar sobre su filosofía, cuando ésta ya se ha consolidado y aquél ha ganado un lugar en el mundo, dice: “Hubiera querido explicar primeramente lo que es la Filosofía, para comenzar por las cosas más vulgares” (Descartes, *Los principios de la filosofía*, Prefacio). “Hubiera querido” (*J'aurais voulu*) dice en francés, como queriendo cambiar el principio del original, escrito en latín para compendiar todo su pensamiento; y efectivamente, es lo que hubiera hecho en principio, si hubiese sido otro autor,

Descartes y un escolástico como Rubio, que entre él mismo y un escéptico como De la Mothe. En especial me interesa resaltar las semejanzas con respecto a la concepción del inicio de la ciencia, pues el objeto de estudio de la filosofía es, para ambos pensadores, la sabiduría misma, que se da tanto en la práctica como en la teoría, donde el principio es de suma importancia, pues los dos consideran que las ciencias parten de ciertos elementos innatos. Estas filosofías parecen ser afines, ya que el contenido es similar y se aprende gracias a aquello que el alumno naturalmente ya tiene, por ejemplo, mediante las dudas y las cuestiones que “perturban en la época”, aunque planteadas de tal manera que puedan ser resueltas, en contraste con los escépticos. Ahora bien, considerando que el joven Descartes se encontraba en una situación aún más perturbante que la de sus antecesores, podemos comprender la pertinencia del método dubitativo que patentó, donde la gran certeza del yo pensante resulta muy llamativa, en contraste con una incertidumbre insuperable.

Podemos decir, entonces, que este pensamiento moderno nació entre la escolástica y el escepticismo. Pero es gracias a la primera que se mantuvo la idea de que la totalidad de las ciencias se actualiza a partir de elementos innatos, y de que es mediante el estudio filosófico que cualquier principio dado llega a juntarse con el final deseado (y al parecer también el método dubitativo le debe más a la escolástica, por lo menos en el caso de Descartes). Esta mediación filosófica, entre el innatismo y la finalidad, se aprecia muy bien en la gran obra de Descartes: *Los principios de la filosofía*, en donde se muestran los principios del conocimiento humano a la vez que se patentó un sistema científico completo, en el que se concibe todo lo que puede saberse a

como Rubio. Y la definición hipotética, que sólo va a dar accidentalmente, es similar a la anterior: “la palabra filosofía significa el estudio de la sabiduría, y por sabiduría no sólo se entiende la prudencia en nuestros asuntos, sino un perfecto conocimiento de todas las cosas que el hombre puede saber, tanto para la conducta de su vida, como para la conservación de su salud y la invención de todas las artes” (Descartes, *Los principios de la filosofía*, Prefacio). Esta otra definición resulta más compleja que la de Rubio, sin embargo es parecida, pues en ella también se concibe a la filosofía como un término cuyo significado es el estudio de todo lo que se sabe (como dice Rubio) o es posible saber (como delimita Descartes).

partir de los principios, que se aprenden desde el principio. El joven Descartes, recién salido del colegio y atestado de múltiples dudas, ya podía aplicar esta mediación filosófica, aunque enfocado en una disciplina que no pertenecía ni a los escolásticos ni a los escépticos, y que ya tenía suficientes dignidades como para considerarse una disciplina autosuficiente. Esta primera investigación emprendida por el sujeto cartesiano versa sobre el arte de la composición musical, un tema que Descartes no trata explícitamente en textos posteriores, aunque ocupó toda su atención en un momento decisivo para su vida y su obra. Es casi al final de dicha investigación que se revela la esencia de la misma, la cual tiene mucho que ver con la mediación filosófica aplicada a la música, o con la filosofía de la música:

es lo que se intenta en aquél arte del contrapunto, como le dicen, que los artificios sirvan continuamente desde el inicio hasta el final; tal arbitraje no es más pertinente para la Música que para la Acróstica o las carminas, que retroceden a la Poética, también inventada para excitar los movimientos del alma, como nuestra Música³⁹.

Y es que en este compendio se ofrece una teoría específica sobre la práctica musical, que intenta ser lo más racional posible, y que se plantea de tal manera que el principio de la investigación, es decir, el objeto a tratar, logra juntarse con el objetivo de la misma que es la composición racional, ya que se parte de principios evidentes y se desarrollan mediante deducciones igualmente evidentes. Sabemos, pues, que Descartes salió del colegio no sólo con la evidencia de los más altos conceptos filosóficos, así como de los ideales más humanos, también con varias prácticas y pensamientos sobre el arte de las musas.

En el *Compendium Musicae* se deja claro que la teoría y la práctica son inseparables, de manera que la perfección del arte “depende por completo de la experiencia y del uso de los prácticos, que pueden deducirlo todo, estimo, según las razones fáciles y sutiles que

³⁹ *Compendium Musicae*,. cap. 12, p. XL.

he venido diciendo. Y algún día deduje muchas; pero se me han desvanecido peregrinando”⁴⁰. Mientras Descartes escribía estos razonamientos, en realidad estaba dudando y peregrinando más que nunca, como él mismo va a reconocer en textos posteriores, sin embargo, pudo establecer una guía racional para una actividad práctica en la que se requiere mucha seguridad, como la del músico que se da la libertad de improvisar, o de componer mientras está tocando. Pero Descartes sólo salió de la incertidumbre ante los ojos del mundo hasta que encontró fundamentos certeros para todo el conocimiento humano posible. Es hasta el *Discurso del método* que pudo plantear la salida del escepticismo y del dogmatismo en general: siendo contrarios y exclusivos el uno con respecto al otro, sólo hay que descubrir lo que es válido para ambos, o la unidad en la variedad, para que la dicotomía dejara de tener sentido. Según Descartes, escépticos y dogmáticos coinciden en que el ser humano hace juicios racionales, por lo que puede hablarse del carácter universal del ‘buen sentido’⁴¹, así, podemos decir que se plantea un sentimentalismo común y racional, aunque diferente gracias a los distintos caminos que se emprenden y por las diversas cosas que se encuentran al pasar⁴². Y aunque existan tantas opiniones diferentes y tantas maneras de desarrollar el pensamiento, la razón es común: todos pueden asentir a lo que es racional. En el cuarto principio de *Los principios de la Filosofía* se deja claro que los sentidos tergiversan la realidad, y en el quinto principio se aclara que es posible dudar hasta de las operaciones matemáticas. Sin embargo, desde una perspectiva racionalista de la música, puede hablarse de un sentido que permite reconocer la buena música en tanto producto del arte racional.

Así, pues, en el primer texto de Descartes se racionaliza la experiencia auditiva y se ofrece una teoría musical adecuada, de acuerdo tanto a la formación filosófica

⁴⁰ *Compendium Musicae*, cap. 12, p. XXVIII.

⁴¹ Descartes, *Discurso del método*, Première partie, p. 1.

⁴² *Ibidem*.

recibida como a la experiencia del momento, pero dicho texto se quedó “debajo del manto”, por decirlo así, ya que el autor lo escondió de la siguiente manera:

Ahora sí que veo tierra, ya festejo la playa. Que el estudio es muy breve, tal es la multa del olvido, pero cierta ignorancia que omito es aún mayor. De todos modos padezco este parto del ingenio mío, como informe que penas se edita, casi cual feto de oso, extraído para tí, en cuanto sea por la memoria de nuestra íntima amistad, monumento mío por el verdadero amor que te tengo: a condición de que, si place, deleite por siempre a la sombra de tu escritorio, o de tu Museo, para que otros juicios no lo prefieran⁴³.

Poco después de escribir esto, Descartes dejó el ejército y emprendió un largo viaje: “años de peregrinación”, dice Negri, en los que profundizó y concretó la voluntad humanista, consistente en “hacer factible el modelo, confrontarlo y verificarlo en el mundo”⁴⁴.

I.2.3. La novedad, el vulgo y la otredad

*...escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

Lope de Vega

Descartes consolidó su figura científica entre dos eventos biográficos importantes: la salida del colegio y el nacimiento de su hija Francine, entre la niñez y la adultez⁴⁵. Su propuesta filosófica quedó plasmada, sobre todo, en el *Discurso del método* (1637) y las *Meditaciones metafísicas* (1641), finalmente, en *Los principios de la filosofía* (1644). En las obras anteriores, sin embargo, puede apreciarse el proceso de salida, tanto de la dogmática, que se atribuía a la escolástica, como del escepticismo, que se atribuía a los libertinos: un proceso de armonización que dió como resultado una

⁴³ *Compendium Musicae*, cap. 13, p. XLVI.

⁴⁴ Negri, *Descartes político*, p. 46.

⁴⁵ “Descartes”, dice Negri, “entra en escena llevando puesta la toga” (Negri, *Descartes político*, p. 68), pero ya para 1629, al rededor de diez años después de la salida del colegio y cinco años antes del nacimiento de su hija, llega a París, en palabras de Popkin, “siendo un joven científico y matemático de éxito” (Richard Popkin, *Historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, p. 264).

postura distinta. Publicó el *Discurso del método* a los cuarenta años, que es algo así como su carta de presentación para el mundo, pero ahí mismo recuerda varios momentos de la juventud, como en el inicio de la segunda parte: “En aquél entonces yo me encontraba en Alemania, llamado a causa de las guerras que ahí no encontraban final... Ahí tenía todo el ocio para entretenerme en mis pensamientos”⁴⁶ (para los cuales, según sabemos, la música era el objeto principal, por lo menos hasta 1618), y continúa diciendo (sin mencionar el arte del contrapunto) que entre aquellos viejos pensamientos reconoce un tema principal: “que no suele haber tanta perfección en las obras compuestas por pluralidad de partes, hechas de la mano de varios maestros, como en aquellas que se han trabajado de una sola vez”⁴⁷. Con tal idea en la mente se dedicó a defender el propio juicio de los otros y a contener los violentos movimientos del alma con la impasibilidad de la razón; se dedicó, pues, a seguir dudando del mundo y de sí mismo con base en reglas definidas en el camino, hasta que pudo establecer lo que a penas se vislumbra en su primer texto, lo que ahí se autolimita quizá más de lo que se desarrolla, es decir, su propio pensamiento o modo de pensar, ni tan novedoso como solían presentarse los libertinos a sí mismos, ni tan vulgar como resultaba la escuela⁴⁸. Sabemos que después de firmar el *Compendium Musicae*, Descartes estaba seguro de haber descubierto una ciencia totalmente nueva. Por otro lado, sabemos que la novedad estaba de moda en el mundo circundante⁴⁹.

⁴⁶ Descartes, *Discurso del método*, Segunda parte.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ “El homo romanus del Renacimiento”, dice Heidegger, “se contrapone al homo barbarus. Pero lo inhumano es ahora la supuesta barbarie de la Escolástica gótica del Medioevo” (Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, párrafo 8.)

⁴⁹ A mediados del siglo XV da inicio el Concilio de Basilea, en el que la Iglesia romana busca la unidad entre oriente y occidente; los resultados políticos son escasos, pero en occidente se desata una revolución intelectual, pues se tiene acceso a nuevas fuentes antes desconocidas o despreciadas: textos clásicos en idioma original. A finales del siglo XV se descubre un nuevo mundo, y a finales del siglo XVI España se establece en las Filipinas: “Estos nuevos vínculos”, dice Marks, “condujeron al intercambio de bienes, ideas, gérmenes, alimentos y personas en todo el mundo, en un proceso que creó un Nuevo Mundo”. (Robert B. Marks, *Los orígenes del mundo moderno*, p.127). Grandes territorios, antes inconexos o aislados, se encontraban en estrecha relación. La nueva antigüedad y el nuevo mundo se pusieron de moda. Si el humanista se refería a Aristóteles era negativamente, y prefería buscar otra autoridad en la

Entre los siglos XVI y XVII parecía que había más novedades que nunca, y lo nuevo solía valorarse como si, por el hecho de serlo, fuese mejor⁵⁰. Tal valoración abrió las puertas a la otredad, una otredad interesante y vinculada con la mismidad. Así, junto con la moda de lo nuevo, Descartes asistió a un fenómeno muy peculiar, que Peter Bruke reconoce como “biculturala”⁵¹: se comunicaba en la lengua de los cultos y en la de los vulgares, pudo tocar el tambor bélico del soldado después de sumarse en las sinfonías más complicadas, y pudo comprender las doctrinas más antiguas y desgastantes mientras dialogaba con los intelectuales más sofisticados y estilizados⁵².

En *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega señaló las implicaciones de esta cultura de la novedad en las artes miméticas: más que la gravedad y perfección de la tragedia, aquella que es propia de hombres mejores y esforzados, en la nueva época se preferían los accidentes y las aberraciones de la comedia, que implica la imitación de hombres peores. Desde el siglo XVI, dice Hatzfeld, se alimentaba un “gusto barroco que

gran variedad de personajes antiguos. Se difundían los testimonios de Colón, admirado de la “deformidad hermosa” que encontraba en la nueva naturaleza; Vesputio recordaba infinitos paisajes inclasificables, tan feos como bellos: “Descubrimos infinita tierra, vimos infinitas gentes, y varias lenguas y todos desnudos” (Cristóbal Colón, *Carta a Luis de Santángel*, p. 15; Américo Vesputio, *Carta a Lorenzo de Médicis*, p. 48). Además, surgían nuevos instrumentos y tecnologías: del ojo al lente, del sol al reloj, del pie a la nave, parecía que el hombre podía aumentar su poder y transformar el mundo a su manera. Se transportaban cosas de un lugar a otro, aumentaban los beneficios; se importaban palabras de una sociedad a otra, aumentaba la cultura; surgían nuevas concepciones religiosas y científicas, aumentaba la sabiduría.

⁵⁰ “La naturaleza del hombre”, pensaba un médico renombrado a principios del XVII, “está deseosa de noticias, de variedad, de regocijos; y nuestros volubles afectos son tan irregulares que tienen que cambiar, aunque sea para peor” (Bowsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 80); pero esta naturaleza, seguramente, no se refiere a todos los pacientes que un médico pudiera atender; tampoco es probable que todos tuvieran los mismos deseos.

⁵¹ En la Modernidad temprana se dió lo que Bruke llama “biculturala”, refiriéndose a que, por un período considerable, la cultura popular y la cultura elitista estrecharon relaciones, aunque esto terminó en una separación tajante y en la consolidación de las clases sociales modernas. Mientras lo nuevo estaba de moda, las élites se retroalimentaban con la cultura popular, por ejemplo, aprendían canciones y cuentos populares en la niñez, “pero al mismo tiempo”, dice Bruke, “participaban de una cultura alta, o instruída que recibían en las escuelas, en las universidades, en las cortes, y en otros lugares a los que no tenía acceso el pueblo común” (Bruke, *La cultura popular en la Europa moderna*, 21).

⁵² Las pocas veces que se refiere a los antepasados o los contemporáneos en su obra son difíciles de interpretar, sin embargo, parece mantener la idea de que lo nuevo deriva de lo viejo y puede ser comprendido por ello, por más que se niege o se renueve. Por ejemplo, si señala la novedad de su sistema, no es porque vaya a cambiar el mundo por completo, sino porque permite mejorar la concepción del mismo a partir de él; de igual manera, si en la madurez niega la infancia y la juventud, las considera esenciales para que aquella llegara a ser como tal. Así pues, el principio es novedoso e importante en su filosofía pero en tanto supone continuidad. La invención consistiría en preparar el principio para facilitar la consecuencia, más que en imponer una novedad para negar los antecedentes.

daba preferencia a lo raro, a lo complicado”⁵³, un “gusto por lo difícil”, dice Maravall, que valoraba las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc⁵⁴. “Los neologismos se encuentran por doquier”⁵⁵, dice Walter Benjamin. “El barroco” , dice Beuchot, “parece oscilar, pero sin caerse, entre lo metonímico y lo metafórico, entre lo que es racional o científico y lo que es emocional o poético”, pues “era la diferencia sujeta proporcionalmente a la semejanza, por eso se decía que en la analogía la diferencia predominaba sobre la identidad”⁵⁶. Así, pues, esta moda de lo nuevo es barroca sólo si se está buscando el regreso a la identidad desde las antípodas más lejanas de la otredad, a costa de sacrificar todos los medios que sean disponibles para tal efecto, como en *Don Quijote de la Mancha*, donde el principio de la verosimilitud entra en el juego junto con aquello que debería depender de él, de tal manera que logra distinguirse por completo de los libros de caballerías tradicionales. Sabemos, pues, que Descartes empezó su obra científica ocupándose de una actividad tradicional, en íntima relación con aquél gusto barroco que estaba en formación, y en contraste con los temas que abordó en textos posteriores. En el *Compendium Musicae* no se ofrece una definición específica de la novedad, ni es el tema principal, sin embargo, es mencionada en momentos cruciales, y es promovida como efecto de la variación, esto es, como parte de un orden preestablecido que debe diferir de sí mismo para continuar, diferencia que bien puede racionalizarse. Así, pues, en este primer texto se racionaliza la novedad de la música, por ejemplo, cuando se sugiere “que detrás de la voz que efectivamente ha empezado a escucharse, al punto otra voz inesperada alcance a los oídos con su novedad, provocándonos la máxima atención”; después de esta sugerencia, se introduce un término nuevo de la siguiente manera: “Sobre la pausa no

⁵³ Hatzfeld, *Barroco: arte de la contrarreforma*, p. 452.

⁵⁴ Maravall, *La cultura del barroco*, p. 452

⁵⁵ Benjamin, *El origen del trauerspiel alemán*, p. 255.

⁵⁶ Beuchot, *La analogía en el barroco y la posmodernidad*, p. 7

tratamos arriba, sin embargo, no es nada por sí; introduce un tanto de novedad y variedad, en cuanto la voz silenciada, de nuevo empieza a cantar”⁵⁷. También es interesante el papel de la novedad al momento de distinguir las tesituras de las voces, en donde puede leerse: “De vez en cuando, los Prácticos componen sus canciones de manera que [el Contratenor] descienda más abajo que el Tenor; pero esto es apenas momentáneo, nunca si no es por las imitaciones, consecuencias y similitudes de los artífices del contrapunto, que al parecer aportan algo de novedad”⁵⁸. Así, aunque tengan que extenderse los parámetros de las voces tradicionales, eso no es para desbancar una voz principal (la del Tenor) por otra, como por la del Contratenor que sólo está para aumentar la novedad. El papel del Tenor, quien se mantiene entre la base fundamental y las alteraciones más agudas, es similar al papel que suele atribuirse a Descartes entre la Filosofía antigua y la Filosofía moderna: “tiene sujetas todas las modulaciones, y es así como el nervio en medio del cuerpo de toda la canción, que mantiene sus miembros religados y en conjunción”⁵⁹.

