



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DE RENÉ DESCARTES A BERNHARD MARX:
ANÁLISIS DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL
COMO UN LENGUAJE**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

P R E S E N T A:

PABLO MARÍN ACOSTA

ASESOR:

DR. MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO

MÉXICO, CDMX, 2016



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX



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.

De René Descartes a Bernhard Marx:
Análisis de la música instrumental como un lenguaje

Pablo Marín Acosta

**A mis padres y hermanos
con mucho cariño.**

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no se hubiera realizado sin el apoyo y preocupación constante de mi asesor el Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero en quien encontré el apoyo, la motivación y las ideas que fueron imprescindibles para realizar las preguntas y sus posibles respuestas para la presente investigación. Muchas gracias por la paciencia, dedicación y sobre todo la preocupación para guiar el camino que llevó esta investigación.

De igual forma quedo en deuda con mis sinodales: Dra. Rocío del Alba Priego Cuétara, Dr. Gerardo de la Fuente Lora, Mtro. Javier García-Salcedo y Lic. Juan Sánchez Zermeno. Por la paciencia y el tiempo dedicado a mi trabajo. Sus críticas y comentarios nutrieron este trabajo para llevarlo a buen término.

Personalmente agradezco a mi familia que siempre fue el impulso a seguir creciendo como persona pero sobre todo como ser humano. No hay manera de compensar todo lo que han hecho hasta el día de hoy por mí, por todas esas veces en que me han ayudado, comprendido, apoyado y aconsejado en los momentos más importantes de mi vida, de tal modo que ustedes forjaron lo que hoy soy. A mis padres, que gracias a ellos aprendí que las cosas se tiene que hacer con dedicación y esfuerzo, pero sobre todo con mucho trabajo, amor y cariño. A mis hermanos Reyes y Delfino que, como extraordinarios médicos, inculcaron en mi vida la disciplina para hacer y ayudar, gracias por ser excelentes compañeros de vida.

Por último y no menos importante, a la Universidad. Expreso mi más profundo y sincero agradecimiento, por la formación y educación que recibí en sus aulas, donde pude encontrar profesores que me formaron intelectual y académicamente como claros ejemplos de compromiso y dedicación en el quehacer filosófico.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| ÍNDICE..... | 3 |
| INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| CAPÍTULO 1. LA POSTURA CARTESIANA DE LAS PASIONES CON RELACIÓN A LA MÚSICA..... | 14 |
| 1. 1. Apuntes sobre el <i>Compendium musicæ</i> | 14 |
| 1. 2. Enlace con las Pasiones..... | 24 |
| 1. 2. 1. Una breve conclusión a partir de las Reglas..... | 26 |
| 1. 2. 2. Consideraciones subyacentes del Tratado del hombre..... | 29 |
| 1. 2. 3. Definición de las Pasiones..... | 36 |
| 1. 3. La propuesta mental a partir de Descartes..... | 44 |
| 1. 3. 1. La noción de unidad entre cuerpo y alma..... | 46 |
| 1. 4. Con respecto al lenguaje..... | 48 |
| 1. 5. Breve conclusión al capítulo..... | 51 |
| CAPÍTULO 2. LA POSTURA LÍMITE..... | 53 |
| 2. 1. Consideraciones históricas sobre la música como un lenguaje..... | 53 |
| 2. 1. 1. El lenguaje del sentimiento, la música para el siglo XVIII..... | 55 |
| 2. 1. 3. El siglo XIX, la expresión de la Idea en la música..... | 63 |
| 2. 2. La práctica musical beethoveniana..... | 69 |
| 2. 2. 1. La etapa de transición: El ideal heroico..... | 71 |
| 2. 3. La postura de Bernhard Marx..... | 77 |
| 2. 3. 1. La relación con los conceptos lingüísticos..... | 80 |
| 2. 3. 2. Concepciones sobre la música alrededor de Marx..... | 82 |
| 2. 3. 3. Consecuencias formuladas para el siglo XX..... | 85 |
| 2. 4. Breve conclusión al capítulo..... | 88 |
| CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES..... | 90 |
| 3. 1. Sobre los objetivos, general, específicos, y las preguntas trazadas..... | 90 |
| 3. 2. Sobre el objetivo Final..... | 92 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 93 |

INTRODUCCION

Lo que tiene de característico y especial el lenguaje humano no está en el sonido, sino [en] el bagaje especialísimo que llevan en el cerebro los seres humanos en sus papeles de hablante y oyente.¹

El presente trabajo representa un esfuerzo por comprender una concepción bastante generalizada acerca de entender a la música como un lenguaje. Para lo cual, se propondrá como punto de partida el *Compendium musicæ* de René Descartes (Francia 1596 - Suecia 1650), hasta llegar a la crítica que realiza Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx (Alemania, 1795-1866) sobre la música de Beethoven, como el caso límite, que de algún modo trata de radicalizar la representación extramusical que se estableció en su época y que expresa abiertamente la música como lenguaje de carácter descriptivo.

Dicho esfuerzo se encuentra justificado bajo un análisis histórico, que no representa la base del mismo, sobre las ideas y concepciones que se han tenido sobre la música, pues se trata de resaltar la relación música-lenguaje. De este modo, el exponer de manera detallada cada aspecto de la filosofía de un determinado pensador es con la finalidad de establecer dicha relación. Por ello, se describe cual es la situación del pensamiento filosófico, no sólo en Descartes y Marx, sino también, en los pensadores que abordan este problema en las diferentes épocas. Por ello, es importante desde este momento aclarar y enunciar los aspectos más relevantes, comenzando con la concepción que se tiene de la estética cartesiana como el primer tema con respecto a la música.

Es importante resaltar a partir de ahora la situación de cada uno de los pensadores, pues como menciona Leticia Rocha Herrera en su ensayo *La estética y el Compendium musicæ de René Descartes*, los estudios de la filosofía cartesiana no detienen su atención en una estética de este autor, mencionando dos posibles razones: el pretexto de una falta de relevancia y el descuido, o la poca atención, a sus reflexiones desarrolladas sobre este tema.² Más allá de una defensa sobre la existencia de un estudio estético en dicho autor, la especulación de Descartes no va por ninguno de los dos aspectos mencionados por Leticia

¹ HOCKETT, Ch. F., *Curso de lingüística moderna*, Argentina, Ed. Univ. de Buenos Aires, 1971, p. 118.

² ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, en BENÍTEZ, Laura y RUDOY, Myriam (Compiladores) *De la filantropía a las pasiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1994. Pág. 154.

Rocha con respecto a esta investigación, pues aparte de dedicar todo un tratado a la música, a las pasiones, al hombre y cómo funciona su cuerpo con relación a los efectos físicos; también redactó cartas que nos revelan que el tema sobre la *percepción*, con respecto al sonido, estaba presente a lo largo de su vida. Incluso siendo del interés de los personajes de su época, si bien no de manera predominante, sí lo suficiente para dedicarle varias afirmaciones de acuerdo a lo que en su tiempo se podía acceder.

Dicho lo anterior, no es un descuido por parte de Descartes el describir qué función tiene la música en la vida del hombre sino, más bien, da los primeros pasos de acuerdo a lo que se permitía investigar, para describir cómo se relaciona la música con el ser humano y qué efectos tiene en éste, por lo menos de acuerdo a su sistema teórico, lo cual da pie a una investigación más profunda para los pensadores futuros, sobre todo para demostrar cómo funciona la música con respecto a nuestro pensamiento y de ahí la relación con el aspecto lingüístico.

La cuestión que se discute es si la música es un tipo de *lenguaje*, dando paso a los escritos que redactó Adolf Bernhard Marx que será la propuesta más radical sobre la música y su semejanza con un lenguaje transmisor de ideas. Ya se tenía un antecedente con la denominada “música programática”, al intentar mostrar efectos sonoros que *describían* escenas de la vida cotidiana, así por ejemplo J. J. Rousseau hace una distinción entre “música imitativa” y “música natural”, donde la primera expresa imágenes o sentimientos y la segunda sólo significa ruido vacío³. Sin embargo, el gran avance, a partir de las descripciones de Marx, será que se pueden transmitir “ideas abstractas” y, por lo tanto, un tipo de conocimiento fuera del convencionalismo de la música programática. Lo cual no quiere decir que las discusiones sobre si la música es o no un lenguaje se apoyan en los escritos de Bernhard Marx, sino más bien en la música que se estaba desarrollando en ese tiempo, es decir el romanticismo musical.

Marx fue uno de los teóricos musicales más importantes e influyentes del siglo XIX, rechazó la idea de la teoría musical como un conocimiento único para músicos profesionales, argumentando que cualquier ser humano puede acceder a un conocimiento a partir de la música. Trató de mostrar un enfoque global en su libro *Die Musik des*

³ Sobre este tema véase DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. de Ramón Barce Benito, Barcelona, España, Ed. IdeaBooks, 1999, Pág. 51.

neunzehnten Jahrhunderts (1855), pues su postura tiene un antecedente filosófico muy importante del cual desprende sus ideas: “His approach remained thoroughly Hegelian in that he always began with the notion of the rational, progressive self-realization of the spirit through history as the basis for understanding all aspects of music”⁴. Influido por el hegelianismo y los aspectos históricos más relevantes de su época, es decir, las revoluciones que se encuentran a lo largo del periodo de transición del siglo XVIII al XIX. Dicho teórico da las bases más radicales para pensar que la música se aparta del arte para así convertirse en una nueva manera de representar ideas y contenidos extramusicales. Así: “In his later years, Marx’s insistence on the importance of extra-musical representation and of drama for opera made him appear sympathetic to the New German School”⁵. El punto primordial de su análisis y el gran proyecto de Marx será demostrar cómo la música de Beethoven, en el caso particular de la denominada *Sinfonía Eroica*, es capaz de encarnar una idea⁶. Contextualizando dicha idea, se habla de que el arte de la época de transición de los siglos XVIII y XIX, figuras como la de Goethe, afirmarían sobre los artistas cosas como el que éstos realizan en el arte las *formas* que la Naturaleza no ha logrado⁷. Pero en particular, ¿cómo puede ser la música una forma de “presentación” de objetos no logrados por la naturaleza?, esta idea y muchas más penetrarán en las posturas de los personajes que dan entrada a la postura más radical presentada por Bernhard Marx. El considerar al arte como *mimesis* fue una idea ya planteada desde los griegos como Platón y Aristóteles. Ambos coinciden en que el arte es imitación, aunque en el caso de Platón es una imitación del mundo sensible que ya es en sí imitación del mundo Inteligible⁸; y en el caso de Aristóteles tendrá un matiz distinto, pues el arte será la imposición de una forma nueva a una materia ya dada⁹.

⁴ “Su enfoque se mantuvo a fondo en el hegelianismo, que él siempre empezó con la noción de lo racional, progresiva a la autorrealización del espíritu a través de la historia como las bases para la comprensión de todos los aspectos de la música”. Véase el original en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>.

⁵ “En sus últimos años, la insistencia de Marx sobre la importancia de la representación extramusical y del drama para la ópera lo hacían parecer simpático para la Nueva Escuela Alemana”. Véase el original en <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>.

⁶ MARX, A. Bernhard, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, Cambridge, Edit. And Trad. Scott Burnham, Cambridge University Press, 1997, Pág. 157.

⁷ CASTEX, A. *Curso de filosofía*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Carlos Lohlé, 1965, Pág. 308.

⁸ Véase por ejemplo *La República* de Platón donde hace referencia a la imitación en los poetas, 393c-394b.