Entonces, con respecto al *Compendium Musicae* puede decirse que la novedad estaba relacionada tanto con el objeto a tratar como con el autor. En plena juventud, el sujeto cartesiano pretendía innovar, así como los artífices del contrapunto que llamaban su atención. En una carta para Beeckman firmada en marzo de 1619 (unos meses después del *Compendium*) dice lo siguiente: “deseo transmitir ciencia plenamente nueva”, no sólo un *Arte breve* como la de Lulio, sino una ciencia “por la que sea posible resolver todas las cuestiones en general, que se pueda proponer para el tipo de cantidades que se quiera, tanto continuas como discretas”⁶⁰. Tras redactar esta teoría musical, el sujeto cartesiano daba un paso más allá de la Física para concebir un saber

⁵⁷ *Compendium Musicae*, cap. 12, p. XXVI.

⁵⁸ *Compendium Musicae*, cap. 12, p. XXXIV.

⁵⁹ *Compendium Musicae*, cap. 12, p. XXXII.

⁶⁰ *Carta de Descartes a Beeckman*, 26 de marzo del 1619, en *Oeuvres de Descartes*, AT X, p. 156-7.

progresivo de cantidades incorpóreas, totalmente abstraído de la materia, como del sonido. Es cuando los biógrafos hablan de un período incierto en su vida, años de viaje y peregrinación en los que experimenta nuevos lugares y sociedades. No se tiene seguridad con respecto a los lugares específicos que visitó tras dejar el ejército, pero Italia era el sitio turístico por excelencia y parece uno de los destinos principales a considerar⁶¹. Un lugar como Venecia es el escenario ideal para esos “años itinerantes”. Ahí hubiera podido afectarse del sondeo en cada esquina, y desarrollar ese exquisito conocimiento que es tan añorado en el *Compendium Musicae*: el conocimiento de los movimientos del alma, cuya escacés provoca constantes omisiones y atropellos en el camino del joven científico⁶². Ahí es donde parecía que no llegaba la crisis y que la libertad existía al natural, sin necesidad de patentarse o de renovarse, en donde se festejaba constantemente y cualquiera se unía al mundo armónico y musical: desde el duque hasta el mendigo y el peregrino, todos iban vestidos, enmascarados y afinados, levantando la capital de la música. Ahí es donde pudo haber disfrutado como los comediantes que viven entre máscaras, tal como se presenta a sí mismo en las *Cogitationes privatae* (aproximadamente una año después de haber redactado el *Compendium*): “como los comediantes, que van al frente sin monitores ni pudor, indumentos de persona: así yo, hacia el teatro del mundo aquí consensado, en el que hasta ahora he existido como espectador, me proyecto enmascarado”⁶³. En estos frutos prematuros propios de un comediante de la ciencia, el sujeto cartesiano deja bien clara

⁶¹ En particular me interesa Venecia, por ser la famosa capital de la música en aquel entonces: habría sido la oportunidad perfecta para comprobar la teoría que acababa de desarrollar, ahí donde parecía que hasta el más extraño se afinaba en un continuo festejo musical. Un dramaturgo veneciano decía: “se canta en las plazas, en las calles y en los canales; los comerciantes cantan despachando sus mercancías, los obreros cantan al dejar sus trabajos y los gondoleros cantan aguardando a sus patronos”; “los pobres piden limosna catando”, decía un cronista francés, y “no vayáis a imaginar que estos *virtuosi* leen la música de corrido, porque la mayoría son ciegos” (Barbier, *La Venecia de Vivaldi*, p. 18). Donde habían “cinco meses”, como dice Barbier, “durante los cuales, del dux a la sirvienta, todo el mundo podía ir enmascarado, podía permitirse hacerlo todo y decirlo todo: la nobleza mezclada con el pueblo, el príncipe con el súbdito, lo raro con lo ordinario, lo bello con lo horrible” (Barbier, *La Venecia de Vivaldi*, p. 22).

⁶² *vid Compendium Musicae*, cap. 3.

⁶³ *Cogitationes privatae*, p. 213 (AT X).

la gravedad y hasta la tragedia del asunto, como en las mismas *Cogitationes privatae*, que inmediatamente después de la presentación anterior irrumpen con un razonamiento muy contrastante: “Juventud, ingeniosa obligación de inventar, he de buscar lo que por mí mismo he de encontrar, y no leo autores: donde advierto que las certeras reglas más han venido sirviendo paulatinamente”⁶⁴.

Ahora bien, sabemos que fueron las obras de madurez las que de inmediato provocaron el cartesianismo, pero también sabemos que estos *Pensamientos privados* de la juventud fueron los que más llamaron la atención de Leibniz, que quizá sea el pensador moderno más importante después de Descartes, quien le propinó las críticas más severas.

I.2.4. La escuela moderna

*De máscaras nunca son las
ciencias:
sea la máscara sublimada,*

⁶⁴ *Cogitationes privatae*, p. 214 (AT X).

que aparecerá la máxima belleza.

“Cogitationes privatae” de Descartes

Hasta ahora no he publicado ningún libro
contra la filosofía de Descartes,
aunque en muchas oportunidades
he expresado mi desacuerdo con ella.

“Examen de la Física de Descartes” de Leibniz

Varios pensadores modernos posteriores ubican el nacimiento de la Filosofía moderna con Descartes, que sería como el origen⁶⁵. Pero la Filosofía moderna se caracteriza por la constante renovación. De hecho, en el siglo XVII se conformó una especie de nueva escuela gracias a su influencia, y el supuesto origen no estuvo libre de ataques y controversias, antes bien, los seguidores más renombrados de Descartes rechazaron los puntos cruciales de su argumentación.

Los principios de la filosofía de René Descartes fueron publicados una década después que aquél muriera. En dicho texto, los principios del sujeto cartesiano son retratados por otro gran pensador de la Modernidad, Spinoza (1632-1677), quien los reorganizó y los sometió al rigor de la geometría, sin dejar de criticarlos y corregirlos, específicamente, en lo relativo a la distinción primaria entre las dos substancias. Así, puede leerse en la *Ética*:

En verdad no puedo asombrarme lo suficiente de que el valiente filósofo que había establecido firmemente no deducir nada sino de principios por sí notorios y no afirmar sino lo que se percibiera clara y distintamente, y que había reprendido a todos los escolásticos por querer explicar cosas oscuras con cualidades oscuras, admita una hipótesis más oculta que

⁶⁵ “Con Descartes”, dice Hegel, “comienza la filosofía de la época moderna” (Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, tomo III, p. 210). “Con Descartes”, dice Heidegger, “comienza la consumación de la metafísica occidental”, pues “es el primero gracias al que el realismo se coloca en una postura que le obliga a demostrar la realidad del mundo exterior y a salvar a lo ente en sí”. Además considera que “las transformaciones esenciales de la posición fundamental de Descartes, que se alcanzaron en el pensamiento alemán a partir de Leibniz, no superan en absoluto dicha posición fundamental. Lo que hacen es desarrollar su alcance metafísico y crear los presupuestos del siglo XIX, el hasta ahora más oscuro de los siglos de toda la Edad Moderna (Heidegger, *La época de la imagen del mundo*), Apéndice 4.. Según Cassirer, “el nuevo ideal de conocimiento se desenvuelve con continuidad y consecuencia desde los supuestos creados por la lógica y la teoría de la ciencia del siglo XVII, especialmente por Descartes y Leibniz”(Ernst Cassirer, *Filosofía de la ilustración*, p. 38).

todas las cualidades ocultas. Pregunto, ¿qué entiende por unión de alma y cuerpo?⁶⁶

La única explicación que pudo encontrar Spinoza para esa distinción le parecía muy deficiente: la agudeza con la que estaba planteada semejante oscuridad, es decir, la astuta manera de pensar que caracteriza al sujeto cartesiano, asunto que tiene poco que ver con los principios de la ciencia (aunque quizá tenga algo que ver con el pensamiento moderno). Por lo demás, ni siquiera aceptó que el sujeto pensante fuese el primer principio de las ciencias, por considerar a Dios el principio más evidente y eminente de todos.

Leibniz (1646-1716) también se sentía preñado de los principios cartesianos. Su pensamiento fue consecuente con ese espíritu moderno más que con otros, pero los suyos habrían de ser superiores, ya que no sólo había comprendido el proyecto moderno, sino que pretendía haberlo llevado más allá. No sólo defendió principios tan diáfanos como la deductibilidad, antes bien, fundamentó su propio sistema en elementos simples pero opacos, cual cámaras oscuras impenetrables. Aún así, consideró que los grandes espíritus concuerdan, lo que no es gracias a una supuesta libertad, como la que se inventó el sujeto cartesiano, antes bien, debido a la necesidad que impera en el mundo:

Descartes ha reconocido que las Almas no pueden dar de su fuerza a los cuerpos, porque en la materia siempre hay la misma cantidad de fuerza. Sin embargo, creyó que el alma podía cambiar la dirección de los cuerpos. Mas esto es porque en su tiempo no se había llegado a la ley de la naturaleza que establece la conservación de la misma dirección total en la materia. Si la hubiera observado, hubiera caído en mi sistema de la armonía preestablecida.⁶⁷

Esta armonía preestablecida contendría las leyes de la naturaleza, como un tratado sobre la composición de cualquier mundo posible. Y las mentes privilegiadas, a su vez, harían

⁶⁶ Spinoza, *Ética*, V, Prefacio.

⁶⁷ Leibniz, *Monadología*, §80.

bellas composiciones cual pequeños autores de naturalezas parciales, sin estorbarse entre ellos y sin opacar al gran autor del universo:

Las almas en general son espejos vivientes o imágenes del universo de las creaturas; pero los espíritus también son las imágenes de la misma divinidad, o del autor de la naturaleza; capaces de conocer el sistema del universo y de imitar alguna cosa mediante modelos arquitectónicos; cada espíritu es como una pequeña divinidad en su departamento⁶⁸.

En 1735 sucede una peculiar coincidencia entre modernos: el joven Hume (1711-1776) va a la Flèche para escribir su *Tratado de la naturaleza humana*⁶⁹, poco más de cien años después de que el joven Descartes dejara aquella escuela para escribir el *Compendium Musicae*⁷⁰. Hume no se refiere a Descartes más que dos o tres veces en toda su obra, pues este filósofo moderno, antes de referirse a los anteriores prefiere replantear las cosas desde el principio: “Nada es más usual y natural para aquellos que pretenden descubrir algo nuevo en el mundo de la filosofía y las ciencias, que insinuar alabanzas a sus propios sistemas denigrando a todos los que se han colocado antes de él”⁷¹. Dejando atrás estos conflictos entre modernos, Hume se ocupa de problemas realmente importantes: “la débil fundamentación de aquellos sistemas que han obtenido el mayor crédito”, “principios tomados bajo confianza, consecuencias lamentablemente deducidas de ellos, falta de coherencia en las partes y de evidencia en el todo”⁷². En un trabajo posterior aceptó que la duda cartesiana es “un preparativo necesario para el estudio de la filosofía”⁷³, sin embargo, no aceptó el resultado, que era el sentido último de la empresa cartesiana: un “principio original” y “auto-evidente” del cual se pudiera partir con seguridad, pues si estuviésemos dudando a la manera de Descartes, las facultades que permitirían avanzar hasta tal principio continuarían en suspenso, y “la

⁶⁸ Leibniz, *op. cit.*, §83.

⁶⁹ Mossner, *The life of David Hume*, p. 99.

⁷⁰ Karatani sostiene que “la historia del mundo moderno parece repetirse a sí misma cada ciento veinte años. Es incierto si este ciclo continuará, pero la idea puede ser productiva como hipótesis heurística” (Karatani, *Revolución y repetición*, 4).

⁷¹ Hume, *A treatise of human nature*, Introducción.

⁷² Hume, *op. cit.*, Introducción

⁷³ Hume, *An enquiry concerning human nature*, Sec. XII, p. 123.

duda cartesiana, en caso de que fuese posible para algún humano alcanzarla –como de plano no lo es- sería por completo incurable”⁷⁴. Hume también consideró que la duda es fundamental para el conocimiento humano, sin embargo, al parecer se encontró ante nuevas incertidumbres que tuvo que resolver a su manera.

Así es como el pensamiento moderno parece repetirse en el constante proceso de modernización. Lo moderno progresa por el hecho de ser tal, y así es como se configura una escuela de pensadores, en todo caso, modernos, que buscan el origen para poder partir de ahí y superar a los antecesores, quienes también partieron de ahí y fueron bien modernos, aunque su modernidad tiene cierta caducidad. En particular, el pensamiento de Descartes incluye el antídoto para que una progresión realmente posible (es decir, según deducciones racionales con base en principios evidentes) no se confunda con una posibilidad virtualmente infinita (como cuando se induce cualquier fundamento, se supone evidente y de ahí se consiguen cualesquiera deducciones); según mi interpretación, la voluntad es aquello que le permite limitar la apetecia de infinitud y, en consecuencia, evitar un movimiento transformativo que se pierda en sí mismo: se trata de una voluntad presupuesta que privilegia los valores tradicionales, aunque éstos sean indefinibles por el discurso o indeducibles según la argumentación. Esta limitación voluntaria se aprecia en el *Compendium Musicae* quizá mejor que en textos posteriores, en los que esos límites del pensamiento moderno contra sí mismo, son disimulados con mayor maestría.

⁷⁴ Hume, *op. cit.*, Sec. XII.

I. TEORÍA MUSICAL EN LA MODERNIDAD TEMPRANA

Este apartado tiene dos propósitos principales: (i) continuar el estudio del apartado anterior en lo tocante a la música, y (ii) aportar más elementos para la interpretación del texto que se presenta. Primero se ofrece un panorama general sobre las artes de la época, enfocado en la teoría musical. Es muy extensa la bibliografía sobre las artes y la música de este período, el contexto puede ampliarse tanto como se quiera, pero no se pretende una revisión exhaustiva de las fuentes sino suficiente. La bibliografía sobre el *Compendium Musicae* es escasa y de difícil acceso. La interpretación que ofrezco no se basa tanto en la crítica especializada como en el contexto histórico y filosófico que se tiene, por el cual podemos comprender la peculiar situación de la música.

II.1. PANORAMA GENERAL

II.1.1. Entre el Manierismo y el Barroco

Descartes figura en pocas historias del arte. En general, es un referente del pensamiento moderno paralelo a los fenómenos artísticos, más que un seguidor o promotor de alguna teoría o práctica específica. Podemos ubicarlo, sin embargo, entre el Manierismo y el Barroco: su influencia se extiende en el período que los historiadores ubican con tales términos, además, me parece que su teoría de la música, así como su obra en general, mantiene características que se atribuyen a ellos. “¿Descartes barroco?”, pregunta Negri, “sin duda, si se adopta el término ‘barroco’, ‘época barroca’, en su más amplio significado: época de reflexión, de tensión extrema en torno a la conciencia de la derrota del mito renacentista”¹. Pero aún es pertinente desarrollar la cuestión: ¿qué se entiende por Manierismo y por Barroco?

“Entre todas las etiquetas utilizadas en la historia de la cultura y de las formas”, dice José Valverde, “quizá la de Barroco sea la más ambigua”², ambigüedad que no le impide hablar de una “edad barroca”. Maravall habla de una “cultura barroca”, Arnold Hauser de una “sociedad barroca”, y Dubois de un “espíritu barroco”. Eugenio d’Ors postula un “barroco eterno”, mientras que Bolívar Echeverría piensa en un “ethos barroco”. “El *manierismo* y el *barroco*”, dice Echeverría, “pueden ser comprendidos como dos intentos paralelos de plantear y al mismo tiempo resolver la crisis de la afirmación clasicista de la modernidad dentro del arte, es decir, dentro de la actividad que da forma a un material con el fin de crear oportunidades para la experiencia estética”³; pero ambos intentos son distinguibles, ya que el primero es la reacción directa contra el Renacimiento, y el segundo es la consecuencia de tal reacción. “Manierismo y barroco”, dice Octavio Paz, “representan el triunfo de la subjetividad del creador frente a la doble

¹ Negri, *Descartes político*, p. 93.

² Valverde, *El barroco*, p. 7.

³ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 93.

tiranía del canon estético y del modelo natural”⁴. El Barroco es un “ejercicio de vanidad”, “una soberbia del escritor”, dice Jorge Luis Borges en una entrevista sobre la escritura: “todo escritor joven es barroco”, continúa diciendo, pues “escribe simulando como el escritor del siglo XVII o como el escritor el siglo XX” –y esboza una sonrisa-; además, sostiene que el artista barroco exhibe sus propios medios sin pudor, hasta el agotamiento de los mismos. Según Adorno, el Barroco consiste en la “decoración absoluta”, según Deleuze, “no remite a una esencia sino más bien a una función operatoria, a un rasgo: que no cesa de hacer pliegues”⁵.

Y es que el sentido de estos términos es difícil o quizá imposible de definir absolutamente, sin embargo, en las historias del arte, Manierismo y Barroco suelen situarse después del Renacimiento: ya sea uno tras otro, ya sea uno junto a otro, o hasta uno en lugar del otro. La siguiente distinción, a manera de hipótesis, nos permite estudiar y comprender casos concretos: el Manierismo implica reacción o consecuencia, en el intento de reformular los modelos antiguos idealizados en el Renacimiento; mientras que el Barroco implica a-maneramiento o redirección, en el intento de transformar la realidad formalizada de los manieristas⁶. Así, pues, supongamos que existen manifestaciones artísticas: obras, elementos o teorías de las mismas, que se pueden comprender como reacción o consecuencia, y como a-maneramiento o redirección del arte, ya sea en el intento de reformar los ideales o de transformar la realidad idealizada. En tal caso, el *Compendium Musicae* se ubicaría entre el Manierismo y el Barroco, es decir, entre la reacción y la redirección: se dejan de lado las disputas anteriores aunque se toman en cuenta para progresar; entre la consecuencia

⁴ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 77.

⁵ Deleuze, *El pliegue*, p. 11.

⁶ Para comprender lo anterior referimos los siguientes casos específicos: si el primer David de Miguel Ángel es caracterizado como una manifestación del Renacimiento, el segundo sería propio del Manierismo, así la primera piedad con respecto a la segunda. Barroca sería el éxtasis de Santa María, de Bernini.

y el a-maneramiento; se siguen los modelos clásicos supuestos pero para mostrar su naturaleza más simple y racional, haciendo la mayor abstracción posible de las maneras y las intenciones personales sin dejar de distinguirlas. Podemos decir que en el texto que nos ocupa se está buscando la transformación de la práctica musical con base en una teoría ya formalizada, pero que ha de ser replanteada si se quiere una comprensión adecuada del fenómeno.