⁹ CASTEX, A. *Curso de filosofía*,... Pág. 307.

Las ideas de ambos tenían un objeto en particular, lo mismo que para Platón en su *República*, el arte, la poesía y la gimnasia sólo pueden ser admitidos en la ciudad-estado si contribuyen a formar el carácter moral de los ciudadanos de manera que colaboren con la organización política¹⁰. Para Aristóteles, la música tendrá un papel y un fin político¹¹, sin detenerse demasiado en el aspecto va a descubrir la investigación cartesiana. Descartes propone otros planteamientos de lo que es la música para su tiempo y para los siglos venideros. Pues así señalará de manera acertada Carl Dahlhaus en su libro *La idea de la música absoluta*:

jamás se puso en duda hasta el siglo XVII: que la música, como Platón la definió, consta de *armonía*, *ritmo* y *logos*. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por *logos* el lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente.¹²

El llenar de significado a la música instrumental fue un problema legítimo a partir del siglo XVII, pues un aspecto a resaltar es que los primeros instrumentos musicales eran imitadores de la voz humana y sólo la evolución instrumental en el paso de los siglos permitió entender al sonido no relacionado con la voz e independiente de la asociación verbal, lo que implicaba dotarla de un aspecto lingüístico, que anteriormente sólo estaba en la canción, o bien, la música que acompaña a la letra¹³. El camino de la música comienza a ser trazado de una forma particular y peculiar en Descartes; sin embargo, es importante subrayar que la diferencia esencial y categórica de la postura cartesiana fue el tratar a la música en un nivel completamente alejado del terreno del lenguaje y completamente objetivado hacia las *pasiones*. Será hasta el siguiente siglo que la música instrumental tomará un camino muy cercano al lenguaje.

Ya en el siglo XVIII el problema se centralizó en considerar a la música como una especie de lenguaje:

¹⁰ SOBREVILLA, David, *La 'Filosofía del arte de Schelling' exposición y crítica*, República Federal de Alemania, Universidad de Tubinga, 1980, Pág. 75.

¹¹ Se retoma un aspecto característico en Aristoteles que menciona Descartes, la música es para el ocio y el deleite, veasé *Política* 1338a – 1338a25.

¹² DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. de Ramón Barce Benito, Barcelona, España, Ed. IdeaBooks, 1999, Pág. 11.

¹³ STORR, Anthony, *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el por que de las pasiones* (1997), Traducción Verónica Canales Medina, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2002, Pág. 94

El tradicional prejuicio de que la música tenía que apoyarse sobre el lenguaje de las palabras para no caer en un puro ruido agradable pero que no conmoviese el corazón ni dijese nada al entendimiento o en un lenguaje espiritual pero impenetrable, era algo que estaba profundamente arraigado[...] se recurrirá a una hermenéutica que imponía al ‘puro y absoluto arte de los sonidos’ justamente aquello de lo que huía: programas y características. Si en principio, en el siglo XVIII, para los teorizadores de la estética que se apoyaban en el sentido común, la música instrumental había sido un ‘ruido agradable’ inferior a la lengua, para la metafísica romántica del arte se convirtió en un lenguaje superior a la lengua. Pero no se pudo reprimir el prurito de encajarla de alguna manera en la esfera del lenguaje.¹⁴

El hablar de la música instrumental como una forma de lenguaje, sea ésta inferior o superior o cualquier adjetivo que la califique como parte del lenguaje no será lo relevante, lo interesante es que admite un punto central: la ayuda del lenguaje escrito a través de programas o características especiales dentro de una partitura serán los primeros pasos por los músicos de sugerir ideas contenidas en su música, tal como lo hace Beethoven en varios de sus trabajos, y aunque se sabe que Beethoven había entrado en contacto con varios textos de Kant, se podía deducir una relación más allá de compartir la situación cultural de su época¹⁵. Junto con Napoleón, Kant, Goethe y muchos otros personajes, Beethoven pasa a ser parte del fenómeno histórico de finales del siglo XVIII, pero será su música la que modificó en gran medida los convencionalismos y estilos del periodo clásico¹⁶, la cual da paso a toda la nueva tendencia de hacer música, será así como se da paso a la postura de Marx.

El principal motor de escritura del siglo XIX será la guerra: “En 1807 puede leerse en el *Allgemeine musikalische Zeitung* (11 de marzo) que, en París, <<ningún periódico, ninguna obra de teatro ni ningún cuadro interesan al público si en ellos no hay una batalla>>”¹⁷. El gran interés por escribir, componer, o informar algo sobre las batallas de las grandes revoluciones de finales del siglo XVIII, no sólo fue un fenómeno que afectó a la vida social del ser humano; las investigaciones teóricas también serán influidas por los acontecimientos históricos precedidos; la imitación será una de las formas en que el artista desarrolle sus obras, como lo describirían Platón y Aristóteles; sin embargo, lo importante y

¹⁴ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta...* Pág. 12.

¹⁵ FUBINI, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Trad. M. Josep Cuenca, España, Ed. Universitat de València, 2007, Pág 58.

¹⁶ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la Música V. 2*, Madrid, España, Ed. Alianza, 1997, Pág. 634.

¹⁷ KALTENECKERMartin, *El rumor de las batallas, ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, España, Ed. Paidós, 2004, Pág. 42.

el principal problema que plantean los teóricos de los siglos XVIII y XIX será la imitación de un aspecto abstracto a partir de sonidos, sin la intervención del lenguaje fonético, la música instrumental pretende ser un lenguaje capaz de referencialidad, con las implicaciones que pueda llevar esta afirmación.¹⁸

Dado que todo lenguaje comprende, por una parte: contenido o significado, y por el otro estructura con base en signos; la forma en cómo se relacionan los signos y los significados es carácter arbitrario. La música instrumental por su parte tiene sus propios signos, asociaciones y jerarquías, lo cual es enriquecido mediante una serie de convenciones “extramusicales”¹⁹ planteadas por Beethoven y las anteriores manifestaciones de música programática; de igual modo, tiene el problema de la arbitrariedad, al estructurar una especie de discurso de forma lógica que no es parte del sonido o material audible que se elaboró.

La tesis que se propone no es mostrar o legitimar que para una determinada época la música funciona como un lenguaje, o que la música pueda ser un arte de mayor jerarquía dentro de las demás artes, al atribuirle ciertas características que serían difíciles, o bien, imposibles de demostrar, la especulación característica de esta época y hasta cierto punto la obsesión por querer mostrar posturas omniabarcantes terminarán por materializar aspectos que no concuerdan con la realidad de la música. Se trata de legitimar que si el problema en cuestión encuentra su antecedente en Descartes, es este autor quien traza las posturas que hoy en día podríamos destacar acerca de cómo la música y el hombre se relacionan. De este modo la siguiente idea de Donald Grout y Claude V. Palisca en su *Historia de la Música* pueden resumir el contexto del problema:

Sólo la música instrumental -música pura, libre del lastre de las palabras- puede alcanzar a la perfección este objetivo de comunicar emoción. Por consiguiente la música instrumental es el arte romántico ideal. Su carácter apartado del mundo, su misterio y su incomparable poder de sugestión, que obra sobre la mente en forma directa, sin la mediación de las palabras, la convirtieron en el arte dominante, el más representativo de todas las artes [...] La creencia de que la música posee un contenido *transmusical* fue una de las opiniones acariciadas –si no siempre reconocidas- en el Siglo XIX.²⁰

¹⁸ Véase REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, Universidad Complutense de Madrid, España, 2005. Artículo: *Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición* Autor: Isabel García Adánez, Pág. 15.

¹⁹ REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, ...Pág. 96.

²⁰ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la Música V. 2*, ...Págs. 665-666.

A lo largo de este periodo tan amplio, parece que el legitimar a la música instrumental como un lenguaje fue una preocupación continua, un aspecto que sostiene esta tesis es que la filosofía de principios del siglo XIX va demasiado lejos con sus teorías; atribuirle el carácter de lenguaje será un hecho que está más lejos de las pretensiones de ver a la música como un simple arte cuya única finalidad es, como describirá Descartes, a partir del sonido, generar un simple deleite personal. En las distintas etapas de los siglos XVII, XVIII y XIX se puede ver la insistencia por desarrollar teorías que comienzan a tratar los temas relativos al arte de una forma muy particular, su preocupación va desde esclarecer todo lo relativo al hombre, hasta mostrar cómo es la relación hombre-fenómeno artístico, en el caso que nos ocupa, dicho fenómeno será propiamente la música instrumental.

Otro aspecto importante a reconocer en este apartado es que el tema central es la música instrumental, dada la existencia de la música vocal, la cual conlleva involucrar el lenguaje con el sonido. Este aspecto sólo se abordará de forma superficial sin ser un tema central. Los casos a presentar involucrarán el lenguaje escrito dentro de una partitura y que no conllevan al lenguaje fonético. Y es por ello que el aspecto a abordar es más audaz al tratar el “sonido puro” como un tipo de experiencia más allá de la sensorial y más conectada al conocimiento, siendo Bernhard Marx el caso límite, al equiparar a la música instrumental con un lenguaje que transmite una idea.

De este modo, antes de llegar al caso ejemplar, es de vital importancia rastrear cómo se llegó al punto de tratar a la música instrumental como un tipo de lenguaje que genere en el espectador una idea específica a tal grado de crear conceptos e ideas. Y la postura de este trabajo es que algunos de los tratados o breves escritos como los de Descartes, serán los que tratan al fenómeno musical como algo que conlleva más cosas “implícitas” que simplemente el sonido; dicho de otro modo, la música se relaciona con nosotros de una forma más compleja, pero no será hasta los casos particulares del periodo de transición del siglo XVIII al XIX donde estos se preocuparán por justificar de manera teórica cómo se maneja esta relación, que llega a través del oído y pasa a ser parte de los procesos mentales considerándola como un tipo de conocimiento o lenguaje “especial”. La importancia de la postura cartesiana es que desarrollará toda una investigación acerca de las pasiones o emociones, gracias a lo cual, las interpretaciones venideras tomarán estas ideas como

implicaciones más generales, al grado de convertir a la música en un especie de conocimiento, como es el caso de Marx.

Se denominará “experiencia estética” de modo general en las artes a la relación que existe entre la expresión artística y las pasiones, afectos y demás procesos característicos de la parte interna del hombre, así también el describir cada tipo de reacción que tiene el hombre ante el fenómeno sonoro que irá desde la simple reacción sensorial, que no va más allá del estímulo auditivo, pasando por reacciones perceptivas como lo que describe Descartes, que involucra una interpretación auditiva sobre las relaciones tonales, hasta la forma superior que involucrará a la imaginación, que ya corresponde a una concepción de formas y representaciones musicales (Hurtado: 1951), todo esto a partir de las limitantes que puede presentar, como lo será su “inmaterialidad”, para la época en que es descrita.

El propósito del trabajo es resolver las siguientes preguntas: **¿Hasta que punto la postura de Descartes sobre las pasiones puede incluir todas las características esenciales de la Música en relación con el ser humano dentro de su época?** De esto preguntarnos también, **¿Por qué podemos encontrar en la Música cambios que tienen una gran relevancia para la teoría estética de los siglos venideros y llegar a la postura tan radical de Bernhard Marx?** Y finalmente preguntarnos, **¿Qué relevancia cobran los tratados sobre la Música en nuestros días para justificar el proceder de esta tesis?**

La principal idea será mostrar que la explicación por parte de Descartes puede ser enriquecida como una experiencia sensorial y mental, sin necesidad de convertirse en un lenguaje o una especie de conocimiento bizarro que proporciona una idea al auditorio. Y es a partir de esto que se trazarán los siguientes objetivos:

GENERAL

Describir el proceder y consecuencias de atribuirle características a la música a partir de la especulación teórica de un determinado contexto, para proponer una mejor visión de la música con respecto a la teoría del conocimiento.