II.1.2. Algunos músicos modernos

The show must go on

Pink Floyd

Larry Shiner observa que entre 1350 y 1600 sucedió “una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema del arte”⁷. La disminución de la liturgia y del mecenazgo, junto con el aumento del mercado del arte y el público clasemediero, fue determinante para que la figura del artesano, que realiza un trabajo comunitario y con funciones sociales específicas, se devaluara en favor de la figura del artista, quien realiza un trabajo libre, autónomo y con fines puramente estéticos. “Cada artesano y cada campesino”, dice Peter Bruke, “estaba involucrado en la transmisión de la cultura popular... Los pastores tocaban unas gaitas que ellos mismos habían fabricado... los hombres hacían los muebles y las mujeres los vestidos”⁸. Siguiendo este relato, el artista profesional empezó como un artesano con ciertas habilidades, distintas a las del trabajo cotidiano, del que finalmente se fue separando, hasta distinguirse completamente. Así empezaron a destacar, por ejemplo, los Ministriles o Minisinges, relacionados con el comercio y partidarios del amor cortés,

⁷ Shiner, *La invención del arte*, p. 69.

⁸ Bruke, *La cultura popular en la Europa moderna*, p. 145.

que “iban actuando de ciudad en ciudad”⁹, tal como los frailes, relacionados con la Iglesia y portavoces del amor piadoso: ambos compartían públicos y escenarios, y cual medios de comunicación vivientes, acompañaban sus poesías con cantos, instrumentos, actuaciones, y demás indumentos, que presentaban en la Iglesia, en la taberna o en la plaza del mercado, un Ministril después del fraile o al revés¹⁰. Junto con las “transformaciones de la Modernidad”, las cuales se volvieron radicales en el siglo XVI, Bruke observa una “larga serie de intentos parcialmente exitosos, desarrollados por miembros de la minoría culta con objeto de reformar la cultura de los artesanos y los campesinos”¹¹. La música tuvo un papel muy importante en este proceso, pues resulta ser un medio ideal para la difusión de creencias y aspiraciones. “La revolución comercial”, dice, “permitió una edad de oro de la cultura popular tradicional, antes que la combinación de las revoluciones comercial e industrial la destruyese”¹². A finales del siglo XVIII las élites ya habían “dejado de participar en la cultura popular de manera espontánea”¹³, y la música tradicional había caído en el desprecio: demasiado “exótica” y “extraña”, en cierto sentido “barroca”, para los cultos. Pero a principios del siglo XVII, mientras Descartes era un joven, “todas las artes se veían ahora agitadas por alguna clase de inquietud”, dice Bouwsma, “el relativismo y el escepticismo habían minado el tradicional concepto del arte como imitación de la naturaleza”¹⁴. “El siglo diecisiete”, dice Barbett, “suele verse como un período de incertidumbre y confusión en el contexto del pensamiento musical”¹⁵. Todo parece indicar que la crisis cultural y económica de la primera mitad del siglo XVII concide con aquél fenómeno pasajero en el que la cultura popular se mezcló con la cultura elitista. Es en este período incierto que

⁹ Bruke, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 343.

¹² *Ibid.*, p. 345.

¹³ *Ibid.*, p. 396.

¹⁴ Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 177.

¹⁵ Barbett, *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, p. 407.

se consolida la figura del artista moderno, quien buscaba “crear lo que nunca había existido antes”¹⁶.

Entonces, el período que enfocamos en la historia de la música correspondería a una situación crítica, como la que experimentaba todo el mundo y, en particular, los teóricos de la música. Los dos cristianismos también se enfrentaban en el terreno del sonido, aunque ya se distinguía cierto tipo de músico preocupado por un saber específico y adecuado a su propia labor, independientemente de cualquier conflicto político o ideológico. Zarlino (1517-1590) era el paradigma del músico moderno en aquél entonces, pues había hecho explícitas las bases teóricas de sus propias prácticas, la cuales podían ser reconocidas tanto por las élites como por el vulgo. Este músico fue nombrado el *maestro di capella* de San Marcos después de haber publicado sus *Istitutioni harmoniche*, en 1558. Las reglas que instituyó en la teoría fueron respetadas y aplicadas por él mismo, así como por muchos otros; ocupó el trono vitalicio de los músicos en la “capital de la música” y su nombre fue recordado por mucho tiempo; sin embargo, en vida presencié el fuerte ataque de sus propios alumnos, músicos similares que concebían su propia labor de una manera distinta.

Es a principios del siglo XVII que suele ubicarse la “invención de la ópera”, “un producto especulativo de los intelectuales”¹⁷, dice Latham, que es considerado, sin embargo, “la quintaesencia del arte del siglo XVII”¹⁸. Esta invención empezó desde finales del siglo XVI, cuando el conde Giovanni Bardi fundó la *Camerata florentina*, una sociedad de hombres ilustres, poetas, cantantes y compositores con sede en su propio palacio¹⁹. Ahí es donde Vincenzo Galilei (1520-1591) defendió su teoría en

¹⁶ Bowsma, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷ Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 1086.

¹⁸ Burkholder, *A History of Western Music*, p. 307.

¹⁹ En estas reuniones, como señala Trujillo, se desarrolló la idea de un espectáculo, inspirado en la tragedia clásica pero adecuado a las condiciones del momento, buscando “una nueva senda expresiva de directa conexión teatral” (Jesús, Trujillo, *Breve historia de la ópera*, p. 19).

contra su maestro, Zarlino, por lo que obtuvo el título que le otorga Damschorder: “el arquitecto visionario de nuevas y poderosas maneras de composición”²⁰. También Caccini (1550-1618) se reveló en contra de las instituciones musicales y aportó su teoría de *Le nuove musiche*, que incluía “descripciones de los ornamentos vocales en uso para escolares y cantantes”²¹. En 1600 se estrenó *L’Euridice*, que suele considerarse la primera opera propiamente dicha. Esta obra fue puesta para celebrar la boda de María de Medici, pero el compositor, Peri, no iba a pasar desapercibido, ya que “inventó un nuevo idioma, pronto reconocido como *estilo recitativo*”²². En estos nuevos espectáculos se combinaba la poesía con la música, el drama y el teatro, pero en la composición propiamente musical eran “introducidas disonancias a diestra y siniestra, de manera que se violan las reglas del contrapunto; pues en el intento de imitar el discurso con las notas, se les exenta de las convenciones musicales”²³. A lo largo del siglo XVII continuó la moda de las operas, que solían consistir en producciones similares, en las que se utilizaban libretos de inspiración pagana, se procuraba el lucimiento de las voces y los efectos teatrales, y se tocaban instrumentos de acompañamiento (con lo que aumenta el contraste de la voz principal y se ahorran ciertos gastos de producción). Así, pues, la ópera se abrió paso como una música irreverente y extravagante, aunque con el apoyo de las élites más poderosas.

Sabemos, pues, que mientras Descartes cantaba en el colegio, un nuevo género musical se fraguaba en el seno de las élites. En todo caso, en el *Compendium Musicae* se hace referencia a los artífices del contrapunto, que si bien parecen aportar algo de novedad²⁴, al fin han de ceñirse a las reglas tradicionales. Pero, ¿qué reglas debía de seguir el músico actual, cuando los grandes artistas peleaban por lo suyo y tenían que

²⁰ Damschorder, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, p. 97.

²¹ Burkholder et. al., *op. cit.*, p. 312.

²² *Ibid.*, p. 313.

²³ *Ibid.*, p. 314.

²⁴ *Compendium Musicae*, cap. 12.

defenderlo hasta de sus propios alumnos? Más bien parecía que las reglas iban a seguir cambiando indefinidamente, de generación en generación, ya que había que mantener el tema principal: la novedad. En tal situación, ¿podía definirse una teoría general como se intenta en el texto que nos ocupa?

Todavía Bach (1685-1750), que suele ser considerado como un barroco tardío y paradigmático, va a reafirmar la modernización de la música más de cien años después del intento de Descartes. Así, en una carta firmada en 1730 dice: “el *Status musices* actual es totalmente distinto: la técnica es mucho más compleja, el *gusto* se ha modificado algo y el viejo estilo de hacer música desentona en nuestros oídos”²⁵. También el más reconocido teórico de la música barroca, Rameau (1683-1764), se verá en la necesidad de replantear el asunto. Así, al inicio de su *Tratado de la armonía* puede leerse: “Tal parece que cualquier progreso, que se haya hecho en la Música hasta nuestros días, disminuye la curiosidad del espíritu que profundiza en sus verdaderos principios, en la medida en que el oído se va sensibilizando con los maravillosos efectos de tal arte”²⁶.

Podemos decir, entonces, que entre estos modernos era imposible establecer una teoría definitiva para la práctica de la música, a pesar de que es lo que todos estaban buscando, lo que los músicos modernos buscaron y rebuscaron, como el tema principal en el marco de una fuga. Ya que se definía una teoría y se llevaba a cabo en la práctica, parecía ser el momento de contradecirla y replantearla, para mejorar en el futuro. Sin embargo, el joven Descartes ofreció una teoría por fuera del mundo de los músicos, independientemente del debate entre los maestros y los alumnos de la música, y aunque tal teoría no se posicionó en el mundo circundante, produjo resonancias importantes,

²⁵ Basso, *Historia de la música 6. La época de Bach y Haendel*, Apéndice.

²⁶ Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Prefacio.

que pueden rastrearse tanto en la obra del mismo Descartes como en la de otros pensadores de la escuela moderna.

II.2. INFLUENCIAS DE LA TEORÍA MUSICAL CARTESIANA

II.2.1. Armonía y belleza según algunos modernos

En el *Compendium Musicae* no se menciona el término armonía (*harmonia*) ni el término belleza (*pulchritudo, venustas*) explícitamente, sin embargo, sostengo que se encuentra un ideal de composición por el que ambos conceptos se identifican, de manera que la belleza musical resulta ser armónica, por lo que puede hablarse de cierta

correspondencia entre lo racional y lo sensible. Si es que este ideal está verdaderamente presente en el texto, como supongo en mi interpretación, sólo se encuentra de manera implícita. Y para que sea mejor apreciado hay que revisar la concepción de la armonía y la belleza en otros pensadores de la escuela moderna, posteriores a Descartes, que son más explícitos al respecto.

En la *Confesión del filósofo*, obra de juventud, Leibniz muestra todo su sistema a manera de diálogo y con base en el ideal de una belleza armónica y universal. El filósofo establece lo siguiente: “cuando hay razón o proporcionalidad, en consecuencia, tanto armonía como discordancia”²⁷, pero luego es orillado por las preguntas de su interlocutor, el teólogo –que no el escéptico-, a extender esta concepción más allá de lo imaginable, donde la armonía racional, de la que se parte, se identifica con la belleza suprema o universal, y es así que, ya convertido en una especie de oráculo o adivino, se atreve a justificar la necesidad del pecado: “Como Dios es la última razón de las cosas, o sea, la razón suficiente del universo y, por supuesto, ordena el universo según la máxima racionalidad, es la más suprema de las bellezas, o sea, consecuencia de la armonía universal”²⁸. Pero de esta constitución del universo, es decir, de las reglas básicas que dan cabida a cualquier mundo posible, el filósofo se ve forzado a caer en el mundo conocido, en donde ha iniciado la especulación y donde la armonía termina siendo, a fin de cuentas, la de los artistas y los científicos que conocemos: “siendo que la armonía más exquisita es de la discordancia más perturbante que, inesperadamente, se redirige al orden deseado: así la pintura se distingue de la sombra, es la armonía de la disonancia cuyas disonantes se compensan en la consonancia (tal como de los dos números impares se hace el par)”²⁹. Así, pues, el filósofo logra regresar de las alturas alcanzadas mediante la especulación estética, pero regresa habiendo establecido un

²⁷ Leibniz, *Confessio philosophi*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 62

²⁹ *Ibidem.*

vínculo indisoluble entre la belleza sensible y la armonía racional, y mientras esta armonía o proporcionalidad sea mayor, también será mayor la belleza, que es el resultado deseable.

Hutcheson (1694-1746) mantuvo un ideal similar de belleza, correspondiente a la armonía racional, por lo que pudo explicar en qué consiste la experiencia estética: “Así en las obras de arte, cuando vamos a recorrer los variados aparatos o estructuras artificiales, debemos fijarnos en el fundamento de la belleza que en ellos aparece constantemente, siendo algún tipo de uniformidad, o unidad de proporción entre las partes, y de cada parte en el todo”³⁰. La belleza ideal sería, pues, unidad mediante la variedad, lo que llega a apreciarse cuando algo aparece como realmente bello. Hume partió de un ideal parecido, que extendió para comprender la problemática naturaleza del ser humano. “Por esta diversidad del sentimiento”, dice en un ensayo de madurez, “observable en la humanidad, la naturaleza ha intentado a caso sensibilizarnos de su autoridad, dejarnos ver los cambios sorprendentes que puede producir en las pasiones y los deseos de la humanidad, simplemente por el cambio en el interior de la fábrica, sin alteración alguna de los objetos”³¹. Todavía el joven Kant (1724-1804) reafirmó el ideal estético de una belleza armónica:

Cada uno, al realizar sus acciones en el vasto teatro el mundo, de acuerdo con sus inclinaciones dominantes, al mismo tiempo se ve movido, por un impulso secreto, a tomar un punto de vista mental fuera de sí mismo... Así, los diversos grupos se unen en una pintura de expresión magnífica, en la cual, en medio de una gran diversidad reluce la unidad, y en la que la naturaleza moral, en su conjunto, muestra su belleza y dignidad³².

II.2.2. Los modos de algunos músicos modernos

Como ya hemos notado, a principios del siglo XVII no había consenso sobre la teoría musical. Pues bien, en medio del debate, los llamados “modos” tenían un papel

³⁰ Hutcheson, *An enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Sección III, p. 41

³¹ Hume, *The sceptic*, p. 217.

³² Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 28.

esencial, como si en ellos se encontrase la clave de la próxima solución práctica. “La palabra ‘modo’”, dice Collins Judd, “se refiere a uno de los términos más ricos y problemáticos en el discurso renacentista sobre la música”³³. Sin embargo, el joven Descartes deja el problema de los modos al final, siendo que el tratamiento de los mismos es “célebre entre los Prácticos”³⁴, que si son doctos por experiencia, cualquier explicación resultaría un tanto ociosa.

Aron Pietro, *Maestro di capella y Maestro di casa*, se presenta en 1525 como una voz humana con dudas e incertidumbres. Así, en el *Tratado de la naturaleza y el conocimiento de todos los tonos* afirma que, tras haber examinado autores antiguos y modernos, sólo está convencido de seguir buscando la verdad por sí mismo. En el tercer capítulo del tratado, sobre los “modos de conocer las diversas composiciones”, ofrece varias reglas generales de composición y sugerencias prácticas para obtener las combinaciones y secuencias de tonos que tienen una finalidad racional y adecuada al buen juicio, pero antes de desarrollar tales contenidos, advierte que sigue sin terminar su búsqueda, pues no ha encontrado “la regla por la cual tú puedas tener certeza sobre cada uno de los tonos”³⁵, lo que llevaría a establecer modos definitivos. Así, Pietro abre la posibilidad de que sea alterada su propia concepción del espectro sonoro, incluso por él mismo, así que sólo puede proponer unos modos parciales. Unas décadas después, Zarlino presenta sus modos de otra manera, ya sin tanta incertidumbre, aunque con propósitos similares y un espíritu parecido. Al respecto, es revelador el subtítulo de las *Dimostrazioni harmoiche* (1571): “En donde realmente se tratan las cosas de la música y se resuelven muchas dudas de importancia”, así como la advertencia que sigue: “Obra

³³ Collins, *Renaissance modal theory: theoretical, compositional, and editorial perspectives*, p. 364.

³⁴ *Compendium Musicae*, cap. 13, p. XLII.

³⁵ Aron Pietro, *Trattato della natura et cognitione di tutti li tuoni di Canto Figurato non d'altrui più scritti*, cap. III.

muy necesaria para todo aquél que desee buenos resultados en esta noble ciencia”³⁶. Este músico moderno estaba completamente seguro de sus concimientos, además, aseguraba que tales conocimientos rendirían cuentas a todo aquél que estudiase su obra. Y es que ya había instaurado las bases teóricas de la música en su primera y monumental obra, *Le istitutioni harmoniche* (1558), en cuya última parte afirma: “es hora de razonar sobre los Modos”³⁷, ya que había descubierto, mediante un razonamiento que va de lo universal a lo particular, “el modo que se ha de seguir al componer las canciones; la manera en que, con tanto bello y reglado orden, teniendo que lidiar con la disonancia, hay consonancia y se concatena lo uno con lo otro”³⁸. Así, pues, en la última parte pudo ofrecer la resolución final de las dudas y la definición de la armonía moderna a su manera, siendo que lo primero a señalar en esta parte es, pues, que “de esta palabra, ‘Modo’, hay más significados que de cualquier otra; significa propiamente la razón, es decir, aquella medida o forma que utilizamos para hacer alguna cosa, la cual ha de restringirse para que después no pase por otra, logrando así que todas las cosas se hagan con cierta moderación o mediocridad”³⁹. Así es como establece una medición racional certera y válida para cualquier práctica musical: “cierta manera u orden verdaderamente terminado en el que se procede con firmeza, por el que la cosa se conserva en su ser, en virtud de la proporción que en ella se encuentra; lo que no sólo delieta, sino que también aporta mucho provecho”⁴⁰. Y aunque Zarlino siguió de cerca a los antiguos en su propia institución, se dió licencia para redefinir los modos que habrían de usarse en la posteridad: “podemos mostrar que el número de los modos asciende a doce, alineados por un medio, el cual es la división del diapasón, ora según la

³⁶ Zarlino, *Dimostrationsi harmoiche*.

³⁷ Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Cuarta parte, Cap. I, p. 293.

³⁸ Zarlino, *op. cit.*, Cuarta parte, Cap. I, p. 293.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, Cuarta parte, Cap. 1, p. 293.

división armónica, ora la aritmética”⁴¹ (divisiones que en matemáticas corresponderían a la numeración continúa y a la numeración discreta respectivamente, asunto que tenía muy ocupado al joven Descartes). Entonces, según la reacción de Zarlino ante la indefinición de la teoría musical moderna, el concepto de ‘Modo’ conjunta un número amplio pero limitado de órdenes diversos o modos parciales; y se instituye como un término técnico, cuyo referente más preciso es, justamente, la medición por la cual se definen todas las agrupaciones de notas posibles, de una manera específica a la vez que genérica. En tal caso, este Modo de pensar la música, a la vez abstracto y concreto, sería similar a la armonía universal postulada Leibniz, pues si nos restringimos al mundo de la música, esta armonía consistiría en las proporciones suficientes para entender cualquier composición musical correcta, así como la armonía universal consistiría en la razón suficiente de cualquier mundo posible.

Pero ya hemos notado que la institución de Zarlino se puso en duda de inmediato, junto con sus modos. Y Descartes intentó resolver el estado de incertidumbre, ofreciendo un tratamiento de lo más claro, simple y sistemático posible, con base en su experiencia personal y siguiendo su propio pensamiento. En el *Compendium Musicae*, a pesar de que el tratamiento de los modos se presenta como un tanto accidental, la clasificación de los mismos es de lo más complicado que puede encontrarse en el texto:

hasta de siete modos diversos es posible dividir la octava en grados, los cuales pueden volverse a dividir de dos modos según la quinta, de los cuales se restan dos, en los que se encuentra la falsa quinta en lugar de la quinta. Por ello se cuentan doce modos correctos, de los cuales, cuatro son menos elegantes, por eso de que en ellos se encuentran quintas de

⁴¹ *Ibid.*, Cuarta parte, Cap. 11, p. 311. En cada modo se establece cierta relación entre dos notas fundamentales, definitorias de todas las que pueden usarse en la canción de que se trate. La proporción que guardan tales notas debe ser mantenida en el resto del espectro sonoro. Tal relación indica, también, cierta jerarquía entre los doce modos, pero la mitad de ellos se establece por división armónica y la mitad por división aritmética, así que hay dos tipos de proporción que responden a los dos tipos genéricos de modos. Si la división es armónica corresponde una tonalidad menor, por lo cual se tienen seis modos del mismo tipo, aunque distinguibles entre ellos: 1°, 3°, 5°, 7°, 9° y 11°; pero si la división es aritmética corresponde una tonalidad mayor y otros seis modos: 2°, 4°, 6°, 8°, 10° y 12°.

tritono: siendo que no podrán ser la quinta principal, por cuya gracia toda canción parece haberse compuesto, además, al ascender o descender mediante grados ocurrirá, necesariamente, la falsa relación de tritono y hasta la falsa quinta⁴².

En 1722, Rameau salió a la escena con su *Traité de l'harmonie*, en donde retomó y criticó a los músicos modernos anteriores, específicamente, a Zarlino y a Descartes. Aunque estudió con dedicación la teoría musical de Descartes, sintió la necesidad de replantearla antes de seguir con la práctica. En su tratado, el término “Modo” es definido incluso antes de que propiamente inicie el tratamiento de la armonía, y la diversidad de modos es tratada en el segundo libro, no como el tema principal sino como un subtema relacionado con la naturaleza y la progresión de los acordes. “Aunque los autores modernos”, advierte, “nos hayan enseñado que no hay más que dos modos, se han rendido como esclavos de las reglas que han impuesto a los otros, y han devenido insensibles a todo lo que podría obtenerse de este feliz descubrimiento”⁴³. En su tiempo, según sostiene, “se sabe muy bien en qué consiste lo que se denomina como Modo: el intervalo único de la octava entre la cual deben estar incluidos todos los sonidos que pueden servir para las canciones y los acordes”⁴⁴, pero aún es necesario simplificar la diversidad de modos posibles en dos géneros básicos: el menor y el mayor, incluso es mejor considerarlos en términos de las escalas y los acordes que en ellos se contienen, para facilitar el paso de uno a otro, pues tal como las tragicomedias pasan de la catástrofe a la diversión y las pinturas de la luz a la sombra, las piezas musicales han de pasar del modo menor al modo mayor. Así es que los modos, que habían sido tan importantes para los primeros músicos modernos, fueron descompuestos en las manos de otro moderno, aunque el problema que llevó a semejante resolución parece ser un problema común.

⁴² *Compendium Musicae*, cap. 13, p. XLII.

⁴³ Rameau, *Traité de l'harmonie*, Libro segundo, Cap. 21.

⁴⁴ Rameau, *op. cit.*, Libro segundo, Cap. 21.

Más allá de la importancia del 'Modo' o de los 'modos' en cada teoría, así como de los términos empleados en cada caso, los problemas que Rameau, Descartes y Zarlino enfrentaron con respecto a estas singulares medidas eran parecidos. Al parecer, pues, los tres intentaban responder a preguntas como estas con relación a la práctica musical: ¿cuántas cualidades es necesario distinguir, de acuerdo con la variedad de afectos que han de ser movidos?, ¿cuáles son las características de estas cualidades?, ¿qué elementos se contienen en cada cualidad y cómo han de ser clasificados? Zarlino distinguió los modos originados mediante una división aritmética de los originados mediante una división geométrica, así pues, en los doce modos que considera universales y absolutos son duplicadas las seis combinaciones posibles entre los tonos, ya que cada combinación depende de tres tonos fundamentales, siendo que cada tono se obtiene mediante una u otra división. Pero Descartes decidió omitir los razonamientos geométricos (sólo se sirve de ellos para ejemplificar cómo es que los sentidos nos engañan al medir cantidades continuas), pero distinguió varios niveles de la misma división aritmética, ya que es fácil aplicar hasta dos divisiones aritméticas consecutivas sobre el resultado de una primera división, tras lo cual resultan tres géneros o cualidades de consonancia, que si vuelven a dividirse aritméticamente, darán como resultado la diversidad de tonos, los cuales, teóricamente se podrían volver a dividir, lo que ya no se hace, por considerarlo excesivo y superfluo. De esta manera habría infinitos modos como subdivisiones posibles, aunque se ha de elegir un número suficiente y adecuado para la práctica.

I. EL COMPENDIUM MUSICAE

El *Compendium Musicae* es una obra teórica sobre la práctica musical, en la que se exponen los principios y las reglas de la composición, junto con observaciones y sugerencias para su aplicación. La argumentación procede mediante deducciones, aunque se detiene en varias ocasiones, como para omitir o para intuir lo que no puede justificarse deductivamente. Abundan las referencias a la experiencia y al sentido común; se habla de los prácticos, de los músicos, de los instrumentistas y hasta de los trágicos y los elíacos, así pues, se pretende una justificación empírica, además de racional. Sin embargo, no se mencionan músicos en particular además de Zarlino. En la penúltima regla de composición del penúltimo capítulo, puede leerse lo siguiente: “todas las especies de estas cadencias [que son los órdenes tonales específicos] fueron enumeradas por Zarlino.... Todas estas razones no se tienen por nulas; pero más, opino, y más plausible, es posible deducir de nuestros fundamentos”¹. Estos fundamentos son mínimos y se establecen en las notas previas, pero permiten el desarrollo de un orden puntual y seguro para la correcta manipulación del sonido, que ha de ser emitido con respecto a los oídos que lo escuchan. Sólo se responden algunas objeciones en contra el orden establecido, y estas respuestas son muy breves, como por accidente y para aclarar o reafirmar lo que se viene diciendo.

¹ *Compendium Musicae*, cap. 12, p. XXX.

III.1. EXPOSICIÓN

III.1.1. Algunas características barrocas del *Compendium Musicae*

Según Bolívar Echeverría, las principales características del Barroco son: (i) dinamismo, (ii) extravagancia y (iii) ornamentalismo. Podemos observar dichas características en el *Compendium Musicae*, ya que: (i) se recurre constantemente a la conjugación del verbo en gerundio, incluso en el título de algunos apartados, lo que denota cierto dinamismo, como si se estuviesen describiendo hechos en proceso de ser; y de hecho se trata de un fenómeno cuya principal propiedad es el tiempo; (ii) se utiliza un lenguaje que difiere con respecto al latín clásico, que resultaría un tanto extraño para un Cicerón o para un Tomás de Aquino y que se ha llamado “neolatín”; además, en el contenido del texto pueden encontrarse referencias constantes y positivas de la variedad, para llamar la atención y provocar cierto extrañamiento; (iii) aunque el autor busca un discurso de la mayor claridad y simplicidad posibles, sin embargo, hay partes con analogías que enriquecen el discurso pero que hacen referencia a fenómenos independientes del sonido y la música; incluso el último apartado que trata sobre los modos, uno de los más cortos, es un apartado hasta cierto punto “ornamental”, pues según el autor, a pesar de la complejidad que implica el tratamiento de los modos no era necesario llevarlo a cabo.

III.1.2. Propósito y problema principal

Al parecer, el joven Descartes tenía el propósito de poner orden en la práctica musical, para lo cual abordó el objeto como un físico, entre el matemático y el músico. Para lograr sus propósitos tomó una perspectiva mediadora, es decir, entre el razonamiento puro y las prácticas concretas. Puso entre paréntesis el mundo de los músicos para abstraer el fenómeno propiamente dicho y modelar su comportamiento,

pero no se olvidó de la experiencia sino que recurrió constantemente a ella. Según mi interpretación, el punto central de esta teoría musical consiste en la relación entre sonidos y oídos, misma que se extiende a la relación entre músicos y escuchas.

Este científico tiene que entrar y salir de la práctica, experimentar y recordar el fenómeno, para poder ir y venir en la teoría. Es por ello que tienen que suponerse ciertos valores supra-tóricos reconocibles tanto en la teoría como en la práctica. Estos valores se pueden interpretar como sigue: (i) la semejanza o simpatía es antes que la desemejanza o antipatía, (ii) la facilidad es mejor que la dificultad, (iii) la variación es preferible a la repetición. Tales valores determinan a la teoría por completo, pero no pueden ser justificados con razonamientos deductivos; en el mejor de los casos pueden inducirse, como en los ejemplos que refieren a experiencias personales del autor o al sentido común, así en el cierre del primer apartado del texto, donde se intuye la primera valoración ya referida de la siguiente manera: “el amigo es, por fortuna, más agradable que el enemigo, por la simpatía y antipatía de los afectos: por lo mismo llegan a afirmar que la tensa piel de la oveja enmudecerá, aún siendo tocada en un tambor, si en otro tambor resuena la de lobo”².

En este texto se emprende una tarea imposible, o al menos trágica, que consiste en unificar mediante el pensamiento racional lo que parece irreconciliable en realidad, es decir, proporcionar la teoría con respecto a la práctica musical, de una manera tan correcta como concreta. Pero Descartes se las arregló para conseguir un resultado muy plausible, además de ameno e instructivo. Por otro lado, era conciente de sus propias limitantes y las expresó, no sin cierta comicidad; así al final del texto, en donde el autor ofreció una especie de disculpa dirigida al lector:

Así, justo como te paso la factura de mi ofrecimiento, de sus partes truncadas no se desviarán los ojos benévolos hacia aquellas en las que

² *Compendium Musicae*, cap. 1, p. II.

alguna certeza, alineada al ingenio mío, no ha infectado a la viva expresión; ni sabrán de lo que se ha compuesto entre la ignorancia militar de un hombre libre y desidioso, aunque pensante y agente tan diversa como profundamente, gracias al tumultuoso solio tuyo³.

III.1.3. Resumen del texto

El primer capítulo es una pequeña introducción o proemio. Se establece que el objeto es el sonido, cuya finalidad es mover los afectos de maneras diversas, y que tal fin se obtiene mediante las afecciones del sonido: el tiempo o duración y la intensidad (*intensionis*)⁴, siendo que, para que el sonido sea grato, tales afecciones han de medirse con proporciones equitativas.

En el segundo capítulo se establecen las notas previas. En resumen: (i) que hay algo que deleita a los sentidos; (ii) que el deleite requiere cierta proporción entre el sentido y el objeto; (iii) que el objeto no puede ser muy difícil de percibir; (iv) que la facilidad para percibir un objeto depende de la diferencia entre las partes; (v) que la proporción entre las partes aumenta si disminuye la diferencia; (vi) que la proporción debe ser Aritmética o hecha en igualdad; (vii) que lo más grato está entre la dificultad y la facilidad; y (viii) que la variedad es por sí muy grata. Las reglas que los músicos deben seguir, según este compendio, se deducen de tales notas previas, en las que se

³ *Compendium Musicae*, cap. 13, p. XLVI.

⁴ Según Julio Pimentel (*Diccionario Latín-Español, Español-Latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, ed. Porrúa), *intensionis* vale por aumento, y es muy cercana a *intentionis*, que vale por extensión y aumento, pero también por tensión, intensidad, intención, voluntad. Para Santiago Segura Munguía (*Diccionario por raíces del Latín y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto) *intensio* e *intentio* son equivalentes, provienen de la misma raíz [*tendo*] y valen por: tensión, esfuerzo, ejercicio (como de la voz), intensidad, intención, voluntad, extensión; en este sentido, se elimina la distinción que establece Guido Gómez de Silva (*Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE) entre 'intención' e 'intenso', ya que el primero se refiere a: propósito, objetivo, designio, voluntad, deseo, mientras que el segundo a: concentrado, mucha fuerza, intenso, extender; aunque también reconoce que ambos provienen de la raíz *intendere*. Sin embargo, la diferencia entre la tendencia como algo voluntario o que implica a un sujeto con voluntad, y la tendencia como algo relativo sólo a la fuerza y la cantidad, le permite a María Moliner (*Diccionario de uso del Español*, Gredos) establecer dos entradas separadas: 'intención' para la primera e 'intensión' para la segunda. Por su parte, Manuel Valls Gorina (*Diccionario de la música*, Alianza editorial), relaciona 'intensidad' con la energía y la amplitud de la vibración del sonido. Al parecer, la afección del sonido, a la que se refiere Descartes con *intensio* o *intensionis*, se refiere a las características físicas del mismo, es decir, a la fuerza, energía o cantidad de la sustancia extensa, de ahí que pueda medirse matemáticamente. Sin embargo, no se encuentra desligada del otro sentido completamente, ya que la medida de tal intensidad depende del tipo de canción que se quiera cantar o tocar, lo que también depende del deseo de los escuchas.

establecen las siguientes condiciones: que hay cierta relación entre el oído y el sonido, y que hay ciertos criterios para clasificar tales proporciones.

En el tercer capítulo comienza la exposición del análisis del sonido. El tercer capítulo es sobre la primera variable que debe medirse: el tiempo. Mientras que el cuarto capítulo es sobre la segunda: la intensidad. En ambos casos, se trata de comprender al sonido desde sus elementos más simples (sean temporales o intensionales) así como establecer los límites de la complejidad que puede alcanzarse con dichos elementos. La medida del tiempo depende mucho del momento de la ejecución, por ello se requieren varios argumentos en lo tocante a la experiencia para establecer dos medidas temporales principales: la cuadrada (proporción doble) y la terciada (proporción triple), cuya combinación permite mayores proporciones, que no son recomendables si hay variación en la intensidad. Por su parte, la medida de la intensidad inicia con la variable del tiempo en cero, pues se refiere a la relación entre unidades de intensidad, es decir, a las consonantes, que constan de dos términos que suenan a la vez, uno grave y otro agudo, aunque se considera que de alguna manera el sonido agudo siempre está contenido en el grave.

El capítulo quinto es sobre la octava, la primera consonante (aunque no la más grata). Es la primera relación entre elementos intensionales sin consideración del tiempo en que son emitidos. Y es la primera porque representa la primera proporción numérica, la más simple y pequeña, es decir, la que cualquiera puede medir por ser tan fácil de percibir: es la proporción doble. Además, que sea la primera se comprueba en un experimento con la flauta: si se sopla con más fuerza de la habitual emite el sonido una octava aguda. Ya que sus términos mantienen la proporción más simple entre ellos, todos los demás deberán encontrarse entre sus partes o por la suma de ellas. De aquí se establezca la clasificación de las consonantes que se generan propiamente, separadas de

las que se generan accidentalmente. Propias son: la octava que se genera por sí misma, y la quinta y el ditono, que se generan inmediatamente después por la división de la octava, e impropias son todas las demás. El capítulo séptimo continúa con la quinta, que representa la proporción triple, y que resulta ser la más grata: entre las consonantes propias es la que está justo en medio, pues su proporción no es tan fácil para el oído como la de la octava (que corresponde a la proporción doble), ni tan difícil como la del ditono (que corresponde a la proporción quintuple). En el capítulo octavo y noveno se tratan las consonantes restantes: ahí va la cuarta, la más infeliz o la sombra de la octava; el ditono, la tercera menor y la sexta van juntas, y se clasifican siguiendo el orden establecido desde el principio, es decir, con base en las notas previas y lo que es deducible de ellas. Se hace énfasis en que no se acepten más que éstas consonantes.

El capítulo décimo trata sobre los grados o tonos musicales, que también son intervalos de sonido como las consonantes, pero cuando hay cierto cambio temporal implicado, aunque a fin de cuentas han de derivarse de la división de la octava. Dicho cambio es: o sucesión de dos consonantes consideradas cada una por su lado, o sucesión de notas emitidas por una misma voz, por ello, los grados o tonos se refieren a las diferencias entre las consonantes (que se remiten a la octava) y son relativos a ellas, o se refieren a las diferencias en el sonido emitido por una misma voz, como las notas que componen a una melodía; pero no hay melodía tan larga que requiera tal variedad como para que los grados contenidos en la octava sean insuficientes. Sin embargo, en este punto tiene que aceptarse la posible progresión más allá de los grados establecidos⁵ y la movilidad de un término para moderar las inequidades que se presenten.

En el capítulo onceavo se establecen los intervalos inequitativos que no se pueden evitar, es decir, las disonantes. Pues hay música con varias voces sonando al

⁵ En este sentido, puede decirse que Descartes permite la progresión más allá de la escala hexáfona, que fue estandarizada por Zarlino.

mismo tiempo, como la música coral, tan practicada en aquella época; y en ese caso hay diferencia con respecto a las consonantes que surgen entre las voces, y diferencia en la emisión de cada voz con respecto a sí misma, así que en el sonido de esta música encontramos dos tipos de diferencias al mismo tiempo, lo que significa mucho trabajo para los oídos. Sin embargo, como tales disonantes sean colocadas en lugar de las consonantes adecuadas, el efecto será el de aumentar la variedad, lo que al final resultará muy grato para el escucha. Ni siquiera las disonantes más ingratas, el tritono y la falsa quinta, quedan totalmente excluidas de la composición racional, ya que si la canción lleva un tiempo muy acelerado y tales disonantes suenan por muy poco tiempo, el oído no distinguirá tanta inequidad, y en lugar de esto percibirá cierta unidad muy variada.

En el doceavo capítulo se conjuntan las reglas de la composición racional, las cuales ya se han justificado. Hay, pues, dos niveles de regulación: el más seguro, que consiste en moverse únicamente por consonantes y por grados, evitando las disonantes y sobre todo el tritono y la falsa quinta; y el más arriesgado, que permite varias disonantes por disminución y síncopa. Aquí es donde se establecen las reglas generales de la sinfonía, que por lo común consta de cuatro voces: el Bajo, que es la voz preceptiva y que se mueve por intervalos consonantes; el Tenor, que se mueve por intervalos graduales y que debe mantener cohesionados los demás elementos de la canción; el Contratenor, que está para aumentar la variedad, y que también debe moverse por intervalos consonantes, pero siempre en relación al Tenor; y la Soprano, que va por grados pero en relación al Bajo.

Finalmente, en el capítulo treceavo se trata específicamente sobre los modos, que constituyen ese orden variable que se está buscando, pues los modos ordenan un conjunto limitado de canciones hasta cierto punto distintas: se deducen de lo general,

que ya se ha fundamentado teóricamente, pero aplican directamente a ciertos particulares, que van más allá de cualquier teoría racional.