ESPECIFICOS

1. Mostrar que el problema proviene de Descartes como punto de partida.
2. Explicar de manera clara el proceder de la teoría musical de Bernhard Marx a partir de los antecedentes tanto musicales de Beethoven, como teóricos de sus contemporáneos.

3. Contraponer y explicar por qué ambas teorías podrían complementarse para una mejor propuesta acerca de lo que es la música para su época.

FINAL

Unificar las posturas centrales sobre los aspectos más relevantes de la música como una forma nueva de ver lo que es la música instrumental y específicamente del periodo de transición, de manera que se pueda comprender desde otro ángulo. Todavía hoy en día podemos revisar muchos tratados, artículos e investigaciones acerca de los efectos físicos y cognitivos que nos deja la música. Para este siglo XXI las discusiones sobre si la música es un lenguaje figuran como una preocupación teniendo sus fundamentos según la investigación siguiente desde Descartes, lo que lleva hoy en día a las ciencias más actuales a revisar que efectos tiene la música instrumental con respecto al ser humano y más en específico a su *psique*.

CAPÍTULO 1. LA POSTURA CARTESIANA DE LAS PASIONES CON RELACIÓN A LA MÚSICA

*un dios le enseñó también el arte de traducir
ideas en sonidos; de presentar figuras por medio de sonidos
y dominar la tierra mediante la palabra que sale de la boca[...];
el hombre en la tierra es todavía un alumno del oído,
mediante el cual aprendió a comprender poco a poco
el lenguaje de la luz.²¹*

El presente capítulo hace un análisis, si bien no integro de la obra de Descartes, sí de las partes más importantes que se encuentran en relación con los objetivos trazados, es decir, mostrar la filosofía cartesiana como punto de partida de las reflexiones sobre la relación de la música con el ser humano y el estímulo que provoca en él. A pesar de presentar un análisis sobre las pasiones, dicho análisis sólo tiene como finalidad manejar la relación y similitud que guarda la postura cartesiana con respecto a las posturas que plantean a la música como lenguaje.

1.1. Apuntes sobre el *Compendium musicae*

Brigitte van Wymeersch defiende, en su libro *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, la tesis de que la estética cartesiana se apoya, desde su primer escrito, en una teoría musical, la cual transforma la propuesta objetiva que predominaba, en una filosofía del arte subjetiva; es decir, en una “experiencia estética” que se manifiesta de manera anticipada en la música bajo la relación entre el sonido y el efecto que produce en cada ser humano, lo que tendrá sus repercusiones en el tratado de J. Ph. Rameau (Francia 1683-1764) denominado *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*²², el cual contiene algunas líneas dedicadas a Descartes que demuestran, si bien no una influencia, sí un valor concedido al *Compendio*²³.

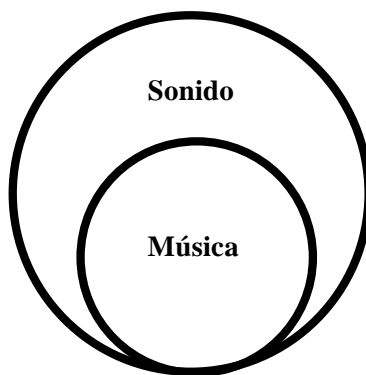
²¹ HERDER, J. G. (1744-1803), *Antología bilingüe, Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* (1º y 2º parte), Comp. Manuel Velázquez Mejía. Edo. México, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, Pág. 20.

²² Véase AHO, Tuomo, *Descartes's Musical Treatise*, Acta Philosophica Fennica, Vol. 64, 1999. Pág. 235. Enfocado a la idea de belleza del siglo XVII dejará de ser de acuerdo a proporciones para atribuirse al sujeto que percibe, véase TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos, España, 2001, Págs. 166-167.

²³ Específicamente el Capítulo 3 *On the origin of Consonances and on their relationships* hace referencia a varias de las observaciones contenidas en el *Compendio*. Se sabe que el *Compendio* fue publicado en Utrecht en 1650 poco después de la muerte de Descartes, se puede deducir que Rameau tenía un ejemplar. Véase RAMEAU, J. Ph., *Treatise on harmony* (1722), Trad. al inglés de Philip Gossett, Ed. Dover, New York, 1971. Pág. 5 y su Nota al pie de página No. 8.

Como señala en su tesis María Teresa Ravelo Sánchez, es posible encontrar a lo largo del *Compendio* una teoría sobre la relación entre el sonido --desde una perspectiva físico-matemática-- y un oyente, direccionado al efecto producido en él. Es de gran importancia resaltar lo que dice sobre las matemáticas, pues como menciona, se mantenía vigente en el siglo XVII la idea sobre pensar a la música como parte de la matemática, cuyos orígenes se encuentran en los filósofos pitagóricos²⁴. Lo cual quiere decir a grandes rasgos que no había una clara diferencia entre un “arte musical” y una “ciencia de la música”²⁵.

Las afirmaciones cartesianas sobre la Música dan desde el título un claro ejemplo de dos cosas: “*Compendium musicæ*. Su objeto es el sonido”²⁶. Realmente para Descartes y sus contemporáneos no existirá una distinción entre Arte y Ciencia, prácticamente eran lo mismo. Sin embargo, el autor del *Compendio* nos señala, desde ese instante, que no son cosas iguales la Música y el Sonido. El *Compendio* abarcará el espectro sonoro en general, incluyendo la contraparte que es el silencio: “De la pausa no nos hemos ocupado antes porque ella por sí misma no es nada, sino que sólo introduce alguna novedad y variedad cuando una voz que se ha callado, comienza a cantar de nuevo”²⁷; relacionando a la música y al sonido del siguiente modo:



Esquema 1. El *Compendium* abarca a la Música, sin dejar escapar cada aspecto. El subconjunto “Música” forma parte del conjunto “Sonido” pues no todo sonido es Música.

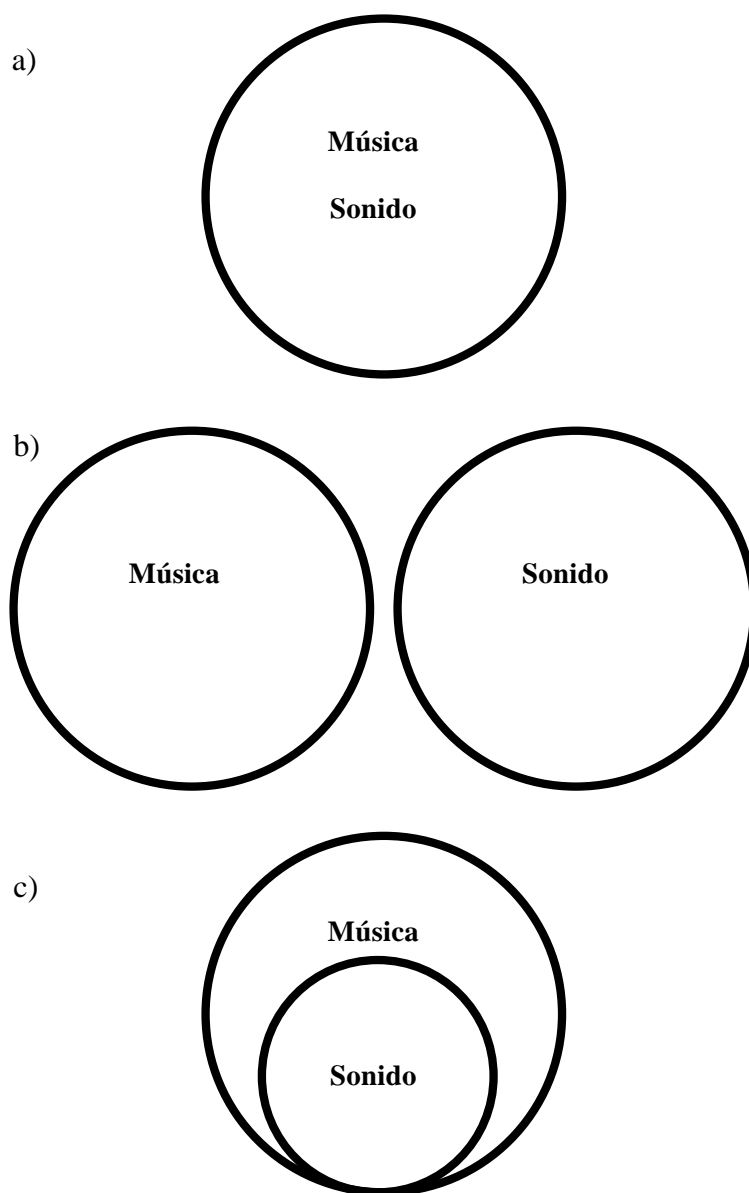
²⁴ En la edad media se le conoce como *Quadrivium* a cuatro de las siete “Artes liberales” compuestas por la aritmética, la geometría, la astronomía y la música; ya enunciadas por el pitagórico Arquitas (428a.C. - 347a.C.). Véase RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicæ de Descartes : análisis integral de la obra*, Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008. Pág. 53.

²⁵ RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicæ de Descartes : análisis integral de la obra*, Pág.192-195.

²⁶ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618), Introducción de Ángel Gabilondo, España, Ed. Tecnos, 2001, Pág. 55.

²⁷ *Ibid.* Pág. 103.

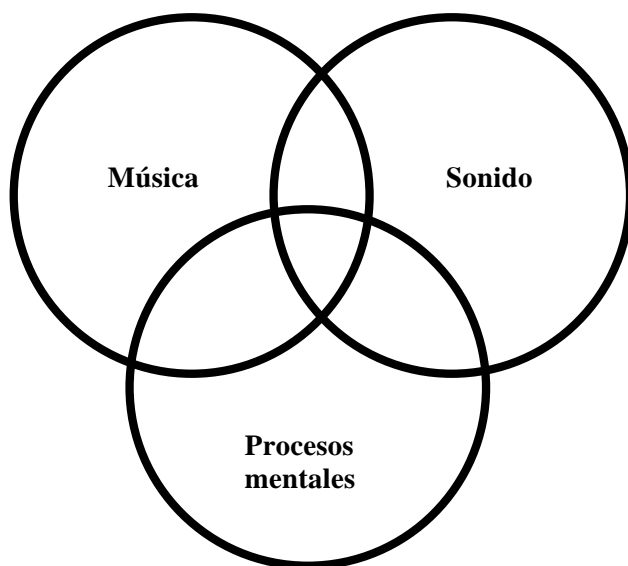
El anterior esquema no trata de demostrar que ese era el modo en que pensaba a la música el mismo Descartes, pues antes de encaminar el trabajo a esta cuestión se mostrarán otros esquemas de la Música con respecto al Sonido, que una postura cartesiana, siguiendo el *Compendio*, no admitiría:



Esquema 2. a) El conjunto “Música” y “Sonido” son exactamente el mismo y contiene los mismos elementos; b) el conjunto “Música” esta separado del conjunto “Sonido”; y c) el subconjunto “Sonido” forma parte del conjunto “Música”.

Hasta este punto en dichos esquemas queda fuera justo lo más relevante de lo propuesto en la postura cartesiana que será ese aspecto de la subjetividad, lo que nos lleva a hacer la siguiente pregunta ¿Cómo es la relación que enuncia Wymeersch sobre una estética subjetiva con respecto a la música?

Un último esquema sería el más adecuado respecto a la defensa de este trabajo y de acuerdo a una concepción más cercana a la postura cartesiana y a la postura de Wymeersch, presenta a los conjuntos “Música” y “Sonido” enlazados en ciertos aspectos sin que ello implique que uno está contenido en el otro o que sean cosas diferentes, así también, se vinculará un tercer conjunto que será el aspecto más interesante, lo denominaremos desde este punto como el conjunto de los “Procesos mentales” que se refiere a los procesos psicofisiológicos que suceden en el ser humano siguiendo una lectura que comienza en el *Compendium musicæ* (1618) y concluye con *Las pasiones del alma* (1649):



Esquema 3. Los tres conjuntos tienen un punto de encuentro sin que un conjunto pertenezca en su totalidad al otro, así también, muestra cierta pertenencia entre pares sin estar involucrado un tercero, y por último los tres conjuntos tienen una parte donde no se contiene nada de los otros dos.

La realización de estos esquemas y el mostrar cada conjunto es una forma muy superficial de enunciar el proceder de Descartes; su forma de sistematizar las ciencias hace que se

genere una división y clasificación de la pertenencia de un objeto hacia un determinado estudio, por ello es importante remarcar que el sistema filosófico cartesiano sigue un orden de jerarquías tal como lo muestra la siguiente cita:

Él dividía las ciencias en tres clases: las primeras que son las más generales, se derivan de los principios más simples y conocidos entre el común de los hombres. Las segundas, que él llamaba ciencias experimentales, son aquellas cuyos principios no son claros o ciertos para toda suerte de personas sino solamente para aquellas que las han conocido por experiencias y observaciones... las terceras, designadas ciencias liberales, son tales que siendo otra su verdad, **exigen una facilidad de espíritu**, o al menos una habilidad adquirida por la experiencia, y tales son la política, la medicina práctica, la música, la retórica, la poesía y muchas otras que podemos comprender bajo el nombre de artes liberales, que no tienen una verdad indubitable como las que toman sus principios de las otras ciencias.²⁸

El realizar divisiones en las ciencias y poner a la “música” junto con la “medicina práctica”, por ejemplo, nos dice que Descartes siempre elaboró sistemas donde conceptos más generales engloban conceptos más específicos. Es por ello que el *Compendio* es una reflexión sobre teoría musical no solo por considerar al espectro sonoro, sino también, por enunciar un aspecto que se encuentra contenido en la música y mostrarlo dentro de su investigación.

Así, en las primeras líneas del *Compendio*, Descartes afirma de manera causal sobre la música --como lo ha hecho en varios de sus tratados siguiendo una postura aristotélica--, la siguiente línea: “Su finalidad es **deleitar** y provocar en nosotros **pasiones** diversas”²⁹. Dicha sentencia ya se había presentado en el tercer libro de la *Oratoria* de Cicerón o en la *Introducción de las composiciones vocales* de Giulio Caccini³⁰. Sin embargo, esta afirmación nos proporciona el tercer elemento que determina relacionar el Sonido, la Música y, por último, el Deleite y las Pasiones, es decir, como se mostró en el tercer esquema: procesos mentales, entendidos como una relación entre aspectos psicológicos que tendrán efectos físicos.

Es de sobra conocido que la gran importancia de la filosofía cartesiana, o el gran salto que da, es afirmar que de todo se puede dudar, excepto de que existe una cosa que piensa. Así, muchísimo antes de llegar a este punto en su sistema filosófico, tenemos un

²⁸ Extracto recuperado en ROCHA HERRERA, Leticia, *La Estética y el Compendium musicae de René Descartes*, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 1994, Pág. 152. El subrayado es mío.

²⁹ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618),... Pág. 55. El subrayado es mío.

³⁰ RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicae de Descartes : análisis integral de la obra*, Pág. 128.

indicio de que el joven Descartes se da cuenta de que existe una cosa que oye, y tiene que diseñar unas consideraciones antes de entrar en el objeto del *Compendio* que es el sonido.

Saltan inmediatamente a la vista la “*Prænotanda*”³¹: la cuestión sobre la introspección y cómo el mundo externo, en específico el sonido, nos afecta, como considera Racek: la vinculación entre el aspecto físico que es el sonido con el aspecto psicológico que son el placer y las emociones³². Las 8 consideraciones que comprende y que son también una antesala al estudio del sonido, se enfocan hacia aquellas dos finalidades. Mientras que por un lado señalan que se debe de hacer un estudio de la ciencia acústica, los objetos que producen el sonido y cómo son recibidos por el oído; también señalarán la denominada unidad “psicofisiológica” de la percepción de objetos y estímulos³³. Es necesario entonces mostrar los aspectos más relevantes de estas Consideraciones:

1º Todos los *sentidos son capaces de algún placer*.

2º Para este placer se necesita un cierta proporción del objeto con el mismo sentido. De ahí que, por ejemplo, el estrépito de los mosquetes y de los truenos no parezca apropiado para la música: porque evidentemente, dañaría los oídos, igual que el excesivo resplandor del sol los ojos al contemplarlo de frente.³⁴

El primer punto encamina a la afirmación del segundo, tiene un aspecto general, en tanto que los sentidos de alguna manera comparten características. Así, con este punto, es fácil que encontremos a lo largo de su teoría relaciones entre la vista y el oído, de manera que forma analogías que enriquecen el tratamiento de la música, a pesar de describir hechos

³¹ Siguiendo la traducción de Ángel Gabilondo del *Compendium* serán las “Consideraciones Previas” las que en adelante trataré.

³² Existe un problema de acuerdo a la parte psicológica que enuncia Racek, al ser el *Compendio* una obra de juventud no es claro Descartes enunciando qué pertenece a la sustancia pensante y qué a la sustancia extensa siguiendo el sistema dualista presentado en sus tratados posteriores y en los cuales se fundamenta parte de su filosofía. Véase RACEK, Jan, *Contributions aun problème de l'esthétique musicale chez René Descartes*, La Revue Musicale, núm. 109, noviembre de 1930, pp. 289 – 301.

³³ Artículo de ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, en BENÍTEZ, Laura y RUDOY, Myriam (Compiladores) *De la filantropía a las pasiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1994. Pág. 154.

³⁴ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 57. Siguiendo la traducción de Chávez Tortolero la 1ª consideración dice: “Que todo sentido se deleita de algo adecuado para ello” Véase la traducción del *Compendio* en CHAVEZ TORTOLERO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæm Descartes en la música*, Maestría en Filosofía, UNAM, 2010. Lo cuál es más adecuado bajo el dualismo cartesiano, los sentidos y el deleite son un aspecto no contenido en la “sustancia pensante” según el *Compendio*, véase también la Nota al pie de página No. 12 del *Compendium musicæ* en la edición de Ángel Gabilondo, Ed. Tecnos, Madrid, España, 2001. Pág. 61. El subrayado es mío.

independientes de la misma³⁵. Dicho aspecto lo manejan muchos tratados anteriores al *Compendio*, así también varios tratados posteriores retomarán estas ideas. El pasaje recuerda, por ejemplo, una parte del tratado *Acerca del alma* de Aristóteles donde dice: “De ahí que cualquier exceso, tanto lo agudo como lo grave, destruya el oído y cualquier exceso en los sabores destruya el gusto y lo excesivamente brillante u oscuro destruya la vista en el caso de los colores y lo mismo el olor fuerte”³⁶. Aunque en el *Compendio* se entiende a los sentidos como parte de la sustancia extensa (*Res extensa*), bajo las primeras dos consideraciones, el placer también pasará a formar parte de ésta y no de la sustancia pensante (*Res cogitans*) por la terminología empleada. El segundo postulado da entrada a la percepción, de la cual tratan los siguientes dos postulados:

3° El objeto debe de ser tal que *el sentido no lo perciba* ni con excesiva dificultad ni confusamente.
[...]

4° *El sentido percibe* más fácilmente el objeto en el que la diferencia de las partes es menor.

5° Decimos que las partes de un objeto completo entre las que existe una mayor proporción son menos diferentes entre sí.

6° Está proporción debe de ser aritmética y no geométrica[...]³⁷

A pesar de que en todo el *Compendio* sólo advierte estas características de la percepción, el punto crucial está en la 3ª y 4ª consideración: El deleite y el provocar pasiones --al escuchar música--, deviene de la *percepción* del sonido. Hay que recalcar también, que las consideraciones 5ª y 6ª hacen referencia a las condiciones del objeto a percibir y sigue una línea matemática de los objetos. De este modo las 4 consideraciones señaladas anteriormente nos hablan a grandes rasgos de la relación entre el objeto y la forma de percepción del sujeto, desde un ángulo tanto matemático, como naturalista; es decir, de la relación de la diversidad de los objetos con nosotros, seres pensantes. La percepción se da en el sentido y no en la mente del sujeto.

La innovación que plantea a partir de sus *Prænotanda* es que la música genera una serie de procesos en un individuo, a partir de un objeto-sonido percibido que debe tener

³⁵ CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæm Descartes en la música*, Maestría en Filosofía, UNAM, 2010.

³⁶ ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, Ed. Gredos, 1988, 426a25-426b10.

³⁷ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 58. Esta traducción es más adecuada al conectar el sentido con la percepción según lo expuesto en la Nota No. 34. El subrayado es mío.

ciertas proporciones. Hasta este punto es una continuación de lo expuesto por Aristóteles³⁸ y sobre todo a partir de una lectura naturalista dictada muchas veces por la experiencia y hábitos de Descartes³⁹, será con el siguiente punto que plantea un problema bastante complejo con los anteriores puntos:

7° Entre los objetos del sentido no es más *agradable al espíritu* ni aquel que se percibe muy fácilmente ni tampoco el que se percibe con más dificultad; sino el que no es tan fácil como para satisfacer completamente el deseo natural, por el que los sentidos son atraídos hacia los objetos, ni tan difícil como para fatigar el sentido.⁴⁰

Por un lado, la 3ª y 4ª consideración dicen que la facilidad de la percepción se da a partir de la simplicidad del objeto, mientras que hasta la 6ª consideración se contraponen la complejidad del objeto y la dificultad de la percepción. Sin embargo, la 7ª consideración nos dice que no necesariamente es *agradable* al espíritu un objeto que es fácil de percibir, lo que introduce un nuevo aspecto que será precisamente el *Espíritu*, tomado como la “sustancia pensante” del individuo. Siguiendo el gran sistema dualista del cartesianismo, por fin el alma o mente del individuo se encuentra involucrada en sus consideraciones, dicho de otro modo: la naturaleza, medios y condiciones, que son requeridos para una experimentación del deleite, se deben de entender como una experiencia libre y depende únicamente del sujeto que percibe⁴¹. Por último concluye: “8° Finalmente hay que señalar que en todas las cosas la variedad es muy agradable.”⁴²

Son estas ocho sentencias las que introducen dos conceptos más: el agrado y el placer, como los conceptos que dependen completamente del oyente, y de ello deriva el subjetivismo que será justificado por la 7ª consideración. La exposición de Descartes pasa por aspectos tanto psicológicos como físicos los cuales, sumadas a las “causas finales”, nos dejan ver que no es tan claro qué pertenece a la sustancia pensante y qué a la sustancia extensa; pero es manifiesto que la música se debe de estudiar como algo más allá de

³⁸ Sobre este tema véase Aristóteles, *Acerca del alma*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, 1988, Capítulo segundo 425a10-426b20.