III.2. CRÍTICA

III.2.1. La supuesta transformación del sonido

En este texto se establece una relación entre sujeto y objeto que puede ser precisada, según el autor, con base en razonamientos numéricos o aritméticos, a pesar de que, a fin de cuentas, se esté hablando sobre cantidades continuas y cualidades afectivas muy variadas, para las cuales no existe un vocabulario estandarizado. El objeto

del que se habla es independiente de la letra de cualquier canción, aunque todas las canciones dependen del mismo, es decir, del sonido. Pero el científico que trata sobre el sonido de esta manera tiene que hacer una especie de confesión y apelar al sentido común para que el lector también haga abstracción de cualquier escucha –incluido el músico–, aunque sin escucha realmente no existiría el fenómeno del que se está hablando. Así es como puede explicarse, por ejemplo, la primera medición de esta ciencia, por la cual se define el tiempo fuerte o el inicio del compás: “sea esto en confesión y, como dijimos, en cuanto el sonido se emita con más fuerza y distinción al inicio de la medición: vamos diciendo que aquella fuerza también sacudirá nuestros espíritus, cuyo movimiento es excitado”⁶. Así es, pues, como pueden transformarse las variadas cualidades del sonido en cantidades específicas. Aunque así se estaría procediendo con un método erróneo o equívoco según las reglas del método científico⁷, definidas por el mismo Descartes en textos posteriores, pues no se parte de la distinción fundamental entre las dos substancias, como en *El mundo*⁸ o en *Las pasiones del alma*⁹, sino más bien de la confusión entre ambas. Es como si el sujeto cartesiano hubiese empezado por el final, proponiendo una confusión entre lo que habría de mantenerse en separación, ya que esa comunión va más allá de las posibilidades del científico. Así, pues, la primera de todas las proposiciones de este compendio dice: “Que finaliza al

⁶ *Compendium Musicae*, cap. 3, p. XIV.

⁷ Al respecto dice Laura Benítez: “En el desarrollo de la teoría acerca del conocimiento del mundo externo Descartes hace especial énfasis en la posibilidad de dudar tanto de nuestras facultades para conocerlo, como de los endeble argumentos del sentido común en que solemos apoyar la afirmación de la existencia del mundo fuera de la mente” (*El mundo de René Descartes*, p. 51). Según la lectura que he realizado, se puede encontrar la génesis de este cuestionamiento del mundo externo en la primera obra, pues aunque aún es débil y todavía no es metódico, sin embargo, ya se tiene la distinción entre el objeto (en este caso el sonido), el medio (las afecciones y sus correspondientes afectos) y el fin (nosotros o las mentes), el problema es que, en su primer texto, Descartes no fue lo suficientemente cuidadoso en mantener separadamente el principio del final, abstrayendo el medio. Sin embargo, tal confusión es esencial en el camino del científico, pues es sólo partiendo de ella pudo experimentarla y señalarla.

⁸ cf. *El mundo. Tratado de la luz*, cap. I. De la diferencia que hay entre nuestros sentimientos y las cosas que los producen.

⁹ cf. *Las pasiones del alma*, Primera parte, art. 2. Que para conocer las pasiones del alma es necesario distinguir sus funciones de las del cuerpo.

deleitar y mover varios afectos en nosotros”¹⁰. El objeto que ha de mover los afectos es el sonido [*sonus*], y el sujeto movido es el nosotros [*nobis*]. El objetivo de esta empresa es, pues, el de relacionar la extensión de los cuerpos sonoros con el pensamiento racional de los espíritus. En dicha relación se distinguen dos cualidades sonoras: el tiempo y la intensidad, que son transformables en cantidades numéricas (1, 2, 3, 1/2, 2/3, 3/4, etc.), lo que permite ubicar cualquier elemento sonoro en el marco de cualquier composición, sin la necesidad de compendiar todas las experiencias musicales. Tal transformación es injustificable con razones deductivas, pero gracias a tal transformación se evitan problemas como los siguientes: (i) que el sonido deja de sonar si cesa la fuerza que lo produce; (ii) que no todos tenemos el mismo sentido; (iii) que el oído suele ser obstruido o confundido; (iv) que los oídos y el escucha no son exactamente lo mismo. El hecho es que músicos y escuchas se comunican mediante el sonido, sin definir previamente el significado de los términos que usarán, y esto puede explicarse si ambos comprenden el fenómeno mediante razonamientos matemáticos, aunque esto sólo sea intuitivamente.

En este texto asistimos, pues, a la feliz combinación del matemático y el músico a través del físico. El físico sería como el árbitro encargado de cuidar aquellos valores independientes tanto de la teoría como de la práctica aunque aplicables para ambas, a manera de sistematizar la experiencia. No se trata, pues, de cualesquiera números, sino de los que son suficientes para asignar tantos puntos como sean necesarios, ni de todas las relaciones entre ellos, sino de aquellas que permitan explicar lo que se quiere. Tampoco se trata de todas las experiencias musicales, sino sólo de aquellas que son razonables. Así es como puede transformarse algo continuo, como es una canción placentera, en dos variables discretas: unidades de tiempo y unidades de intensidad, de

¹⁰ Descartes, *Compendium Musicae*, III.

manera que las proporciones numéricas encuentran correspondencia con el sonido emitido. Tal transformación es casi imposible de justificar, aunque parece que cualquier músico la lleva a cabo naturalmente mientras toca o mientras canta.

III.2.2. Valoración final

A pesar de que la relación entre la teoría musical y la práctica de la misma es tan difícil de explicar, y de que la figura de Descartes se relaciona más con las matemáticas que con la música, considero que esta primera obra es muy fructífera, no sólo para comprender el desarrollo del pensamiento moderno, sino también para comprender el fenómeno de la música moderna y tradicional. Es de llamar la atención la sencillez con la que ahí se resuelve un problema mayúsculo: explicar el deber ser de algo que responde a leyes físicas y que, al mismo tiempo, ha de ser manipulado a voluntad. Al parecer, el autor cae en el error, por lo demás común y denunciado posteriormente por él mismo, de sobrepasar al entendimiento con la voluntad¹¹, pero me parece que es muy claro lo que está tratando, mucho más que la amplia y complicada obra de Zarlino, por ejemplo, con gran cantidad de definiciones, proposiciones, diálogos, escolios y dignidades. En las escasas cincuenta páginas que ocupa el *Compendium Musicae* se muestra una sistematización completa del sonido musical, misma que es observable en la peculiar organización de los trece apartados que constituyen el texto, así como en el tratamiento de cada particular. Tal como se van concatenando las diversas partes este compendio, se van señalando las síntesis más correctas entre los elementos analizados, se muestran ejemplos clave, y se establecen las bases puntuales de una armonía que permite la variación, con ton y son.

¹¹ “La voluntad se adelanta al entendimiento no por un mal funcionamiento sino porque su campo de acción es más vasto que el de éste”, así pues, “el error se genera al tomar la decisión de pronunciarnos afirmativa o negativamente sobre la base de evidencia inadecuada o insuficiente”(Laura Benítez, *El mundo en René Descartes*, p. 51-2).

Este texto puede ser revalorado en la actualidad, si consideramos que las tecnologías digitales facilitan cada vez más el control voluntario del sonido. La teoría musical del joven Descartes puede ser muy significativa en la actualidad –quizá más que en la época en que fue concebida-, ya que se tienen muchos recursos para manipular el sonido voluntariamente y con precisión numérica.

Finalmente, hay que señalar que el texto cuya traducción se presenta a continuación, requiere de un lector específico, que cumpla por lo menos con lo siguiente: (i) conocimiento de fenómenos físicos y musicales, (ii) comprensión de sistemas compuestos por unidades particulares, que son similares y hasta sustituíbles por el todo, y (iii) habilidad de reflexionar y continuar razonamientos que se proponen sin más desarrollo. Pero me atrevo a decir que esto mismo, que es exigido al lector, es reforzado y desarrollado mediante el estudio del texto.

C. TRADUCCIÓN

COMPENDIUM MUSICAE

Charles Adam and Paul Tannery, eds., Oeuvres de Descar

HUIUS OBIECTUM EST SONUS.

Finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus. Fieri autem possunt cantilenaes simul tristes et delectabiles, nec mirum tam diversae: ita enim elegeiographi et tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant.

Media ad finem, vel soni affectiones duae sunt praecipuae: nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, et in ratione intensionis circa acutum aut grave. Nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore et quo pacto gratior exeat, agant Physici.

[-90-] Id tantùm videtur vocem humanam nobis gratissimam reddere, quia omnium maxime conformis est nostris spiritibus. Ita forte etiam amicissimi gratior est, quàm inimici, ex sympathiâ et dispathiâ affectuum: eâdem ratione quâ aiunt ovis pellem tensam in tympano obmutescere, si feriatur, lupinâ in alio tympano resonante

COMPENDIO DE LA MÚSICA

[I] CUYO OBJETO ES EL SONIDO.

Que finaliza al deleitar y mover varios afectos en nosotros. Empero, pueden hacerse canciones tan desagradables como deleitosas, sin que tal diversidad sea admirable, pues así es como trágicos y elegíacos placen tanto en cuanto extraen el mayor de nuestros lamentos.

A fin de cuentas, son dos los medios o afecciones sonoras principales, sin duda diferentes: ya sea por contar tiempos o medir la duración, ya sea por contar la intensión, que llega a ser aguda en caso de no ser grave. Así, pues, que el Físico se encargue de estas cualidades sonoras, y ubique los elementos para el acomodo más agradable.

Tal parece que la voz humana nos rinde con la máxima gracia sólo porque está en máxima conformidad respecto a nuestros espíritus. Así como el amigo es, por fortuna, más agradable que el enemigo, por la simpatía y antipatía de los afectos: por lo mismo llegan a afirmar que la tensa piel de la oveja enmudecerá, aún siendo tocada en un tambor, si en otro tambor resuena la de lobo.

PRAENOTANDA.

1°. Sensus omnes alicuius delectationis sunt capaces.

2°. Ad hanc delectationem requiritur proportio quaedam obiecti cum ipso sensu. Vnde fit vt, verbi gratiâ, strepitus scloporum vel tonitruum non videatur aptus ad Musicam: quia scilicet aures laederet, ut oculos solis aduersi nimius splendor.

3°. Tale obiectum esse debet, vt non nimis difficulter et confuse cadat in sensum. Vnde fit vt, verbi gratiâ, valde implicata aliqua figura, licet regularis fit, qualis est mater in Astrolabio, non adeo placeat aspectui, quam alia, quae magis aequalibus lineis constaret, quale in eodem rete esse solet. Cuius ratio est, quia plenius in hoc sensus sibi satisfacit, quàm in altero, vbi multa sunt quae satis distincte non percipit.

4°. Illud obiectum facilius sensu percipitur, in quo minor est differentia partium.

[II] NOTANDO PREVIAMENTE.

1°. Que todo sentido se deleita de algo adecuado para ello.

2°. Que aquello mantiene cierta proporción con respecto a la propia sensación de deleite. De ahí que el estrépito de la escopeta, o del trueno, no parezca adecuado para la Música, ya que lastimaría los oídos, como la radiación del sol en contra de los ojos.

3°. Que tal debe ser el objeto, de manera que no acabe con demasiada dificultad y confusión para la sensación. De ahí que en una figura muy complicada, aunque se haga con regla como la *mater* del Astrolabio, no se alcance un aspecto tan placentero como en otra, cuyas líneas se asemejen más, tal como suele ser la misma *rete*. Es con razón, pues, que el sentido va a alcanzar plena satisfacción ante esto, mientras que en lo otro percibe una multitud tal que no logra distinguir.

4°. Que el objeto es más fácil de percibir sensiblemente ahí donde la diferencia de las partes es menor.

5°. Partes totius obiecti minus inter se differentes esse dicimus, inter quas est maior proportio.

6°. Illa proportio Arithmetica esse debet, non Geometrica. Cuius ratio est, quia non tam multa in eâ sunt advertenda, cùm aequales sint vbiq; differentiae, ideoque non tantopere sensus fatigetur, vt omnia quae in eâ sunt distincte percipiat. Exemplum: proportio linearum [-92-] facilius oculis distinguitur, quàm harum, quia, in primâ, oportet tantùm advertere unitatem pro differentiâ cuiusque lineae; in secundâ verò, partes a b et b c, quae sunt incommensurabiles, ideoque, vt arbitror, nullo pacto simul possunt à sensu perfecte cognosci, sed tantùm in ordine ad arithmeticam proportionem: ita scilicet, vt advertat in parte a b, verbi gratiâ, duas partes, quarum 3 in b c existant. Vbi patet sensum perpetuo decipi.

7°. Inter obiecta sensûs, illud non animo gratissimum est, quod facillime sensu percipitur, neque etiam quod difficillime; sed quod non tam facile, vt naturale desiderium, quo sensus feruntur in obiecta,

5°. Pues las partes menos diferentes de todo objeto, según decimos, han de ser aquellas entre las que hay mayor proporción.

6°. Proporción que debe ser Aritmética, no Geométrica. Y es con razón, pues gracias a ella no son advertidas tantas multas; siendo iguales todas las diferencias que ahí se ubiquen, el sentido no va a fatigarse tanto al percibir distintamente todo lo que hay. Por ejemplo, la proporción de estas líneas: [1] es distinguida por la vista, más fácilmente que la de éstas: [2] pues en las primeras adviertes oportunamente, ante la diferencia de cada línea, lo que las unifica; pero en las segundas, ya que las partes a b y b c son inconmensurables, mientras sean sentidas no puede llegarse, como árbitro, a un sólo acuerdo conveniente, aunque según proporción aritmética por supuesto que sí: en cuanto advierta dos partes en la parte a b, por ejemplo, cuando existen 3 en b c. Mientras tanto, es claro que la sensación continúa decepcionada.

7°. Que entre los objetos sensibles, el más agradable para el alma no es sensiblemente percibido como el más fácil, y menos como el más difícil; y es que no es tan fácil, como cuando el deseo natural –que lleva el sentido al

plane non impleat, neque etiam tam difficulter, vt sensum fatiget.

8°. Denique notandum est varietatem omnibus in rebus esse gratissimam.

Quibus positis, agamus de primâ Soni affectione, nempe:

objetivo- no es implicado en absoluto, ni tampoco tan difícil, como cuando se fatiga la sensación.

8°. Que no hay más, notando que la variedad es de lo más grato en cualquier caso.

Según lo propuesto, voy a tratar sobre la primera Afección sonora, esto es:

DE NUMERO VEL TEMPORE IN SONIS OBSERVANDO.

Tempus in sonis debet constare aequalibus partibus, quia illae sunt quae omnium facillime sensu percipiuntur, ex quarto praenotato; vel partibus quae sint in proportione [-93-] duplâ vel triplâ, nec vltius fit progressio; quia hae omnium facillime auditu distinguuntur, ex quinto et sexto praenotatis.

Si verò magis inaequales essent mensurae, auditus illarum differentias sine labore agnoscere non posset, vt patet experientiâ. Si enim contra vnam notam quinque, verbi gratiâ, aequales vellem ponere, tunc sine maximâ difficultate cantari non posset.

Sed, dices, possum quatuor notas contra vnam ponere, vel octo; ergo vltius etiam ad hos numeros debemus progredi. Sed respondeo hos numeros non esse primos inter se; ideoque novas proportionem non generare, sed tantùm multiplicare duplicem. Quod patet ex eo quòd poni non possint nisi combinatae; neque enim possum tales notas solas ponere vbi secunda est quarta pars primae; sed sic vbi secundae vltimae sunt media pars primae; sicque est tantùm proportio dupla multiplicata

[III] OBSERVANDO LA NUMERACIÓN DE TIEMPOS SONOROS.

Tiempo que debe constar de partes sonoras iguales, porque son sensiblemente más fáciles de percibir, según lo notado en 4º lugar; o sea, de partes que estén en proporción doble o triple, sin más progresión; porque son las más fáciles de separar para el escucha, según lo notado en 5º y 6º lugar.

Y si realmente fuese mayor la desigualdad de lo medido, el escucha no podría reconocer las diferencias sin esfuerzo, como patenta la experiencia. Pues si en contra de una nota quiero poner, v.g., cinco iguales, ya no se puede cantar más que con gran dificultad.

Pero dicen que puedo poner cuatro notas, u ocho, en lugar de una; y que debemos progresar hasta estos números. La respuesta es que esos números no están entre los primos; no van a generar nuevas proporciones, pues sólo multiplican la dualidad. Es patente que no se pueden poner si no es por combinación; ni puedo poner tales notas solas: **[3]** cuando la segunda es la cuarta parte de la primera; aunque así sí: **[4]** cuando las dos últimas son media parte de la primera; ya que sólo se multiplica la proporción doble.

Ex his duobus proportionum generibus in tempore, orta sunt duo genera mensurarum in Musicâ: nempe, per divisionem in tria tempora, vel in duo. Haec autem divisio notatur percussione, vel battutâ, vt vocant, quod fit ad iuvandam imaginationem nostram; quâ possimus facilius cantilenaë membra percipere, et proportione quae in illis esse debet delectari. Haec autem proportio talis servatur saepissime in membris cantilenaë, vt possit apprehensionem nostram ita iuvare, vt dum vltimum audimus, adhuc temporis, quod in primo fuit et quod in reliquâ cantilenâ, recordemur; quod fit, si tota cantilena vel 8, vel 16, vel 32, vel 64, et caetera, membris constet, vt scilicet omnes divisiones a proportione duplâ procedant. Tunc enim, dum duo prima membra audimus, illa instar vnius concipimus; dum tertium membrum, adhuc illud cum primis coniungimus, ita vt sit proportio tripla; postea, dum audimus quartum, illud cum tertio iungimus, ita vt instar vnius concipiamus; deinde duo prima cum duobus vltimis iterum coniungimus, ita vt instar vnius illa quatuor concipiamus simul. Et sic ad finem vsque nostra imaginatio procedit, vbi tandem omnem cantilenam vt vnum quid ex multis aequalibus membris conflatum concipit.

Por esas dos proporciones generadas entre tiempos, se originan las dos medidas generales en la Música, sin duda: por dividir entre tres tiempos, o bien, entre dos. Empero, estas divisiones se notan en la percusión, o en la llamada *batuta*, que se ha hecho para ir ayudando a nuestra imaginación; por lo que podemos percibir fácilmente los miembros de las canciones, y la debida proporción que deleita en ellas. Empero, el que tal proporción sirva entre los miembros de las canciones es de lo más común, y ayuda a nuestra percepción, de manera que hasta en lo último que escuchemos, mientras pasa el tiempo, recordemos lo que fue al principio y se ha quedado en la canción; lo que es un hecho si toda canción mantiene 8, 16, 32, 64, etc., miembros, es decir, de manera que en cualquier división se proceda a partir de la proporción doble. Es entonces que, a instancia de los primeros dos miembros que escuchemos, ya concebimos la unidad; sea un tercer miembro, que al instante juntemos con los primeros, como en proporción triple; y en cuanto escuchemos el cuarto, que sigue del tercero, llegamos a concebir la unidad; y no queda más que juntemos los dos primeros con los dos últimos, de manera que concibamos la unidad a instancia de los cuatro al mismo tiempo. Y así es como nuestra imaginación procederá hasta el final, donde toda canción es concebida como una cualquiera, en la que concurre una multitud de miembros iguales.

Pauci autem advertunt, quo pacto haec mensura sive battuta, in musicâ valde diminutâ et multarum vocum, auribus exhibeatur. Quod dico fieri tantùm quâdam spiritûs intensione in vocali musicâ, vel tactûs in instrumentis, ita vt initio cuiusque battutae distinctiùs sonus emittatur. Quod naturaliter observant cantores, et qui ludunt instrumentis, praecipue in cantilenis ad quarum numeros solemus saltare et tripudiare: haec enim regula ibi servatur, vt singulis corporis motibus singulas Musicae battutas distinguamus. Ad quod agendum etiam naturaliter impellimur à [-95-] Musicâ: certum enim est sonum omnia corpora circumquaque concutere, vt advertitur in campanis et tonitru, cuius rationem Physicis relinquo. Sed cùm hoc in confesso sit, et vt diximus, initio cuiusque mensurae fortiùs et distinctiùs sonus emittatur: dicendum est etiam illum fortiùs spiritus nostros concutere, à quibus ad motum excitamur. Vnde sequitur etiam feras posse saltare ad numerum, si doceantur et assuescant, quia ad id naturali tantùm impetu opus est.

Pocos advertirán, sin embargo, bajo qué pacto se mide, o se bate, en la música con voces demasiado diminutas y múltiples, exhibidas a los oídos. Es decir, cuándo es que se llega a tal cantidad de intensidad espiritual en la música vocal, o de tacto en la instrumental, como para distinguir el inicio de cada batida. Mas los cantantes, y quienes tocan instrumentos, observan naturalmente los números principales de las canciones, por los cuáles hemos de saltar y tripudiar diligentemente, en efecto: cierta regla sirve allí para que distingamos los movimientos singulares del cuerpo con cada embate de la Música. Y aunque andemos naturalmente dirigidos por la Música, es verdad que lo que suena va a repercutir en la circunferencia de todos los cuerpos, como es advertido en campanas y truenos, cuya razón delego a los Físicos. Pero sea esto en confesión y, como dijimos, en cuanto el sonido se emita con más fuerza y distinción al inicio de la medición: vamos diciendo que aquella fuerza también sacudirá nuestros espíritus, cuyo movimiento es excitado. Por lo que también se seguiría que las fieras pueden saltar en ese orden numérico, si se enseñan y se acostumbran, en cuanto el ímpetu natural obra para ello.

Quod autem attinet ad varios affectus, quos variâ mensurâ Musica potest excitare, generaliter dico, tardiores lentiores etiam in nobis motus excitare, quales sunt languor, tristitia, metus, superbia, et caetera; celeriores verò, etiam celeriores affectus, qualis est laetitia, et caetera. Eodem etiam pacto dicendum de duplici genere battutae: nempe quadratam, sive quae in aequalia perpetuo resolvitur, tardiores esse quàm tertiata, sive quae tribus constat partibus aequalibus. Cuius ratio est, quia haec magis occupat sensum, cum in eâ plura sint advertenda, nempe tria membra, vbi in aliâ tantum duo. Sed huius rei magis exacta disquisitio pendet ab exquisitâ cognitione motuum animi, de quibus nihil plura.

Non omittam tamen tantam esse vim temporis in Musicâ, ut hoc solum quandam delectationem per se possit afferre: ut patet in tympano, instrumento bellico, in quo nihil aliud spectatur quàm mensura. Quae ideo, opinor, ibi esse potest, non solum duabus vel tribus partibus constans, sed etiam forte quinque aut septem alijsque. Cum enim, in tali instrumento, sensus nihil aliud habeat advertendum quam tempus, idcirco [-96-] in tempore potest esse major diversitas, ut magis sensum occupet.

Pero de lo relativo a los varios afectos que puede excitar la Música al variar las mediciones, digo que las más retrasadas también han de excitar, en general, movimientos más lentos en nosotros, como son: languidez, tristeza, miedo, soberbia, etc.; en cambio las más aceleradas, también los afectos más rápidos, como la alegría y demás. Siguiendo el mismo pacto se habla de dos géneros de batuta: ya sea la cuadrada, que continuamente se resuelve en la igualdad, ya sea la terciada, que ha de ser más retrasada, ya que consta de tres partes iguales. Y la razón es que ésta ocupa más la sensación, con que en ella se va advirtiendo la pluralidad, es decir, tres miembros, cuando en la otra se cuentan dos. Pero una disquisición más exacta sobre estas cosas depende del exquisito conocimiento de los movimientos del alma, para nada abundante.

No omito, sin embargo, la gran fortaleza del tiempo en la Música, en cuanto puede aportar deleite por sí sólo: como patenta el tambor, instrumento bélico, del que no se espera nada más que la medición. Opino que, en tal caso, no sólo corresponden dos o tres partes, sino también cinco, siete o hasta más. Con que en tal instrumento, en efecto, el sentido no tiene nada que advertir más que el tiempo, por ello la diversidad del tiempo puede ser mayor, para ocupar más al sentir.

DE SONORUM DIVERSITATE CIRCA ACUTUM ET GRAVE.

Haec tribus maxime modis potest spectari: vel scilicet in sonis qui simul emittuntur à diversis corporibus, vel in illis qui successive ab eâdem voce, vel denique in illis qui successive à diversis vocibus vel corporibus sonoris. Ex primo modo consonantiae oriuntur; ex secundo, gradus; ex tertio, dissonantiae, quae magis ad consonantias accedunt. Vbi patet in consonantijs minorem esse debere sonorum diversitatem, quàm in gradibus: quia scilicet illa magis auditum fatigaret, in sonis qui simul emittuntur, quàm in illis qui successive. Idem etiam proportione dicendum de differentiâ graduum ab illis dissonantijs quae in relatione tolerantur.

[IV] SOBRE LA DIVERSIDAD SONORA RELATIVA A AGUDEZA Y GRAVEDAD.

La que puede presentarse máximo de tres modos: ya se manifieste en sonidos simultáneamente emitidos por diversos cuerpos, ya en los que se suceden desde una misma voz, o bien, no hay más, en los que se suceden pero desde diversas voces o cuerpos sonoros. Del primer modo se originan las consonantes; del segundo, los grados; del tercero, las disonantes que más se aproximan a las consonantes. Es patente que la diversidad sonora debe ser menor en las consonantes que en los grados: porque la audiencia se fatigará, ciertamente, de sonidos simultáneamente emitidos, más que de los que se suceden. Y se mantiene la misma proporción, hablando sobre los diferentes grados con respecto a las disonantes que se toleran.

DE CONSONANTIJS.

Advertendum est, primo, vnisonum non esse consonantiam, quia in illo nulla est differentia sonorum in acuto et gravi; sed illum se habere ad consonantias, vt vnitas ad numeros.

Secundo, ex duobus terminis, qui in consonantiâ [-97-] requiruntur, illum qui gravior est, longe esse potentiolem, atque alium quodammodo in se continere. Vt patet in nervis testudinis, ex quibus dum aliquis pulsatur, qui illo octavâ vel quintâ acutiores sunt, sponte tremunt et resonant; graviores autem non ita, saltem apparenter. Cuius ratio sic demonstratur; sonus se habet ad sonum, vt nervus ad nervum; atqui in quolibet nervo omnes illo minores continentur, non autem longiores; ergo etiam in quolibet sono omnes acutiores continentur, non autem contrâ graviores in acuto. Vnde patet acutiorem terminum esse inveniendum per divisionem gravioris; quam divisionem debere esse arithmeticam, hoc est in aequalia, sequitur ex praenotatis.

[V] SOBRE LAS CONSONANTES.

Vamos advirtiendo, primero, que el *unísono* no es consonancia, pues la diferencia sonora entre agudeza y gravedad es nula en aquél; pero ha de tenerse para las consonantes como la unidad para los números.

Segundo, que de los dos términos requeridos en una consonancia, el más grave ha de ser el más poderoso, mucho más que los demás, de cierta manera contenidos en aquél. Como es patente en las cuerdas del laúd: con tocar alguna, las octavas o quintas que son más agudas, tiemblan y resuenan espontáneamente; no así las más graves, al menos en apariencia. Lo que se demuestra con el siguiente razonamiento: el sonido se obtiene porque suena, así como la cuerda porque se encuerda; y como en cualquier cuerda se contienen todas las cuerdas menores, mas no las mayores, luego, en cualquier sonido también se contienen todos los agudos, pero no al revés, los graves en el agudo. De donde es patente porqué voy encontrando el término agudo mediante la división del grave; división que debe ser aritmética, esto es, según las notas previas, en igualdad. [5]

Sit igitur A B gravior terminus; in quo si velim acutiorem terminum primae consonantiarum omnium invenire, illum dividam per primum numerorum omnium, nempe per binarium, vt factum est in C: et tunc A C, A B, primâ consonantiarum omnium distant ab invicem, quae octava et diapasson appellatur. Quod si rursus alias consonantias habere velim, quae immediate sequuntur primam, dividam A B in tres partes aequales: tuncque non habebō duntaxat vnum acutum terminum, sed duos, nempe A D et A E; ex quibus nascentur duae consonantiae huiusdem generis, nempe duodecima et quinta. Rursus possum dividere lineam [-98-] AB in quatuor partes, vel in quinque, vel in sex; nec vltius fit divisio, quia scilicet aurium imbecilitas sine labore majores sonorum differentias non posset distinguere.

Vbi notandum est, ex primâ divisione oriri tantum vnam consonantiam; ex secundâ, duas; ex tertiâ, tres, et caetera, vt sequens Tabula demonstrat:

Hic nondum omnes consonantiae sunt; sed vt reliquas inveniamus, agendum est prius:

Sea A B, entonces, el término grave; al cual divido, si quiero el término agudo para encontrar la primera de todas las consonantes, mediante el primero de todos los números, es decir, el binario, lo que he hecho en C: luego A C, A B, la distancia de uno con respecto al otro, es la primera de todas las consonantes, apodada octava o diapasón. Que si ahora quiero obtener las otras consonantes, las que se siguen inmediatamente de la primera, divido A B en tres partes iguales: entonces no tendré un término agudo sino dos, a saber: A D y A E; por lo que nacerán dos del mismo género de consonancia, a saber: la duodécima y la quinta. Puedo volver a dividir la línea A B en cuatro partes, en cinco o en seis; y no se hacen más divisiones, dada la imbecilidad de los oídos, que con trabajo podrían distinguir mayores diferencias sonoras.

Vamos notando que, de la primera división, sólo se origina una consonancia; de la segunda, dos; de la tercera, tres, etc., como se muestra en la siguiente Tabla: [6] Aquí no está cualquier consonancia; para que encontremos las restantes, voy tratando: sobre la quinta¹.

¹ Faltan los apartados V a XI, en los que se desarrollan las consonantes de segunda y tercera división, las disonantes y los grados.

DE RATIONE COMPONENTI ET MODIS.

Sequitur ex dictis, posse nos absque gravi errore vel solaecismo musicam componere, si haec tria observemus:

Primo Vt omnes soni, qui simul emittentur, aliquâ consonantiâ [-132-] distent ab invicem, praeter quartam, quae infima audiri non debet, hoc est contrâ bassum.

Secundo Vt eadem vox successive moveatur tantùm per gradus vel consonantias.

Tertio Denique, vt nequidem in relatione tritonum aut falsam quintam admittamus.

Sed ad majorem elegantiam et concinnitatem haec sequentia observanda sunt:

[XII] SOBRE LA COMPOSICIÓN RACIONAL Y LOS MODOS.

Se sigue de lo dicho que puede componerse música sin errores graves ni solecismos mientras observemos esta triada:

1º De manera que cualquier sonido, simultáneamente emitido, diste alguna consonancia con respecto a cualquier otro, excepto una cuarta, que lo ínfimo no se debe escuchar, esto es en contra del bajo.

2º De manera que una misma voz se mueva en sucesión sólo mediante grados, o bien, mediante consonantes.

3º Y no hay más, mientras no admitamos nada con relación al tritono y la falsa quinta.

Mas para mayor elegancia y propiedad, vamos observando:

Primo. Vt ab aliquâ ex perfectissimis consonantijs ordiamur: ita enim magis excitatur attentio, quàm si aliqua frigida consonantia initio audiretur. Vel etiam à pausâ sive silentio vnus vocis, optime: cùm enim, postquam vox quae incepit audita est, alia vox non expectata primùm aures ferit, huius novitas nos maxime ad attendendum provocat. De pausâ autem supra non egimus, quia illa per se nihil est; sed tantùm aliquam novitatem et varietatem inducit, dum vox, quae tacuit, denuò incipit cantare.

Secundo. Vt nunquam duae octavae vel duae quintae se invicem consequantur immediate. Ratio autem quare id magis expresse prohibeatur in his consonantijs quàm in alijs, est quia hae sunt perfectissimae; ideoque, dum vna ex illis audita est, tunc plane auditui satisfactum est. Et nisi illico aliâ consonantiâ ejus attentio renovetur, in eo tantùm occupatur, vt advertat parum varietatem et quodammodo frigidam cantilenaе symphoniam. Quod idem in tertijs alijsque non accidit: immò, dum illae iterantur, sustentatur attentio, augeturque desiderium, quo perfectiorem consonantiam expectamus.

1º La manera de ordenarnos a partir de la más perfecta de todas las consonantes: pues entonces excitaremos mayor atención, más que con cualquier otra consonancia frígida que se escuche al inicio. Y que una voz parta de la pausa o silencio de manera óptima: detrás de la voz, que efectivamente ha empezado a escucharse, al punto otra voz inesperada alcance nuestros oídos, cuya novedad provocará la máxima atención. Sobre la pausa no tratamos arriba, sin embargo, no es nada por sí; introduce un tanto de novedad y variedad, en cuanto la voz silenciada, de nuevo empieza a cantar.

2º De manera que no consintamos dos octavas o dos quintas sin intermediario. Empero, con razón hay que hacer más explícita semejante prohibición para tales consonantes, más que para otras: porque ellas son perfectísimas; en ese sentido, en cuanto una de ellas se escucha, pleno auditorio es satisfecho. Y si otra consonancia no renueva la atención, en ella es ocupada tanta como para advertir poca variedad y cierta frigidez en la sinfonía de la canción. Lo que no ocurre igual con las terceras y las otras que, por el contrario, mientras son reiteradas mantienen la atención, mientras urge el deseo de la perfecta consonancia que esperamos.

Tertio. Vt, quantum fieri potest, motibus contrarijs [-133-] partes incedant. Quod fit ad majorem varietatem: tunc enim perpetuò et motus cuiusque vocis ab adversâ, et consonantiae à vicinis consonantijs sunt diversae. Item, vt per gradus saepius, quam per saltus, singulae voces moveantur.

Quarto. Vt, dum ab aliquâ consonantiâ minùs perfectâ ad perfectiorem volumus devenire, semper ad magis vicinam deflectamus potius quam ad remotiorem: verbi gratiâ, à sextâ maiore ad octavam, à minore ad quintam, et caetera; atque idem de vnisono atque de perfectissimis consonantijs est intelligendum. Ratio autem, quare id potius servetur in motu à consonantijs imperfectis ad perfectas, quàm in motu perfectarum ad imperfectas, est quia, dum audimus imperfectam, aures perfectiorem expectant, in quâ magis quiescant, atque ad id feruntur impetu naturali; vnde fit, vt magis vicina debeat poni, cùm scilicet illa sit quam desiderant. Contra verò, dum auditur perfecta, imperfectiorem nullam expectamus; ideoque non refert vtra sit quae ponatur. Verùm iam dicta regula variat frequenter; neque iam possum meminisse, ad quas consonantias à quibuslibet et quibus motibus deceat pervenire: haec omnia pendent ab experienciâ et vsu practicorum, quo cognito facile rationes omnium et subtiles à iam dictis deduci posse existimo. Et olim deduxi multas; sed iam inter peregrinandum evanuerunt.

3º De manera que las partes marchen, en cuanto sea posible, en movimientos contrarios. Lo que se hace para aumentar la variedad, mientras persiste el movimiento de una voz hacia su adversaria, y de una consonancia hacia las consonantes vecinas que son diversas. Igualmente, que sea mediante el uso de los grados, más que mediante saltos, que las voces singulares sean movidas.

4º De manera que, cuando llevemos alguna consonancia imperfecta a mayor perfección, siempre nos desviemos en la vecindad, antes que a las lejanías: v. g., de la sexta mayor a la octava, de la menor a la quinta, etc.; entendiendo por unísono lo mismo que la máxima perfección de las consonantes. Pero la razón de porqué servirá el moverse de las consonantes imperfectas a las perfectas, más que de las perfectas a las imperfectas, es la siguiente: mientras oímos lo imperfecto, los oídos esperan la perfección, en donde descansarían mejor, ya que hacia ello es forzado el ímpetu natural; también por eso debe ponerse la más cercana, para que suceda lo que es deseado. Por el contrario, mientras escuchemos perfecto, no esperamos ninguna imperfección; por lo que no hay referencia a algo más como para que se ponga. Ahora bien, lo cierto es que dicha regla varía frecuentemente; ya que no puedo memorizar cuáles consonantes se van a querer, ni prevenir cuáles movimientos se desearán: esto depende por completo de la experiencia y del uso de los prácticos, que pueden deducirlo todo, estimo, según las razones fáciles y sutiles que he venido diciendo. Y algún día deduje muchas; pero se me han desvanecido peregrinando.

Quinto. Vt in fine cantilenaе ita auribus satisfiat, vt nihil amplius expectent, et perfectam esse cantionem animadvertant. Quod fiet optime per quosdam tonorum ordines, semper in perfectissimam consonantiam desinentes, quos practici cadentias vocant. Harum [-134-] autem cadentiarum omnes species fuse Zarlinus enumerat; idem etiam habet tabulas generales, in quibus explicat, quae consonantiae post quamlibet aliam in totâ cantilenâ possint poni. Quorum omnium rationes nonnullas affert; sed plures, opinor, et magis plausibiles ex nostris fundamentis possunt deduci.

Sexto. Denique, vt tota simul cantilena, et vnaquaeque vox separatim, intra certos limites contineatur, quos Modos vocant, de quibus paulo post.

Atque haec omnia exacte quidem observanda sunt in contrapuncto duarum tantum vel etiam plurium vocum, sed non diminuto nec vlllo modo variato. In [-135-] cantilenis autem valde diminutis et figuratis, vt ajunt, multa ex praecedentibus remittuntur. Quae vt breviter explicem, prius agam de quatuor partibus vel vocibus, quae in cantilenis solent adhiberi; licet enim in quibusdam plures vel pauciores saepe reperiantur, illa tamen videtur esse perfectissima et maxime vsitata symphonia, quae conflatur ex quatuor vocibus.