³⁹ TERESA, José de, *Breve introducción al pensamiento de Descartes*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, Pág. 175.

⁴⁰ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 59. Es hasta esta 7ª Consideración que por fin se habla de la sustancia pensante. De igual modo siguiendo la traducción de Chávez Tortolero: “**7o**. 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;...” Véase Op. Cit. Traducción al compendio “[II] *Notando previamente*”. El subrayado es mío.

⁴¹ ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, ... Pág. 160-162.

⁴² DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 60.

implicaciones matemáticas y por ello estas consideraciones dan paso a lo que enuncié como procesos mentales.

Enunciadas las 8 consideraciones, se verá que algunas parecen ser consecuencias de las anteriores o implicaciones suyas, esto no quiere decir que todas sean parte de una conclusión final, o bien, sean proposiciones para llegar a una conclusión. La gran diferencia a partir de estas *Consideraciones*, respecto de la teoría musical antigua, deviene de la relación entre el oyente y la proporción del objeto externo. Dicha relación esta en primera instancia mediada por la percepción y, en segunda, determinada finalmente por el *Espíritu*, o bien, la sustancia pensante.

La postura sobre la Música como parte de las matemáticas generará para el joven Descartes una nueva inquietud, pues de este modo los elementos musicales son estudiados desde el punto de vista del oyente, así el sujeto es el centro de la percepción musical⁴³. El objetivo principal es cómo los sentidos externos --específicamente para oír se necesita del órgano de la audición--, causan estados cerebrales según las *Consideraciones* del *Compendio*, en este caso la clase de actividad fisiológica que Descartes tiene en mente no es la actividad de los órganos sensitivos, sino los movimientos que se dan en la mente⁴⁴. Aquello que golpea al oído se transforma en una especie de información que lleva a las dos finalidades antes mencionadas, hasta donde la investigación cartesiana permitió avanzar⁴⁵. El objetivo de la música es causar placer, sin embargo, agregará otro aspecto más, suscitar diversas pasiones-emociones en las *almas* de los hombres, la cual también será una característica atribuible a la literatura, a la elegía, la tragedia y la poesía⁴⁶, es decir, a distintas formas de lenguaje escrito.

Comenzar con una forma de definición-aproximación sobre lo que significaba la música para su época --como bien señala Ravelo en su tesis--, se enfrenta a una nueva idea sobre la preocupación por los efectos producidos en la mente. Al final de la Edad Media las preocupaciones teórico musicales dan un cambio, dada la finalidad y objeto de la práctica

⁴³ RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicæ de Descartes : análisis integral de la obra*, Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008. Pág. 128.

⁴⁴ COTTINGHAM, J., *Descartes*, Coordinadora y traducción Laura Benítez Grobet, México, FFyL UNAM, 1995, Pág. 188.

⁴⁵ CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæ Descartes en la música*, Maestría en Filosofía, UNAM, 2010.

⁴⁶ ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicæ de René Descartes, ...* Pág. 160.

musical, la postura matemático-racionalista de la música ahora será una práctica que se encuentra encaminada hacia un individuo que la percibe y juzga⁴⁷.

Todo lo dicho hasta este punto no resuelve un punto crucial de la postura cartesiana, al cual hará referencia a lo largo del *Compendio* y que muchas veces abandonará; si bien seguirá mostrando un interés en los efectos que produce en nosotros la música, dicho interés será inmediatamente abandonado:

por lo que se refiere a las diferentes pasiones que la Música puede provocar en nosotros según la diferente medida, opino que, en general, una medida más lenta provoca en nosotros movimientos lentos, como la languidez, la tristeza, el miedo, la soberbia, etc.; en cambio, una medida rápida produce pasiones más vivaces como la alegría, etc. ... Pero una investigación más precisa sobre este tema supone un conocimiento más profundo de los movimientos del alma, sobre lo que no diré nada más.⁴⁸

La anterior cita muestra nuevamente un regreso a Platón y Aristóteles en sus respectivos tratados sobre la República –en el caso de ambos pensadores con fines ético-educativos dentro del Estado⁴⁹--, encaminado a los efectos que provocan los diferentes ritmos y armonías en las personas. La postura cartesiana se mantiene acorde a lo que ya habían señalado pensadores anteriores a él con respecto a las pasiones⁵⁰, pero es justo lo que señala al final de la cita anterior lo que da pie a un estudio detallado de cómo es esa *percepción* que se da en la sustancia extensa y pasa a afectar la sustancia pensante de acuerdo al dualismo, sobre lo cual “no diré nada más”, por lo menos en el *Compendio*.

El tema de las pasiones se encuentra y enuncia en la música mucho antes de Descartes, pero será poco analizado por personajes que lo antecedieron. Tal es el caso de Gioseffo Zarlino (Italia, 1517-1590) que en su *Istitutioni Harmoniche* (1558) sólo dedicará unas cuantas líneas al tratamiento de los afectos:

Finally, the chromaticists are of the opinion that any interval whatsoever may be sung, even though its ratio or proportion is not found among the harmonic numbers. Here is how they justify this. The voice is capable of forming any interval, and it is necessary to imitate ordinary speech in the representing the words as orators do and ought. Therefore, it is not inappropriate to use all these

⁴⁷ Para más información del aspecto teórico matemático del *Compendio* y la relación con las ciencias véase la tesis de RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicae de Descartes : análisis integral de la obra*, Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008. Capítulo 1 Apartado 1.

⁴⁸ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 65.

⁴⁹ Para la consulta de la información sobre este aspecto véase Platón, *La República*: Libro III del 398c- 400e; así también véase Aristóteles *La Política*, Libro VIII del 1339b10 – 1339b30.

⁵⁰ Para más información véase RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicae de Descartes: análisis integral de la obra*, Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008. Capítulo 1 Apartado 2.

intervals to express the ideas contained in the words, with the same accents and other effects we employ in conversation, so that music might move the affections.⁵¹

Zarlino, siendo el paradigma del músico, se refiere a concepciones ya enunciadas en el primer capítulo de este trabajo, la música y los instrumentos se encuentran bajo la imitación del habla y la representación de las palabras, dicha idea será compartida por los teóricos de esa época sin preocuparse demasiado en justificar cómo sucede esta relación con el lenguaje, y por supuesto el “movimiento de las pasiones” se encuentra determinado por la imitación: “They say we must imitate orators if our music is to move the affections.”⁵². Dicha idea se encuentra también en el *Compendio*: la música se enfocará en el deleite y en las pasiones o afectos del ser humano, y aunque no les dedicará un análisis riguroso en el *Compendio*, será un tema recurrente a lo largo de sus tratados y de la correspondencia, lo que da noticia de dicho interés.

Por seguir la línea de estudio de su época, Descartes piensa justificadamente que las pasiones deben de tener otro tipo de investigación, diferente de la investigación musical a pesar de que se encuentren ligadas. A lo largo de todo el *Compendio* sólo realiza un análisis científico-matemático de la Música, dejando a las pasiones enunciadas, pero no analizadas, será posteriormente cuando les dedicará un tratado denominado *Las Pasiones del Alma*.

1. 2. Enlace con las Pasiones

Como se mostró en el apartado anterior, el *Compendio* permite afirmar que, para Descartes, el acto de escuchar música es una percepción sensorial que requiere el ejercicio de ciertos procesos o facultades que dan lugar al placer, pero también los juicios de gusto por parte del oyente, que enfocándolos a la música, pueden realizarse en un sentido que permite

⁵¹ “Finalmente, los cromatistas son de la opinión de que cualquier intervalo en absoluto puede ser cantado, a pesar de que su razón o proporción no se encuentra entre los números armónicos. Aquí es cómo ellos lo justifican. La voz es capaz de formar cualquier intervalo, y es necesario para imitar el habla ordinaria en la representación de las palabras como los oradores hacen y deberían hacer. Por lo tanto, no es inapropiado utilizar todos estos intervalos para expresar las ideas contenidas en las palabras, con los mismos acentos y otros efectos que empleamos en conversación, por lo que la música puede mover los afectos.” ZARLINO, Gioseffo, *The Art of Counterpoint* (Part three of the *Istitutioni harmoniche*, 1558), Trad. al inglés Guy A. Marco y Claude V. Palisca, New York, Yale University Press, 1968. Pág. 288.

⁵² “Ellos dicen que nosotros debemos imitar a los oradores si nuestra música es para mover las afecciones.” ZARLINO, Gioseffo, *The Art of Counterpoint* (Part three of the *Istitutioni harmoniche*, 1558)... Pág. 288.

reconocer y hablar sobre la música; tal como lo refiere en las líneas que dirige Descartes a Mersenne el 18 de Marzo de 1630:

Respecto a su preocupación de saber si se puede establecer la razón de lo bello, que es lo que usted me preguntaba antes con el sonido, de si un sonido es más agradable que otro, sólo que la palabra bello parece relacionarse más particularmente con la vista pero, generalmente, ni lo bello ni lo agradable significan nada más de una relación del juicio con el objeto; y como los juicios de los hombres son tan diferentes no podemos decir que lo bello ni lo agradable tengan alguna medida determinada. Y no sabría explicarlo mejor de lo que ya lo hice en mi Música.⁵³

Su análisis en el *Compendio* ofrece una teoría de la música que deja fuera a músicos y compositores, será una obra rastreada, analizada y criticada por sus contemporáneos⁵⁴, la prueba está en la correspondencia que mantuvo con personajes allegados a él. Sin embargo, existe la constante sobre dejar un tema fuera, sin un análisis riguroso bajo el pretexto de su juventud --al ser su primer ejercicio escrito-- e ignorancia: “He omitido muchas cosas en mi afán de ser breve, muchas por olvido, pero, desde luego, más por ignorancia”⁵⁵. El tema de las *Pasiones* no puede tener un transfondo matemático, lo cual ya intuía desde el *Compendio* y esto merecería otro tipo de investigación:

A continuación, hablaremos de las diferentes capacidades que tienen las consonancias para excitar las pasiones. Pero una investigación más precisa de este tema puede deducirse de lo que ya hemos dicho y, además, excedería los límites de un compendio. En efecto estas capacidades son tan diversas y dependen de unas circunstancias tan ligeras, que un volumen completo sería insuficiente para llevar a cabo este proyecto.⁵⁶

De la anterior cita se pueden hacer las siguientes preguntas *¿Cómo es que la música influye en diferentes pasiones?* y *¿Qué son estas pasiones?* Así, --aunque reconoce expresamente una doble finalidad para la música en el *Compendio*--, el deleite fue enunciado por teóricos que se preocuparon por la música anteriores a Descartes, lo cual sólo nos dice que el autor comparte dicha concepción Clásica⁵⁷. Mientras que la segunda finalidad es la más llamativa y problemática: el accionar las pasiones (*affetus*)⁵⁸; dicho concepto dirigido a la música se

⁵³ Lettre au P. Mersenne, 18 mars 1630, en ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, ... Pág. 165.

⁵⁴ CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæ Descartes en la música*, ...Pág. 43.

⁵⁵ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618)... Pág. 104.

⁵⁶ *Ibid.* Pág. 82

⁵⁷ RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicæ de Descartes : análisis integral de la obra*, ... Pág. 103.

⁵⁸ Para el tratamiento de los términos pasión y afecto véase la Introducción de Ángel Gabilondo Págs. 28-29 al *Compendium musicæ* de Descartes. Siguiendo la traducción de Gabilondo ambos términos son sinónimos en varios de los trabajos de René Descartes.

volverá un problema que tiene un carácter alejado de la matemática y estrechamente relacionado con la mente.

El cómo influye la música en las pasiones, será un proceso que empieza en la percepción de un sonido, a partir de los sentidos --específicamente el oído—(sustancia extensa), para así finalizar en las pasiones, las cuales afectarán a la sustancia pensante. Descartes piensa que la vida del ser humano se encuentra en completa dependencia de los sentidos, a los cuales les dedicará un estudio minucioso. Serán los sentidos los que nos generen experiencias y aunque no haya una base sólida que nos demuestre cómo el conocimiento derivado de los sentidos no es engañoso simplemente por serlo⁵⁹, se debe de verificar hasta qué punto el conocimiento que se desprende de ellos es válido, lo anterior lo manejará en las *Regulæ ad directionem ingenii* (1627?)⁶⁰ como un primer adelanto al problema, pues es a partir del oído que se percibe a la música.

1. 2. 1. Una breve conclusión a partir de las Reglas

En dichas *Reglas* encontramos una forma de referirse al tema del presente apartado, donde a pesar de no cobrar relevancia para su descripción de cómo conocemos y pasamos al terreno del conocimiento, sí es importante remarcar que no enuncia de manera equívoca a las pasiones:

Así, pues, se ha de pensar en primer lugar, que todos los sentidos externos, en cuanto son partes del cuerpo, aunque los apliquemos a los cuerpos por medio de una acción es decir, mediante un movimiento local, sin embargo *sienten propiamente por pasión*, del mismo modo que la cera recibe la figura del sello⁶¹

Esta cita maneja una relación clara entre los sentidos y las pasiones --si se entiende como el término de “afección”--, a diferencia de las *Consideraciones* del *Compendio* en que la

⁵⁹ Se puede citar inmediatamente el celebre pasaje de la cera enunciado en la segunda *Meditación de las Meditaciones Metafísicas* (1641) de René Descartes, donde sugiere un objeto que se presenta como una figura sujeta a cambios. Para más información sobre la relación del objeto con los sentidos y el pasaje de la cera, véase MORENO ROMO, Juan Carlos, *Vindicación del cartesianismo radical*, Ed. Anthropos y coeditado por Universidad Autónoma de Querétaro, Barcelona, España, 2010. Pág. 128

⁶⁰ Fecha más probable de la redacción de las *Reglas*. En adelante me referiré a ellas de ese modo.

⁶¹ DESCARTES, RENÉ, *Reglas para la dirección del espíritu*, Introducción y Traducción de Juan Manuel Navarro Cordón, España, Ed. Alianza, 1996, Pág. 117-118. Dada la dificultad de traducir *affetus* como pasión o afecto, no parece existir una diferencia entre ambos términos en diversos tratados de Descartes, como se señaló en la Nota al pie No. 34 de este trabajo. Una traducción más propia que propongo sobre la cita referida será: “sienten propiamente por afecto”, entendido en el sentido de “afectar” a los sentidos. El subrayado es mío.

relación del sentido está dada con la percepción y no con la pasión, esta última relación es explicada mediante la metáfora del “sello”, lo cual es una reformulación de la tercera y cuarta consideración de las *Prænotanda*: el sentido *percibe* al objeto. El punto que agrega la presente cita es que esa percepción afecta principalmente al cuerpo, el cual tendrá una orientación hacia la pasión. Nos dice que Descartes atribuye una relación entre los sentidos y la pasión, cómo pasan aquellos a ser parte de la pasión⁶². Pero se presenta nuevamente el problema que se dio en el *Compendio* de no ofrecer una teoría desarrollada de la recepción psicofisiológica que sucede con *las pasiones*⁶³.

La diferencia entre los sentidos y la Pasión que maneja en las *Reglas* --donde existe un conflicto entre ambos conceptos-- hace referencia sólo a una relación, es decir, los sentidos son el medio por el cual se da esa afección o pasión. Sin embargo, Descartes no es claro en hacer una división, los sentidos son los que nos proporcionan experiencias y las pasiones se dirigen más al aspecto interno del individuo, que no es propiamente la experiencia de algo según las Reglas; tampoco las enuncia como parte de la “sustancia pensante”, sino más bien como otro medio para así llegar a una finalidad que es la mente.

Así, un análisis de los sentidos se elabora a partir de verificar que a través de éstos se tienen experiencias, de las cuales se desprende el conocimiento: “...se ha de notar que llegamos *al conocimiento* de las cosas por dos caminos, a saber por *la experiencia* o por la deducción”⁶⁴.

Si la experiencia, como se entiende en la postura cartesiana, se da a través de la estimulación de los sentidos, y éstos, a su vez, presentan --según la metáfora del “sello”-- una relación con *la pasión*, la cual o las cuales, al ser varias, son la finalidad de un arte como la música, ¿Será la música una forma para adquirir conocimiento legítimo con respecto a las pasiones que ésta estimula?

Parece ser que a lo largo de la teoría cartesiana no se admite una afirmación para dicho cuestionamiento. Que la música sea una forma de conocimiento parece ser una

⁶² Como bien señala Chávez Tortolero en su tesis de maestría, Descartes formulará una clara distinción entre el objetos (en este caso el sonido), el medio que serán las pasiones (o bien afectos) y la finalidad que es la mente, aunque por lo menos en el *Compendio* no fue lo suficientemente cuidadoso para mantener una separación del objeto, el medio y la finalidad. Véase CHAVEZ TORTOLERO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæm Descartes en la música*, ...Nota al pie de página No. 7.

⁶³ ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, ...Págs. 155 y 156.

⁶⁴ DESCARTES, RENÉ, *Reglas para la dirección del espíritu*, ... Pág. 70.

postura que presenta un sesgo importante, pensando una implicación como la siguiente: dado que la música estimula el oído y éste, al ser un sentido del cual se desprende la experiencia, se puede llegar a una conclusión apresurada de que la música es un tipo de “experiencia”⁶⁵, entonces si los dos medios por los cuales llegamos al conocimiento son la experiencia y la deducción, concluimos que la música es un tipo de conocimiento. Dicho razonamiento será falso bajo el método que siguen las Reglas.

Siguiendo la postura mecanicista y naturalista de su época, sólo las ciencias, que difieren de las artes, consisten en el conocimiento de la sustancia pensante:

Así, comparando equívocamente *las ciencias*, que en todas sus partes *consisten en el conocimiento del espíritu*, con las artes, que requieren cierto ejercicio y hábito del cuerpo, y viendo que no pueden ser aprendidas al mismo tiempo todas las artes por un mismo hombre, sino que aquel artista que ejerce solamente una, llega a ser más fácilmente el mejor, puesto que las mismas manos no pueden adaptarse al cultivo de los campos y a tocar la cítara... creyeron también lo mismo de las ciencias y distinguiéndolas unas de otras por la diversidad de sus objetos pensaron que cada una debía adquirirse por separado prescindiendo de todas las demás [...] ⁶⁶

Las ciencias son, entonces, la fuente del conocimiento que difieren del arte. no son lo mismo las artes, que requieren de cierto ejercicio y hábito para una especialización, que las ciencias, las cuales se presenta como algo que se debe de estudiar en su totalidad o más bien como una unidad. Eso es un criterio claro a partir del cual se puede cuestionar si las artes --entendiendo así a la música y no como una ciencia-- son una *fuentes* de conocimiento. Dado que la “percepción musical” para todo individuo --enunciada en el Compendio--, sólo es para el deleite y la estimulación de las pasiones, no involucra algún tipo de conocimiento o un proceso cognitivo, entendido como concerniente al alma, incluso para el ejecutante, siguiendo una posible lectura de la cita anterior, un trabajo repetitivo que aparenta no tener nada relacionado con el lenguaje.

La captación de la música y su relación con los sentidos, enunciada en las *Prænotanda*, tenía una relación justificada con una “percepción sensible” entendida como una percepción contenida en la *Res extensa*. Sin embargo, en el caso muy particular de la música, la relación entre el sonido, el oído que es el mecanismo de percepción --como el

⁶⁵ Este punto es crucial para el tratamiento del Arte posterior a Descartes donde se establece de manera dominante el término “Experiencia Estética” que será manejado en el siguiente Capítulo del presente trabajo. Ciertamente Descartes puede ser el antecedente de esta idea. Sin embargo creo más correcto que el sistema cartesiano es determinado más por la idea de una “Percepción Estética” pensando que la experiencia tiene un enfoque hacia el conocimiento que nos proporcionan las ciencias.

⁶⁶ DESCARTES, RENÉ, *Reglas para la dirección del espíritu*, ... Págs. 61 y 62. El subrayado es mío.

ejemplo del sello-- y la estimulación de diversas pasiones, admitirá a las pasiones como cercanas a la sustancia pensante y, por lo tanto, serán otro medio para llegar a los procesos entendidos como parte de la mente. Antes de llegar a éste punto se deben de examinar otros que no son claros, para llegar a un mejor entendimiento de cómo son las pasiones.

1. 2. 2. Consideraciones subyacentes del *Tratado del hombre*

Para el sistema cartesiano: las pasiones, afecciones, emociones y gestos tampoco están contenidos en la *res cogitans* y sólo se encontrarán en relación con esta sustancia de acuerdo a la unión entre la mente y el cuerpo⁶⁷. Descartes considera que una cantidad importante de movimientos y acciones humanas pasan fuera del control del alma, considerándolos como productos de ciclos mecánicos autocontenidos en el cuerpo⁶⁸. Pero el cuerpo la cede del alma, que específicamente se encontrará en un órgano del cuerpo que es la “Glándula pineal”⁶⁹, el *Tratado del hombre* (1633)⁷⁰ es un antecedente a estas ideas. Podemos entender que los ciclos que comienzan en la estimulación del oído, pasan por la percepción y la pasión, que al final llegarán al alma:

Los pequeños filamentos que sirven de órgano al sentido del oído no es necesario que sean tan finos como los anteriores; basta pensar que están dispuestos de manera tal en el fondo de las concavidades de los oídos que fácilmente pueden ser movidos todos ellos y de una misma forma **por las pequeñas sacudidas del aire** que desde el exterior actúan contra una delicada piel, que permanece tensa a la entrada de estas concavidades y que no pueden ser alcanzados sino por **el aire que hay bajo esa piel, pues estas pequeñas sacudidas serán las que, al pasar al cerebro por medio de estos nervios, darán ocasión al alma para concebir la idea de los sonidos.**⁷¹

⁶⁷ A pesar de que en varios de sus tratados no se hagan menciones a ambas sustancias, muchas veces las supone. Véase por ejemplo las Notas al pie de página Nos. 35 y 53 del *Tratado del hombre* en la edición de Guillermo Quintos donde expone que las facultades de imaginar y sentir pertenecen al alma en tanto que esta unida al cuerpo, explicando lo que nos hace diferentes a un Autómata por ejemplo. Será en *Los principios de la filosofía* donde se postula la unión entre el alma y el cuerpo, véase DESCARTES, René, *Los principios de la filosofía* (1647 año de publicación), Ed. Alianza, Barcelona, España, 2002. Artículo 189, Pág. 396-397.

⁶⁸ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, México, UNAM, 1995, Pág. 287.

⁶⁹ La “Glándula pineal” o *conarion*, no será, con respecto al conocimiento de la época una sugerencia ingenua, pues es ésta la única estructura del cerebro que no es par. Dicho órgano le pareció apropiado a Descartes para unificar las operaciones de la sustancia pensante. Y aunque dicho órgano hoy en día no se comprende completamente cual es la función que ejerce, se sabe que es un órgano sensible a la luz que controla la actividad de diversas enzimas, no formando realmente una parte del cerebro, recibiendo información neuronal del sistema nervioso autónomo periférico. Véase WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, UNAM, México, D.F., 1995, Pág. 285.