5°. De manera que la canción finalice para satisfacción de los oídos, en cuanto no esperen nada más, para que el alma sienta que la canción es perfecta. Lo que se hará de manera óptima mediante el orden tonal, siempre destinado a la consonancia más perfecta, es por ello que los prácticos hablan de *cadencias*. Empero, todas las especies de estas cadencias fueron enumeradas por Zarlino; y también se tienen tablas generales, en las que se explica qué consonancia podrá ponerse después de cualquier otra que se quiera en toda canción. Todas estas razones no se tienen por nulas; pero más, opino, y más plausibles, es posible deducir de nuestros fundamentos.

6° Y no hay más, para que toda la canción, una y otra voz por separado, se contenga entre ciertos límites que llaman Modos, y que trato un poco después.

Y todo esto es observado precisamente en el contrapunto, tanto a dos como a varias voces, y sin disminución ni variación alguna del modo. Empero, en las canciones demasiado diminutas y figurativas, como dicen, se condonan varias multas. A manera de explicarlo brevemente, primero trato sobre las cuatro partes o voces que suelen sumarse en las canciones; efectivamente, habrá quienes usen más o menos, y esto lícito, sin embargo, parece que la más perfecta y usada sinfonía es aquella en la que concurren cuatro voces.

Prima et gravissima omnium harum vocum, illa est quam Bassum nominant. Haec praecipua est, et maxime aures implere debet, quia omnes aliae voces illam praecipue respiciunt; cujus rationem supra diximus. Haec autem saepe, non per gradus, sed etiam per saltus, solet incedere; cuius ratio est, quia gradus inventi sunt ad levandam molestiam quae oriretur ex inaequalitate terminorum vnus consonantiae, si immediate vnus post alium efferretur, cùm acutior longe fortius aures feriat quàm gravis. Haec enim molestia minor est in basso quam in alijs partibus: quia scilicet illa gravissima est, ideoque minus valido indiget spiritu vt emittatur, quàm caeterae. Praeterea, cùm hanc vt praecipuam aliae voces respiciant, debet magis aures ferire, vt distinctius audiatur; quod fit dum incedit per saltus, hos est per terminos minorum consonantiarum immediate, potius quàm cùm per gradus.

Secundam, quae Basso proxima est, Tenorem vocant. Haec etiam in suo genere praecipua est: continet enim subiectum totius modulationis, et est veluti nervus in medio totius cantilenaе corpore, qui reliqua ejus membra sustinet et coniungit. Ideoque, quantum fieri potest, per gradus solet incedere, vt eius partes sint [-136-] magis vnitae, et facilius illius notae à notis aliarum vocum distinguantur.

La primera y más grave de todas esas voces es la que llaman *Bajo*. Ésta es principal, y es la que más debe emplear a los oídos, ya que todas las demás voces se respaldan en la principal; arriba dijimos la razón. Ésta, sin embargo, no suele marchar mediante grados, sino mediante saltos; por la razón de que los grados se inventan para aliviar la molestia originada por la inequidad entre los términos de una consonancia, pues si inmediatamente después de un término se efectúa el que le sigue, los oídos se duelen mucho más de lo agudo que de lo grave. Esta molestia es menor en el bajo que en las otras partes, por ser él tan grave y, en ese sentido, la voz menos necesitada de valor espiritual para ser emitida. Entonces, como las otras voces se respaldan en la principal, debe doler más a los oídos, para que sea escuchada con distinción; lo que se logra si marcha mediante saltos, antes que mediante grados, esto es, hacia los términos de las consonantes menores, sin intermediarios.

A la segunda, que es la más próxima al Bajo, le dicen *Tenor*. Ésta también es principal a su manera: tiene sujetas todas las modulaciones, y es así como el nervio en medio del cuerpo de toda la canción, que mantiene sus miembros religados y en conjunción. Es por ello que, en cuanto es posible, suele marchar mediante grados, para que las partes estén más unidas, y sea más fácil distinguir sus notas con respecto a las notas de otras voces.

Contratenor Tenori opponitur; nec aliâ de causâ in Musicâ adhibetur, quàm vt contrarijs motibus incedendo varietate delectet. Solet, vt Bassus, per saltus incedere, sed non ob easdem rationes: hoc enim fit tantùm ad commoditatem et varietatem, quia inter duas voces consistit, quae incedunt per gradus. Practici ita aliquando componunt suas cantilenas, vt infra Tenorem descendat; sed hoc parvi est momenti, nec vnquam, nisi in imitatione, consequentiâ, et similibus contrapunctis artificiosis, videtur vllam novitatem afferre.

Superius est acutissima vox, et Basso opponitur: adeo vt saepe contrarijs motibus sibi invicem occurrant. Haec vox maxime per gradus debet incedere, quia, cùm acutissima sit, differentia terminorum in illâ maiorem molestiam facerent, si nimis distarent ab invicem illi termini, quos successive efferret. Celerrime autem omnium moveri solet in Musicâ diminutâ, vt contrâ Bassus tardissime. Cuius rationes patent ex superioribus: sonus enim remissior lentius aures ferit; ideoque tam celerem in eo mutationem auditus ferre non posset, quia illi non daretur otium singulos tonos distincte audiendi et caetera.

El *Contratenor* se opone al Tenor; no se añade en la Música por otra causa, si no es porque deleita con su variedad, marchando en sentido contrario. Suele marchar mediante saltos, como el bajo, pero no por las mismas razones: pues aquí sólo se hace por comodidad y variedad, ya que se mantiene entre dos voces que marchan mediante grados. De vez en cuando, los Prácticos componen sus canciones de manera que descienda más abajo que el Tenor; pero esto es apenas momentáneo, nunca si no es por las imitaciones, consecuencias y similitudes de los artífices del contrapunto, que al parecer aportan algo de novedad.

La *Soprano* es voz agudísima, y opuesta al Bajo, en ese sentido suelen perseguirse en movimientos contrarios. Sobre todo es ésta la voz que debe marchar mediante grados, ya que, siendo agudísima, la diferencia de sus términos provocaría la mayor molestia si un término de los que atacan en sucesión distara demasiado del otro. Empero, en la Música diminuta suele ir más rápido que cualquiera, al contrario del Bajo que es lentísimo. Las razones son patentes por lo anterior: pues el sonido remiso dolerá largamente en los oídos; en ese sentido, el escucha no podrá aferrarse a él en un movimiento muy acelerado, pues antes de distinguir un sólo tono ya estaría escuchando el resto.

His explicatis, non omittendum est, in his cantilenis, frequenter dissonantias loco consonantiarum adhiberi; quod fit duobus modis, nempe diminutione vel syncopâ.

Diminutio est, cùm contra vnam notam vnius partis [-137-] duae vel quatuor vel plures in aliâ parte ponuntur. In quibus hic ordo servari debet, vt prima consonet cum notâ alterius partis; secunda verò, si gradu tantùm distet à priori, potest dissonare, atque etiam tritono vel falsâ quintâ distare ab aliâ parte: quia tunc videtur tantùm posita per accidens, atque vt via quâ à primâ notâ ad tertiam deveniamus, cum quâ debet consonare illa prima nota, atque etiam nota partis oppositae. Si verò illa secunda nota per saltus incedat, hoc est, distet à primâ intervallo vnius consonantiae, tunc etiam cum parte oppositâ debet consonare; cessat enim praecedens ratio. Sed tunc tertia nota poterit dissonare, si per gradus moveatur; cuius exemplum esto:

Hay que explicarlo y no omitirlo: en las canciones se adhieren frecuentemente disonantes en lugar de consonantes; lo que se hace de dos modos, a saber, por disminución o por síncopa.

Es *disminución* si contra una nota de una parte se ponen dos, cuatro o varias en otra parte. En donde debe servir este orden: que la primera consueene con la nota de la otra parte; aunque la segunda puede disonar, si sólo dista un grado de la primera, y también si dista un triono o falsa quinta de la otra parte: pues entonces se percibe que sólo es puesta por accidente, y como vía para que devengamos de la primera a la tercera nota, con la cual debe consonar la primera nota, y también la nota de la parte opuesta. Si en verdad la segunda nota marcha mediante saltos, esto es, si dista de la primera el intervalo de una consonancia, entonces debe consonar con la de la parte opuesta, pues se acaba la razón anterior. Pero entonces la tercera nota podrá disonar, si se mueve mediante grados; lo que mejor ejemplifico: [7]

Syncopa fit, cùm finis notae in vnâ voce auditur eodem tempore cum principio vnus notae adversae partis. Vt videre est in exemplo posito, vbi vltimum tempus notae B dissonat cum initio notae C; quod ideo fertur, quia manet adhuc in auribus recordatio notae A, cum quâ consonabat; et ita se habet tantùm B ad C instar vocis relativae, in quâ dissonantiae perferuntur. Immo etiam harum varietas efficit, vt consonantiae, [-138-] inter quas sunt sitae, melius audiantur, atque etiam attentionem excitent: cùm enim auditur dissonantia BC, augetur expectatio, et iudicium de suavitate symphoniae quodammodo suspenditur, donec ad notam D sit perventum, in quâ magis auditui satisfit, et adhuc perfectius in notâ E, cum quâ, postquam finis notae D attentionem sustinuit, nota F illico superveniens optime consonat: est enim octava. Et quidem hae syncopae idcirco in cadentijs solent adhiberi, quia magis placet, quod diutius expectatum tandem accedit; ideoque sonus post auditam dissonantiam in perfectissimâ consonantiâ vel vnisono melius quiescit. Hîc autem gradus etiam inter dissonantias sunt reponendi; quicquid enim consonantia non est, debet dici dissonantia.

Se hace *síncopa* cuando la nota de una voz finaliza al mismo tiempo en que se escucha el principio de una nota en la parte adversa. Como es claro en el ejemplo propuesto, mientras el último tiempo de la nota B disuena con el inicio de la nota C; lo que en ese sentido es prolífico, ya que mantiene hasta ese momento el recuerdo de la nota A en los oídos, con la cual consonaba; y así, sólo se tiene a B con respecto a C, en tanto voces relativas, para las cuales se prefiere la disonancia. De todos modos, ellas también aportan variedad, de manera que la consonancia, entre la que tienen lugar, se escuchará mejor y llamará la atención: pues con escuchar la disonante BC, urge la expectativa, y de algún modo se suspende el juicio sobre la suavidad de la sinfonía, hasta la eventual llegada de la nota D, con la que el auditorio obtendrá más satisfacción, y todavía más con la nota E, con la cual, tras el final de la nota D que ha estado sosteniendo la atención, sobreviene la nota F que consonará óptimamente, pues es la octava. Y es en este sentido que las síncopas suelen añadirse en las cadencias, ya que place más lo que al fin llega tras haber sido esperado por mucho tiempo; así que lo mejor es que, tras auditar la disonancia del sonido se llegue a la más perfecta consonancia o al unísono. Empero, también los grados son colocados entre las disonantes; pues mientras no sea consonancia debe hablarse de disonancia.

Praeterea advertendum, auditui magis satisfieri in fine per octavam, quàm per quintam, et omnium optime per vnisonum. Non quia quinta illi non sit gratissima in ratione consonandi; sed quia in fine spectare debemus ad quietem, quae major reperitur in illis sonis inter quos est minor differentia, vel nulla omnino vt in vnisono. Non solùm autem haec quies sive cadentia iuvat in fine; sed etiam in medio cantilena, huius cadentiae fuga non parvam affert delectationem, cùm scilicet vna pars velle videtur quiescere, alia autem vltius procedit. Atque hoc est genus figurae in Musicâ, quales sunt figurae Rhetoricae in oratione; cuius generis etiam sunt consequentia, imitatio, et similia, quae fiunt cùm vel duae partes successive, hoc est diversis temporibus, plane idem canunt, vel plane contrarium. Quod vltimum etiam simul facere possunt, [-139-] et quidem id in certis cantilena partibus aliquando multum iuvat. Quod autem attinet ad contrapuncta illa artificiosa, vt vocant, in quibus tale artificium ab initio ad finem perpetuò servatur, illa non magis arbitror ad Musicam pertinere, quàm Acrostica aut retrograda carmina ad Poeticam, quae ad motus animi etiam excitandos est inventa, vt nostra Musica.

También vamos advirtiéndolo que el auditorio es satisfecho cuando se finaliza mediante la octava, más que mediante la quinta, y lo óptimo es el unísono. No porque la quinta sea ingrata consonando; pero es que el fin que hemos esperar es la quietud, que se encuentra mejor en el sonido con menos diferencias internas, o del todo nulas, como en el unísono. Pero esta quietud no sólo ayuda aquí, al final de las cadencias, sino también en medio de las canciones, cuya fuga de cadencias no aporta poco deleite, como cuando una parte parece detenerse y, sin embargo, otra procede más allá. Éste es el género de las figuras en la Música, al igual que las figuras de la Retórica en la oración; también se generan por consecuencia, imitación o similitud, como fue hecho con dos partes sucesivas, esto es, en tiempos diversos, que cantan exactamente lo mismo, o de plano lo contrario. Porque es posible hacer lo último de una vez, y eso es lo que llega a ayudar mucho en las partes de ciertas canciones. Y es lo que se intenta en aquél arte del contrapunto, como le dicen, que los artificios sirvan continuamente desde el inicio hasta el final; tal arbitraje no es más pertinente para la Música que para la Acróstica o las carminas, que retroceden a la Poética, también inventada para excitar los movimientos del alma, como nuestra Música.

DE MODIS.

Celebris est horum tractatus apud Practicos, et qui sint omnes norunt: idcirco foret supervacaneum explicare. Hi autem oriuntur ex eo quòd octava in aequales gradus non sit divisa: modò enim in illâ tonus, modò semitonium reperitur. Praeterea ex quintâ, quia illa omnium auribus acceptissima est, et omnis cantilena hujus tantùm gratiâ facta esse videtur. Septem enim duntaxat diversis modis octava in gradus potest dividi, quorum vnusquisque duobus iterum modis à quintâ dividi potest, praeter duo, quorum in vnoquoque semel reperitur falsa quinta loco quintae. Vnde orti sunt tantum duodecim modi, ex quibus etiam quatuor sunt minùs elegantes, ex eo quòd in horum quintis tritonus reperiatur: ita vt non possint à quintâ principali, et cuius gratiâ tota cantilena videtur componi, per gradus ascendere vel descendere, quin necessariò occurrat falsa relatio tritoni aut falsae quintae.

[XIII] SOBRE LOS MODOS.

Tratamiento que es célebre entre los Prácticos y, en ese sentido, para quienes sean por completo conocidos, explicarlos será supervacáneo. De ahí se origina, sin embargo, eso de que los grados que se encuentran en la octava no sean iguales: ya se divide de modo tonal, ya de modo semitonal. Más allá de la quinta, por supuesto, que es la más aceptada por los oídos, por cuya única gracia parece fabricarse cualquier canción; en efecto, hasta de siete modos diversos es posible dividir la octava en grados, los cuales pueden volverse a dividir de dos modos según la quinta, de los cuales se restan dos, en los que se encuentra la falsa quinta en lugar de la quinta. Por ello se cuentan doce modos correctos, de los cuales, cuatro son menos elegantes, por eso de que en ellos se encuentran quintas de tritono: siendo que no podrán ser la quinta principal, por cuya gracia toda canción parece haberse compuesto, además, al ascender o descender mediante grados ocurrirá, necesariamente, la falsa relación de tritono y hasta la falsa quinta.

[140-] Tres in quolibet modo sunt termini principales, à quibus incipiendum et maxime finiendum, vt omnes norunt. Vocantur autem Modi, tum ex eo quòd cantilenam cohibent, ne vltra modum hujus partes divagentur, tum etiam praecipue quia illi apti sunt ad continendum varias cantilenas, quae diversimode nos afficiant pro modorum varietate, de quibus multa Practici, verùm solâ experienciâ docti. Quorum rationes multae deduci possunt ex supra dictis. Certum enim est, in quibusdam plures ditonos et tertias minores, et in magis vel minus principalibus locis inveniri, ex quibus pene omnem Musicae varietatem oriri supra ostendimus.

Praeterea etiam idem dici posset de gradibus ipsis; tonus enim major primus est, et qui maxime ad consonantias accedit; et per se generatur ditoni divisione, alij per accidens. Ex quibus et similibus varia de horum naturâ possent deduci, sed longum foret. Et iam quidem sequeretur, vt de singulis animi motibus, qui à Musicâ possunt excitari, separatim agerem, ostenderemque per quos gradus, consonantias, tempora, et similia, debeant illi excitari; sed excederem compendij institutum.

Tres son los términos principales en cualquier modo, por los cuales se ha iniciado y sobre todo, finalizado, como todos reconocen. Pero que sean llamados Modos mientras confinen la canción, no de otro modo cuyas partes divagarán; mientras sean aptos y presidan, conteniendo varias canciones que nos afecten de diverso modo debido a la variedad modal, la cual trae multas a los Prácticos, verdaderamente doctos por pura experiencia. Las razones de estas multas se pueden deducir de lo dicho arriba. En todo caso, lo cierto es que en la pluralidad de ditonos y terceras menores, encontrada en lugares más o menos principales, se origina casi toda la variedad de la Música que ostentamos desde arriba.

Y no hay más, aunque podría seguir hablando sobre los grados mismos; pues el tono mayor es primero, el que más se acerca a las consonantes, y se genera así, mediante la división del ditono, y los otros por accidente. En ese sentido, varias cosas semejantes se pueden seguir deduciendo sobre su naturaleza, mas sería muy largo. Y ahora seguirían los movimientos singulares del alma que pueden excitarse gracias a la Música, y los trataría por separado, teniendo presente mediante qué grados, consonantes, tiempos y demás, habrían de excitarse; pero si los instituyo me excedería del compendio.

Iamque terram video, festino ad littus; multaque brevitatis studio, multa oblivione, sed plura certe ignorantia hinc omitto. Patior tamen hunc ingenij mei partum, ita informem, et quasi vrsae foetum nuper editum, [-141-] ad te exire, vt sit familiaritatis nostrae mnemosynon, et certissimum mei in te amoris monimentum: hac tamen, si placet, conditione, vt perpetuo in scriniorum vel Musaei tui vmbraculis delitescens, aliorum iudicia non perferat. Qui, sicut te facturum mihi polliceor, ab hujus truncis partibus benevolos oculos non diverterent ad illas, in quibus nonnulla certe ingenij mei lineamenta ad vivum expressa non inficior; nec scirent hinc inter ignorantiam militarem ab homine desidioso et libero, penitusque diversa cogitante et agente, tumultuose tui solius gratia esse compositum.

Bredae Brabantinorum, pridie Calendas Ianuarias. Anno MDCXVIII completo.

Ahora sí que veo tierra, ya festejo la playa. Que el estudio es muy breve, tal es la multa del olvido, pero cierta ignorancia que omito es aún mayor. De todos modos padezco este parto del ingenio mío, como informe que penas se edita, casi cual feto de oso, extraído para tí, en cuanto sea por la memoria de nuestra íntima amistad, monumento mío por el verdadero amor que te tengo: a condición de que, si place, deleite por siempre a la sombra de tu escritorio, o de tu Museo, para que otros juicios no lo prefieran. Así, justo como te paso la factura de mi ofrecimiento, de sus partes truncadas no se desviarán los ojos benévolos hacia aquellas en las que alguna certeza, alineada al ingenio mío, no ha infectado a la viva expresión; ni sabrán de lo que se ha compuesto entre la ignorancia militar de un hombre libre y desidioso, aunque pensante y agente tan diversa como profundamente, gracias al tumultuoso solio tuyo.