⁷⁰ Dicho tratado será retirado de su publicación debido a la condena de Galileo Galilei, siendo publicadas posteriormente a su muerte, publicada en París por Clerselier en el año de 1686 y en Ámsterdam en 1686. La edición y traducción que sigue el presente trabajo será la siguiente Descartes, René, *Tratado del hombre*, Ed. Nacional Madrid, España, 1980, Edición y Traducción Guillermo Quintos.

⁷¹ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*, Edición y Traducción Guillermo Quintos, España, Ed. Nacional, 1980, Págs. 77 y 78 El subrayado es mío.

La relevancia de considerar el *Tratado del hombre*, en esta investigación, es que explica de manera más detallada la relación del oído con respecto al alma, como lo muestra la anterior cita, aludiendo a un “aire” que será la explicación acerca de los movimientos no sólo del hombre, sino también de seres animados como lo serán los animales. Esta idea se encuentra incluso desde el *Compendio* como lo muestra la siguiente cita:

al comienzo de cada medida el sonido se emite más fuerte y más distintamente incluso hay que decir que el sonido golpea con mayor fuerza nuestros espíritus por los que somos provocados al movimiento. De donde se concluye que también las fieras pueden danzar al compás si se les enseña y acostumbra, porque, para ello, solamente es necesario un impulso natural.⁷²

De ello se puede deducir inmediatamente que el sonido se encuentra aparentemente en un punto intermedio entre la teoría física y mental, al provocar ese movimiento, el cual no sólo logra que los animales, que son autómatas y que no tienen una sustancia pensante, se pueden mover, sino también, nosotros que compartimos ese elemento enunciado, lo que justifica el por qué nos encontramos en relación a un cuerpo que movemos⁷³. Será en el *Tratado del hombre* donde Descartes dedicará un estudio minucioso a los llamados “Espíritus animales”: “En relación con las partes de la sangre que llegan a alcanzar el cerebro, no sólo sirven para alimentar y conservar sus sustancias, sino principalmente para producir allí un viento muy sutil, o más bien, una llama muy viva y muy pura, llamada Espíritus Animales.”⁷⁴. A pesar de que la filosofía cartesiana se caracteriza por hacer la división entre cuerpo y alma, el punto de los “Espíritus animales” no parece contribuir a tal división, siendo tratados bajo las mismas leyes que el cuerpo, el movimiento de estos “Espíritus” sigue las leyes generales de la naturaleza⁷⁵. La materialidad con la que trata a los denominados Espíritus es demasiado evidente, pues estos espíritus forman parte de la

⁷² DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618), ...Págs. 64 y 65.

⁷³ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, ...Págs. 289 y 290.

⁷⁴ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Pág. 60.

⁷⁵ La circulación de la sangre le permite a Descartes explicar que los “Espíritus animales” al ser partes de la misma, tendrán la particularidad de viajar por todo el cuerpo. Aunque realmente para Descartes la circulación de la sangre no viene explicada por el corazón al considerarlo también un músculo, lo que lleva a entender que la circulación sanguínea no tiene una explicación muscular sino mediante estos espíritus: “Así es, pues se sabe que estos espíritus, al ser como un viento o una llama muy sutil, deben fluir muy rápidamente de un músculo a otro en cuanto encuentran paso, aunque no exista ninguna otra potencia que los conduzca a tal lugar, sino la inclinación que tiene a continuar su movimiento, siguiendo las leyes naturales” DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Pág. 67.

sangre, no obstante estos espíritus se relacionan con la cede del alma, es decir, la glándula pineal:

Por todo ello se infiere que cuando las partes más gruesas de sangre ascienden en línea recta hacia la superficie exterior del cerebro donde sirven de alimento a su sustancia, provocan el desvío, tanto de las más pequeñas como de las más agitadas, penetrando todas en esta glándula, que debe de imaginarse como una fuente muy abundante de donde fluyen al mismo tiempo y por todos lados hacia el interior de las concavidades del cerebro. Y así, sin más preparación ni modificación, exceptuando el que tales partes han sido separadas de las más gruesas y que conservan aún la extrema velocidad conferida por el calor del corazón, dejan de tener forma de sangre; son entonces lo que llamamos Espíritus Animales.⁷⁶

Sólo con base en el contacto de la glándula pineal, los espíritus animales dejarán a la sangre. Nuevamente se presenta la unión de las sustancias pensante y extensa entendidas como la sangre y los Espíritus animales, pero ambas sustancias se pueden separar. La forma en que nos habla de la circulación de la sangre sugiere que esta acompañada por una “sustancia especial” que si bien es parte de la misma, esta sustancia se desprenderá de la sangre para relacionarse con la Glándula. Esta circulación de la sangre por todo el cuerpo permite explicar fácilmente el movimiento de los animales, por ejemplo.

A final de cuentas traza una división entre la sangre y lo que es este “viento muy sutil”. Para este trabajo, la importancia de la explicación de los Espíritus animales se encuentra en que éstos funcionan como el argumento para justificar la percepción del sonido en el alma. esta idea, al igual que la de la Glándula pineal como sede del alma, no son tan erróneas si pensamos que hoy en día se puede traducir a la glándula como el cerebro que será la sede de los pensamientos y demás procesos mentales, y al sistema nervioso como ese “viento sutil” que permite relacionar las funciones corporales para la psique.

Será la música el ejemplo más adecuado en el *Tratado* para enunciar cómo funcionan los “espíritus animales” en relación a un organismo:

Asimismo, debe notarse que una sacudida solamente podrá motivar la audición de un ruido sordo y momentáneo, cuya única variedad consistirá en ser más o menos intenso, según la fuerza mayor o menor con que haya sido golpeado el oído; pero que, cuando varios ruidos se suceden, tal como acontece cuando observamos la vibración de las cuerdas y el sonido de las campanas, entonces estas pequeñas sacudidas producirán un sonido que el alma juzgará más dulce o más rudo, según sean más o menos iguales o desiguales tales vibraciones; de igual modo, juzgará que es más agudo o más grave según se sigan con mayor o menor rapidez..., si se considera que lo más dulce es lo que resulta más agradable a los sentidos.⁷⁷

⁷⁶ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Pág. 61.

⁷⁷ *Ibid.* Pág. 78.

En el *Tratado del hombre* podemos encontrar por fin una teoría desarrollada de esa percepción psicofísica del sonido. Descartes regresa a concepciones ya enunciadas en el *Compendio* sobre el agrado en los sentidos y la mente, describe la relación de la percepción auditiva con su cuerpo y el alma como lo hicieron las *Consideraciones* previas. A grandes rasgos, el alma será la que juzga el sonido percibido, en tanto que esta percepción se da a través de la “fuerza” con la que es “golpeado” el oído --siguiendo la imagen que sugiere Descartes para explicar la relación con el sonido--; a partir de esa audición se produce el sonido que se juzgará. De igual modo alude a una fuerza en las *Reglas*: “En todos esos casos esa *fuerza cognoscitiva*, a veces pasiva a veces activa, unas veces imita al sello y otras a la cera; lo cual solamente se debe de tomar aquí como una analogía, puesto que *en las cosas corpóreas no se encuentra nada semejante a esta fuerza.*”⁷⁸.

Se puede hacer evidente que el *Tratado del hombre* es resultado de concepciones ya arraigadas desde el joven Descartes, aunque en las *Reglas* alude a que sólo en la mente se encuentra dicha fuerza, en el *Tratado del hombre* agregará que existe una fuerza externa, así el alma es la que juzga un sonido o fuerza externa percibida. Será incluso a través de una analogía con un instrumento musical que Descartes muestra cómo funciona la relación mente-cuerpo y la circulación de los Espíritus:

Si en alguna ocasión han sentido la curiosidad de observar de cerca los órganos de nuestras iglesias, habrán llegado a conocer cómo los fuelles lanzan el aire hacia ciertos receptáculos, creo que son llamados portavientos; en segundo lugar, cómo este aire se distribuye desde tales receptáculos en unos u otros tubos, según las diversas formas en que el organista mueva sus dedos sobre el teclado. De igual modo puede pensarse que el corazón y las arterias que impulsan los espíritus animales hacia las concavidades del cerebro de nuestra máquina, son como los fuelles de este órgano, que impulsa el aire hacia los portavientos; asimismo, los objetos exteriores según los nervios que muevan, dan lugar a que los espíritus contenidos en estas concavidades fluyan desde allí hacia algunos de sus poros: son pues, como los dedos del organista, ya que según la tecla que pulsen así será lanzado el aire desde el portavientos hacia unos determinados tubos. Por otra parte, de la misma manera que la armonía de los órganos no depende en absoluto de la disposición exterior de esos tubos ni de la forma de los portavientos o de otras partes, sino solamente de tres factores, a saber, del aire que proviene de los fuelles, de los tubos que proporcionan los sonidos y de la distribución de este aire en los tubos, de igual modo deseo advertir que las funciones que estamos analizando en este momento no dependen, en modo alguno, del aspecto externo que tienen las partes visibles, distinguidas por los anatomistas al estudiar la sustancia del cerebro, ni tampoco de sus concavidades, sino sólo de los espíritus que proceden del corazón, de los poros del cerebro por donde fluyen y del modo en que estos espíritus se distribuyen por tales poros. Explicaré, pues, por orden aquello que considero que posee un mayor interés en relación con estos tres asuntos.⁷⁹

⁷⁸ DESCARTES, RENÉ, *Reglas para la dirección del espíritu*,... Pág. 147. El subrayado es mío.

⁷⁹ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Pág. 90.

Involuntariamente, esta cita presenta una teoría cognitiva. Pues siguiendo la analogía se necesita de un intérprete o disposición exterior (sonido) que interaccione con una tecla (sentido), para que a través del mecanismo del órgano sea liberado el aire que está contenido en el mismo (Espíritus animales). Ahora bien, para tocar de manera adecuada cada tecla y generar “armonía”, el movimiento será determinado por la disposición muscular que a partir del movimiento del viento se encuentra direccionado a la glándula pineal que es la sede del alma; de modo que la relación de todo este organismo esta determinado por tres factores para dicha teoría cognitiva, dichos tres factores se dan en un organismo o cuerpo que percibe:

1°.- El aire que proviene de los fuelles. Análogamente serán los denominados “Espíritus Animales” los cuales se mueven en el interior del cuerpo.

2°.- De los tubos que proporcionan los sonidos. Análogamente será todo un sistema muscular por el cual fluye la sangre y por lo tanto los espíritus, dicho sistema entendido con base en conexiones de distintos tamaños.

3°.- La distribución del aire en los tubos. Análogamente serán las cantidades de sangre-espíritus que se requieren para un determinado movimiento. De ello se explica que sólo los espíritus puedan tener contacto con la glándula pineal y no toda la sangre.

Serán los tres factores los que dan entrada a un planteamiento más: “la diferencia que existe entre las pequeñas partes de los espíritus que de ella salen, ya que si todos los espíritus tuvieran la misma fuerza y no existiera ninguna otra causa que los determinara a inclinarse hacia uno u otro lado, se dirigirían a todos los poros...”⁸⁰, de este modo se puede agregar un cuarto factor:

4.- Los espíritus tienen una inclinación y una fuerza en concordancia con la proporción y distribución muscular.

⁸⁰ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Págs. 100 y 101.