Breda de Brabante, en vísperas del año nuevo. Año de 1618.

D. APÉNDICES

I. RECURSOS GRÁFICOS

El *Compendium Musicae* contiene varios elementos gráficos con distintas funciones: líneas con divisiones geométricas que permiten realizar ciertas operaciones mentales; figuras en las que se ordenan las consonantes con respecto a su valor numérico; tablas en las que se ordenan los tonos, las voces y las disonantes; círculos en los que se muestran las proporciones y las relaciones entre consonantes y tonos; pentagramas en los que se muestran ejemplos rítmicos, melódicos y armónicos.

A continuación se presentan estos elementos gráficos en orden de aparición y con un breve comentario sobre la interpretación de los mismos.

1

2

3

4

5

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

6

1

En este caso, las tres líneas son de distinto tamaño, pero están divididas por la misma unidad, lo cual permite medir sus diferencias, esto es, mediante divisiones que dan como resultado números racionales.

2

En este otro caso, la segunda línea representa una operación aritmética cuyo resultado es un número irracional, por ello, las diferencias entre estas líneas son, al parecer, indeterminables. Aunque teóricamente podría llegarse a una determinación siguiendo el procedimiento de división

3

4

5

6

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

7

Este es el ejemplo propiamente musical de más complejidad. Sólo consta de siete compases, pero en ellos se conjugan situaciones paradigmáticas de la teoría musical que se está exponiendo. Aquí se encuentra, pues, la síntesis de la teoría aplicada a un ejemplo concreto en el que se muestran los elementos esenciales de una composición correcta que, sin embargo, no es desarrollada. Dichos elementos serían: la melodía principal, que parte de *mi* (E3, en términos actuales) para terminar en *fa* (F3), después de emitir tres tiempos fuertes con las notas *do*, *sol* y *fa* respectivamente; la cadencia, que consiste en la sucesión de cuatro acordes, *ut, la, mi* (C7), *ut, mi* (C), *ut, re, sol* (C9), *re, ut, fa* (D7); y la variación de la medida del tiempo, que pasa de 4/4 a 3/4, en la cual aparece la tensión entre la voz del tenor y la del contratenor. Entonces, pueden distinguirse cuatro partes entre estos siete compases: la primera contiene una melodía que consta de dieciséis notas en el rango de la voz de soprano (entre los 72 y los 144 grados, es decir, entre los dos términos de una octava que, en términos actuales, se encuentra entre A3 y A4, es decir, en el intervalo de una octava aguda a partir del *la* central); la segunda parte es simultánea con respecto a la primera, consta de cuatro notas en el rango del bajo (entre 216 y 540 grados, o bien, entre A5 y A6); la tercera se encuentra en el rango del contratenor (entre 96 y 216 grados, o bien, entre B3 y B4); la cuarta es simultánea con respecto a la tercera y responde al rango del tenor (entre 144 y 324 grados, o bien, entre E4 y D5). Además, en este ejemplo se muestran dos de las situaciones más difíciles y exquitas que pueden presentarse según esta teoría, es decir, la *disminución*, que en el ejemplo tiene lugar entre la voz soprano y la de bajo, así como la *síncopa*, que tiene lugar entre el tenor y el contratenor.

II. DIFERENCIAS CON RESPECTO A LA TRADUCCIÓN DE PRIMITIVA FLORES Y CARMEN ELIZONDO (PC)

En la traducción que aquí se presenta se ha buscado mayor precisión en el uso de los términos, a manera de respetar lo más posible tanto las raíces del Latín como la sistematización propia del autor.

A continuación se presentan algunos puntos con respecto a la precisión de los términos.

En la traducción PC:

- el término *delectet* vale por “deleitar” (I, p. 55 -ed. PC-) pero después vale por “agradar” (XII, p. 107); *delctationis* y *delectationem* valen por “placer” (II, p. 57, 58).
- el término *placent* vale por “agradan” (I, p. 55 -ed. PC-); *placet* vale por “agrada” (XII, p. 109) y después por “parecer bien” (XIII, p. 120).
- término *gratior* vale por “más agradablemente” (I, p. 56) y por “más agradable”, al igual que *gratissimam* (I, p. 57).

No hay, pues, distinción entre deleite y placer. Mientras que se usa “agradar” para traducir tres raíces distintas. Esto puede provocar equívocos en el uso del vocabulario relativo a la percepción sensible.

En la traducción PC:

- el término *affectus* vale por “pasiones” (I, p. 55); *affectiones* vale por “propiedades” (I, p. 56).
- el término *intensionis* vale por “altura” (I, p. 56; X, p. 86); *intensione* vale por “intensidad” (III, p. 64)

Se usan dos términos con significados diferentes (pasión y propiedad, altura e intensidad) para traducir una misma raíz.

- el término *qualitate* vale por “naturaleza” (I, p. 56); *natura* vale por “naturaleza” (VI, p. 72)

Se usa el mismo término para traducir dos palabras distintas.

Todo lo anterior puede provocar equívocos en el uso del vocabulario relativo a las características del objeto.

Así, pues, la terminología de PC es imprecisa con respecto a dos puntos que son esenciales desde mi interpretación: la percepción sensible y las características objetivas.

III. SOBRE LOS CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

La traducción que se ofrece es el resultado de una interpretación contextual tanto del pensamiento de Descartes como de la teoría musical moderna. Al proceder de esta manera se presenta el siguiente problema: es fácil caer en “sobre-interpretaciones” del texto, es decir, en el aumento de significantes o en la alteración del sentido con respecto al original. Pero si no se hace una interpretación contextual para traducir se presenta otro problema, que me parece aún más grave: es muy fácil quedarse en “sub-interpretaciones”, es decir, en el reduccionismo o en la falta de matices importantes, sobre todo cuando se trata de textos complicados. Me parece que aún en la traducción de textos latinos antiguos, cuyos usos lingüísticos están bien estandarizados, se supone una interpretación contextual más o menos explícita, ya que el sentido de cualquier discurso depende de la situación histórica en la que se produce, y tal situación sólo puede ser reconstruida con la ayuda de un conjunto de textos anteriores, contemporáneos y posteriores que permitan llevar a cabo una interpretación adecuada.

Con respecto a los criterios seguidos en esta traducción, he procurado:

- Privilegiar las raíces latinas que se mantienen en el español.
- Privilegiar en la medida de lo posible la puntuación original.
- No alterar la conjugación, a menos que eso sea para enriquecer el sentido o mejorar la expresión en español, siempre que se mantenga tanto el significado como la coherencia del texto.

E. BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

I.1. DESCARTES

I.1.1. Textos en idioma original

Compendium Musicae, ed. bilingüe (Latín-Francés), tr., n. Frédéric Buzon, PUF, Paris, 1987.

Le monde. Traité de la lumière, ed. bilingüe (Francés-Español), intr., tr. y n. Salvio Turró, Anthropos, España, 1989.

Ouvres de Descartes, ed. Charles Adam & Paul Tannery, 13 vol., Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1996.

I.1.2. Traducciones del *Compendium Musicae* consultadas

Abrégé de musique, ed. bilingüe, tr. (Francés), n. Frédéric Buzon, PUF, Paris, 1987.

Abrégé de musique, tr. (Francés) Poissón, ed. de las *Ouvres de Descartes* de V. Cousin, F.G. Levrault, París, 1826, Tomo 5.

Compendio de música, tr. (Español) Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Tecnos, Madrid, 1992.

Compendium on music, tr. (Inglés) W. Roberts, Londres, 1961.

I.1.3. Traducciones de otros textos

Descartes, René, *Discurso del método*, estud. prelim., tr. y n. Risieri Frondizi, Alianza editorial, Madrid, 1999.

Descartes, René, *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*, Tr. Manuel García Morente, Espasa-calpe, México, 1990.

Descartes, René, *El tratado del hombre*, ed. Guillermo Quintás, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Descartes, René, *Las pasiones del alma*, Trad. Francisco Fernández Buey. intr. François Villandry, Ediciones Península, Barcelona, 1972.

Descartes, René, *Sobre los principios de la filosofía*, Ed., Introd. y notas de Guillermo Quinas, Alianza Universidad. Madrid, 1995.

I.1.4. Sobre Descartes

Baillet, Adrien, *La vie de Monsieur Des-Cartes*, Harvard, G. de Luynes, 1693.

Benítez, Laura, y Rudoy, Myriam, *De la filantropía a las pasiones*, UNAM, México, 1994.

Benítez, Laura, *El mundo de René Descartes*, UNAM, México, 1993.

Grayling, Anthony, *Descartes. La vida de René Descartes y su lugar en su época*, tr. Antonio Lastra, Pre-textos, España, 2007.

Cottingham, J. , *Descartes*, UNAM, México, 1995.

Negri, Antonio, *Descartes político*, tr. María Malo de Molina, Akal, Madrid, 2008.

Graukroger, Stephen, *Descartes. An intellectual Biography*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

I.2. OTROS AUTORES [S. XVI-XVIII]

Accetto, Torquato, *La disimulación honesta*, El cuenco de plata, estud. preelim., tr. y n. Fernando Bahr, Buenos Aires, 2005.

Hobbes, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*, Fondo de Cultura Económica. México, 1980.

Hobbes, Thomas, *El ciudadano*. Debate, España, 1993.

Hume, David, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, tr., prol. y notas Macarena Marey, Biblos. Argentina, 2003.

Hume, David, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, ed. bilingüe (Inglés-Español), intr., tr. y notas José Tasset, Anthropos. España, 2004.

Hume, David, *Investigación sobre la moral*, Tr. Juan Adolfo Vázquez, Losada. Buenos Aires, 2004.

Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Ed., tr. y notas Félix Duque, Tecnos. España, 2002.

Hutcheson, Francis, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Tr., est. prelim y notas Jorge Arregui, Tecnos. Madrid, 1992.

Kant, Immanuel. *¿Qué es la ilustración?* en *Filosofía de la historia*, tr. y prolog. Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Introd. y tr. Dulce María Granja, FCE/UAM/UNAM. México, 2004.

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*. Tr. García Morente, Porrúa, México, 1985.

Le Vayer, François de la Mothe, *El cuenco de plata*, tr. y prolog. Diego Tatián, Buenos Aires, 2005.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Disertación sobre el estilo filosófico de Nizolio*, Estud. preliminar. y tr. Luis Frayle Delgado, Tecnos, Madrid, 1993.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Escritos filosóficos*, ed., tr. y n. Ezequiel de Olaso, A. Machado Libros, Madrid, 2003.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadología*, ed. trilingüe (Francés- Latín -Español), intr. Gustavo Bueno, Pentalfa, Oviedo, 1981.

López Pinciano, Alonso, *Epístolas sobre el arte dramático (De la Filosofía Antigua Poética)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Los filósofos escolásticos de los siglos XVI y XVII. Selección de textos, ed. Clemente Fernandez, BAC, Madrid, 1998.

Pascal, *Pensamientos*, tr. X. Zubiri, Austral, Madrid, 1962.

Rubio, Antonio, *Comentarii in octo libros Aristotelis de Phisycos auditu*, Ed. Facimilar.

Rubio, *Commentarii breviores et maxime perspicui in Universalem Aristotelis Dialecticam: Una cum Dubiis & quaestionibus, hac tempestate agitari solitis. (Lógica mexicana)*, Ed. Facimilar.

Spinoza, Baruch, *Ética. Demostrada según el orden geométrico*, tr. Oscar Cohan, FCE, México, 2002.

Spinoza, Baruch, *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos*, est. preliminar. tr. y n. Lelio Fernández y Jean Paul Margot, Tecnos, Madrid, 2007.

Spinoza, Baruch, *Principios de la filosofía de Descartes*, tr., intr. y n. de Atilano Domínguez, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

I.3. PARA SITUACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA

I.3.1. Textos sobre Arte y Filosofía

Bozal, Valeriano, *Orígenes de la estética moderna en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Ed. Valeriano Bozal, Visor. Madrid, 1996.

Cassirer, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, tr. Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica. México, 1997.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, tr. Elena Neerman, Paidós, España, 1999.

Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998.

Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.

Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Itaca/UNAM, México, 2001.

Ensayos sobre hermenéutica analógico-barroca, comp. Samuel Arriarán y Elizabeth Henández, México, 2006.

Fubini, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral editores, Barcelona, 1971.

Granada, Miguel, *El umbral de la modernidad*, Herder, Barcelona, 2000.

Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, Ed. Elsa Frost, Fondo de Cultura Económica. México, 1955.

Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, tr. Alberto Ciria, Herder, Barcelona, 2006.

Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte II: Manierismo, barroco, rococo, clasicismo, romanticismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

Popkin, Richard, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, tr. Juan Urtilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Tatarkiewicz, V., *Historia de la estética*, 3 vols., Akal, Madrid, 1991.

Tatarkiewicz, V., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tr. y prol. Francisco Rodríguez, Tecnos. Madrid, 1997.

Valverde, José María, *Barroco: una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980.

Zizek, Slavoj, *El espinoso sujeto. El centro de la ontología política*, tr. Jorge Piatigorsky, Paidós, Buenos Aires, 2007.

I.3.2. Textos sobre Historia

Bailey, Gauvin, *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press, Singapore, 2005.

Baubérot, Jean, *Historia del protestantismo*, tr. Javier Sicilia, PUF, México, 2008.

Barbier, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, tr. Jordi Terré, Paidós, Barcelona, 2005.

Bloch, March, *La sociedad feudal*, tr. Eduardo Ripoll, Akal, Madrid, 1968.

Bouwsma, William, *El otoño del Renacimiento, 1550-1640*, tr. Silvia Furió, Crítica, Barcelona, 2001.

Bruke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, tr. Antonio Feros, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Bruke, Peter, *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*, tr. Jaime Blasco, Akal, Madrid, 2006.

Bruke, Peter, *Venecia y Ámsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*, tr. Alberto Bixio, Gedisa, Barcelona, 1996.

Gombrich, E. H., *The story of art*, Phaidon, China, 1989.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, tr. José Gaos, Alianza, España, 2001.

Lutz, Heinrich, *Reforma y contra-reforma. Europa entre 1520 y 1648*, tr. Antonio Sáez-Arance, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

Marks, Robert, *Los orígenes del Mundo moderno*, tr. Joan Lluís, Crítica, Barcelona, 2007.

Romano, Ruggeiro, *L'Europa tra due crisi (XIV e XVII secolo)*, Giulio Einaudi, Torino, 1980.

Romano, Ruggeiro y Tenenti, Alberto, *Los fundamentos del mundo moderno, Siglo Veintiuno*, México, 1998.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós. España, 2004.

Tapié, Victor-Lucien, *El barroco*, tr. Mariana Payró, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, Argentina.

I.4. PARA SITUACIÓN DE LA MÚSICA

Basso, Alberto, *Historia de la Música 6. La época de Bach y Haendel*, Turner / CONACULTA, Madrid, 1999.

Bianconi, Lorenzo, *Historia de la Música 5. El siglo XVII*, Turner / CONACULTA, Madrid, 1999.

Burkholder, J. Peter, ed., *A History of Western Music*, Norton, New York, 2009.

Christensen, Thomas ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, New York, 2002.

Damschorder, David, *Music theory from Zarlino to Schenker*, Pendragon Press, New York, 1990.

Gallico, Claudio, *Historia de la Música 4. La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner / CONACULTA, Madrid, 1999.

Grout, Donald, y Palisca, Claude, *Historia de la música occidental*, tr. León Mamés, Alianza editorial, Madrid, 2006.

Höweler, Casper, *Enciclopedia de la música*, Noguer, Barcelona, 1958.

Latham, Alison coord., *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009.

Mann, Alfred, *The study of fugue*, Dover, New York, 1985.

Rameau, Jean-Philippe, *Treatise on Harmony*, tr., intr. y n. Philip Gossett, Dover, New York, 1971.

Randel, Don Michael ed., *The Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, England, 2003.

Trujillo, Jesús, *Breve historia de la ópera*, Alianza editorial, Madrid, 2007.

Valls, Manuel, *Diccionario de la música*, Alianza editorial, Madrid, 2002.

Zarlino, Gioseffo, *The art of counterpoint*, tr. Guy Marco y Claude Palisca, The Norton Library, New York, 1976.

I.5. DICCIONARIOS

Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (2ª ed.)

Gran diccionario español-inglés, inglés-español, Larousse, México, 1995.

Latin Dictionary and Grammar Aid, University of Notre Dame:
<http://archives.nd.edu/latgramm.htm>

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 2007.

Perseus Digital Library, ed. Gregory Crane, Tufts University:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>

Pimentel, Julio, *diccionario Latín-Español Español-Latín*, Porrúa, México, 2007.

Simon and Schuster's internacional Dictionary, Español-Inglés e Inglés-Español, Prentice Hall, New York.

Santiago, María de Lourdes, *Manual de sintaxis verbal latina*, UNAM, México, 2009.

Segura Mungia, Santiago, *Diccionario por raíces del Latín y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.

Segura Mungia, Santiago, *Gramática latina*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.

II. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

II.1. MONOGRAFÍAS Y EXÉGESIS

Beuchot, Mauricio, *Lógicay metafísica en la Nueva España*, UNAM, México, 2006.

Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, tr. Hugo Acevedo, Gedisa. España, 2002.

Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, tr. y n. Equipo editorial Cactus, Cactus, Buenos Aires, 2008.

Díaz, Marco, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.

Durán, Antonio, *La polémica sobre la invención del cálculo infinitesimal. Escritos y documentos*, Crítica, Barcelona, 2006.

Jacobs, Helmut C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, tr. Beatriz Galán, Editorial Iberoamericana, Madrid, 2001.

Maréchal, Joseph, *La crítica de Kant*, Ediciones Penca, Buenos Aires, 1946.

Mossner, Ernest Campbell, *The life of David Hume*, Clarendon Press, Oxford. 1980.

Rábade, Sergio, *Hume y el fenomenismo moderno*, Gredos, Madrid, 1975.

Townsend, Dabney, *Hume's aesthetic theory. Taste and Sentiment*, Routledge. London, 2001.

II.2. MANUALES Y ENCICLOPEDIAS

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, Fondo de cultura Económica, México, 1961.

Bayer, R., *Historia de la estética*, FCE, México, 1986.

Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía 4: de Descartes a Leibniz*, Ariel, Historia de la filosofía 5: de Hobbes a Hume, España, 2004. Copleston, Frederick, Ariel, Barcelona, 2004.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, 4 vol., Ariel, Barcelona, 1994.

Hirschberger, Johannes, *Historia de la filosofía II: Edad Moderna, Edad Contemporánea*, Herder, 2000.