La abundancia o carencia de espíritus señalada hasta este momento derivará a las pasiones. Para el Descartes del *Tratado del hombre* sí existirá una relación cuantitativa entre la cantidad de Espíritus y una determinada emoción, lo cual, cierra de alguna manera su idea de que se pueden estimular sólo ciertas pasiones y no todas a la vez, a lo largo de su estudio sobre las pasiones, Descartes considera que es posible clasificar los movimientos del alma producidos por la música como señaló en un primer momento en el *Compendio*⁸¹, en este caso alude a:

por lo que respecta a los espíritus animales, éstos pueden, según ocasiones, ser más o menos abundantes; sus partes pueden ser más o menos gruesas, más o menos iguales entre sí o encontrarse más o menos agitadas. Por medio de estos cuatro factores se logra explicar los diversos temperamentos o inclinaciones naturales que en nosotros se dan (al menos en tanto que no dependan de la constitución del cerebro ni de los efectos particulares del alma), y que se encuentran representados en esta máquina. Si estos espíritus son más abundantes de lo que suelen serlo, pueden provocar en ella movimientos en todo iguales a los que en nosotros son testimonio de *bondad, generosidad, y amor*, si sus partes son más fuertes y más gruesas, excitarán movimientos semejantes a los que [en] nosotros atestiguan *confianza y valentía*; si existe una mayor igualdad por lo que se refiere a la forma, fuerza, grosor, provocará movimientos como aquéllos que en nosotros manifiestan *constancia*; si poseen una mayor agitación, semejantes a los que muestran *viveza, diligencia y deseo*; si su agitación es similar, serán semejantes a aquéllos que en nosotros revelan *tranquilidad de espíritu*. Por el contrario, careciendo de tales cualidades, estos mismos espíritus pueden provocar en ella movimientos completamente iguales a los nuestros, que dan fe de maldad, timidez, inconstancia, lentitud e inquietud..., *las pasiones* a las que predisponen también dependen en alto grado de las impresiones que se producen en la sustancia del cerebro.⁸²

Existen 4 aspectos importantes en los “espíritus animales” a saber: 1) La abundancia o carencia de los espíritus, donde sus partes pueden ser 2) de mayor o menor grosor, 3) la uniformidad; y 4) Encontrarse en mayor o menor medida agitadas (Desmond: 2003). Estos cuatro factores no dependerán del alma en tanto relacionados al cuerpo, las pasiones ocurren paralelamente al movimiento de los espíritus animales y a las sustancia contenida en el cerebro; sin embargo, sigue existiendo el problema de no encajar a las pasiones en la sustancia pensante. Los espíritus no son pasiones, será a partir del movimiento de los espíritus lo que justificará la relación con las pasiones:

En cuanto a los otros movimientos exteriores que no sirven para evitar el mal o para seguir el bien, sino sólo para testimoniar las pasiones, como sucede con la risa o el llanto, acontecen de modo ocasional, y por que los nervios por donde deben penetrar los espíritus para causar los movimientos tienen su origen muy cerca de aquéllos por donde penetran para causar las pasiones, tal como la anatomía puede demostrar.⁸³

⁸¹ CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæ Descartes en la música*, ... Pág. 51.

⁸² DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Págs. 90 y 91.

⁸³ *Ibid.* Pág. 111.

Descartes no permitirá que la sustancia pensante, que tiene como principal característica la inmortalidad, tenga funciones que atribuirá al cuerpo, las pasiones son explicadas incluso con base en la anatomía del cuerpo. Los Espíritus y las pasiones, como se dijo en la anterior cita, tienen una relación muy cercana, sin que ello explique una causalidad entre ambas realmente o una especie de comunicación. Según el *Tratado* todas las cualidades atribuibles hoy en día a la mente serán partes de la sustancia extensa:

Además, deseo que consideren que *todas las funciones descritas como propias de esta máquina*, tales como la digestión de los alimentos, el latido del corazón y de las arterias, la alimentación y crecimiento de los miembros, la respiración, la vigilia y el sueño, la recepción de la luz, de los sonidos, de los olores, de los sabores, del calor y tantas otras cualidades, mediante los órganos de los sentidos exteriores; *la impresión de sus ideas en el órgano del sentido común y de la imaginación, la retención o la huella que las mismas dejan en la memoria; los movimientos interiores de los apetitos y de las pasiones y, finalmente, los movimientos exteriores de todos los miembros, provocados tanto por las acciones de los objetos que se encuentran en la memoria, imitando lo más perfectamente posible los de un verdadero hombre; deseo, digo, que sean consideradas todas estas funciones sólo como consecuencia natural de la disposición de los órganos en esta máquina*; sucede lo mismo, ni más ni menos, que con los movimientos de un reloj de pared u otro autómeta, pues todo acontece en virtud de la disposición de sus contrapesos y de sus ruedas.⁸⁴

Descartes hace un gran avance con el *Tratado del Hombre*, describiendo cómo es la relación entre mente y cuerpo, además de aportar grandes ideas sobre cómo es la cognición de los objetos. Pero el axioma de la “sustancia pensante” como inmortal lo llevan a dejar a muchos de los objetos de la mente en el terreno de una sustancia extensa como lo explica en esta última parte del *Tratado*, resolviendo así, la pregunta sobre ¿cómo es que la música influye en las pasiones?

La música no sólo influye en las pasiones, sino que la “percepción musical” forma parte de todo el entramado cognitivo que parte del sentido y pasa a afectar a la sustancia pensante, definiéndola modernamente como una sustancia que contiene a la imaginación, la memoria⁸⁵, los movimientos interiores de los apetitos y las pasiones, dicho de otro modo, los “procesos mentales” enunciados al principio de este capítulo. Es importante señalar que Descartes trata de justificar cada uno de los movimientos del cuerpo a través de

⁸⁴ DESCARTES, René, *Tratado del hombre*,... Págs. 116 y 117.

⁸⁵ Tanto la imaginación como la memoria jugarán roles demasiado importantes en la llamada “Experiencia estética”, ambos, a pesar de no ser enunciados con relación a la música, serán elementos primordiales para la comunicación que exige Marx con respecto a la música. Ambos aspectos ya contenidos desde Kant como elementos del conocimiento.

razonamientos como el de los “Espíritus animales” que también son el axioma que saca a Descartes del aprieto del movimiento y la percepción corporal que ya había enunciado.

El fin de todo lo anterior es anteponer esta postura, con respecto a las pasiones, donde podemos encontrar cambios muy importantes en el *Tratado* que se abordará a continuación, si bien la concepción cartesiana sigue una postura racionalista, al describir las funciones físicas en relación con las mentales, ahora falta resolver ¿Qué son estas pasiones?

Siguiendo la lectura cartesiana, nos encontramos hasta este punto muchas de las facultades que hoy en día son parte de procesos mentales y enunciados como sucesos psicofísicos, los procesos enunciados pertenecen a un alma y mente que se encuentran siempre en relación a un cuerpo vivo⁸⁶. Para dicha cuestión y siguiendo la lectura de sus obras, pasamos al punto siguiente.

1. 2. 3. Definición de las Pasiones

Es importante señalar que el tratado sobre las *Pasiones del alma* (1649)⁸⁷ contiene por fin el dualismo por el cual se caracteriza la filosofía cartesiana, así también contiene el tema de las emociones que no era un tema ajeno para el siglo XVII, encontrando sus raíces en el texto *De Anima* de Aristóteles⁸⁸. Bernard Williams, al revisar el dualismo en su *Descartes: El proyecto de la investigación pura*, trazará dos preguntas como una antesala a describir en qué consisten las denominadas pasiones:

Existo como una cosa pensante; el mundo material existe y hay una parte de ese mundo material que se encuentra en una relación muy especial con la cosa pensante que soy -mi cuerpo. ¿Qué significa para un cuerpo, cierto sistema mecánico, ser *mi* cuerpo? Si yo soy un alma -estrictamente hablando- (como sostuvo Descartes contra Santo Tomas), ¿Cuál es la relación de mi alma con mi cuerpo?⁸⁹

Básicamente, ambas preguntas nos dicen que --bajo el sistema cartesiano--, estamos compuestos de dos sustancias que se dividen en extensa y pensante; adicionalmente se

⁸⁶ COTTINGHAM, J., *Descartes*, Coordinadora y traducción Laura Benítez Grobet, México, FFyL UNAM, 1995, Pág. 188.

⁸⁷ Siendo la última obra de René Descartes, apareciendo en Ámsterdam y París en 1649, sin embargo, las reflexiones sobre las Pasiones aparecen desde 1643 debido a las cuestiones que Isabel de Bohemia planteó a Descartes, será hasta 1646 cuando le envía un pequeño tratado para el estudio personal de Isabel. Para este tema véase LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las Pasiones del Alma*, Universidad de Navarra, CAURIENSIA, Vol. VII, 2012, Pág. 250.

⁸⁸ DESMOND M. Clarke, *Descartes's Theory of mind*, New York, Oxford University Press, 2003, Págs. 110-116.

⁸⁹ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, ... Pág. 281.

desprende de lo anterior la relación y unión que existe entre ambas. Serán estas dos preguntas, las bases para que el sistema dualista cartesiano pueda explicar qué son las pasiones.

El tratado sobre las pasiones viene acompañado por un debate generado desde el siglo XVI sobre su uso. En esta época se confrontan los principios tomistas, agustinianos y neo-estoicos⁹⁰. El dualismo cartesiano trazará el siglo XVII con base en una nueva argumentación sobre el tratamiento de las pasiones con un enfoque sobre la conducta humana y su comportamiento físico.

Recordemos que el análisis anterior sobre el *Tratado del Hombre* dejó a la mayoría de objetos de la mente en la sustancia pensante como movimientos propios del cuerpo y no de la mente; sin embargo, hay 15 años de diferencia entre ambos tratados, donde estas concepciones cambiarán, como será enunciado desde el segundo artículo del tratado:

Art. 2. Para conocer las pasiones del alma es preciso distinguir sus funciones de las del cuerpo. Considero, además, que no reparamos en que ningún sujeto obra más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida, y que por consiguiente debemos censar que ***lo que en ella es una pasión es generalmente en él una acción***; de suerte que no hay mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones que examinar la diferencia existente entre el alma y el cuerpo, a fin de conocer a cuál de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros.⁹¹

Bajo el procedimiento de Descartes, y la cita presentada, queda la duda si es que la pasión realmente es una parte de la sustancia extensa --según lo presentado anteriormente en las *Reglas*, el *Tratado* y hasta cierto punto en el *Compendio*--, o si es parte de la sustancia pensante como se muestra en la presente cita. Lo que informará la presente cita es: 1) La unión entre “sustancia pensante” y “sustancia extensa” a partir de cualquier experiencia, a pesar de una insistencia entre distinguir y separar ambas sustancias; 2) Se establecen dos tipos de sustancias en las cuales existen “términos traducibles” en ambos tipos: para la *Res cogitans* una acción es una pasión y viceversa, para la *Res extensa* una pasión es una acción; 3) Los movimientos del cuerpo afectan el alma y viceversa⁹².

⁹⁰ LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las pasiones del alma*, España, Vol. VII, Universidad de Navarra, CAURIENSIA, 2012, pág. 250.

⁹¹ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, Prólogo de Alberto Palcos, Traducción Manuel de la Revilla, México, Ed. Coyoacán, 2000, Pág. 26 La presente cita muestra la estrecha relación entre las pasiones y la *Res cogitans*, lo cual no hará en el *Tratado del hombre* como se mostró en la última cita de dicha sección. El subrayado es mío.

⁹² LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las pasiones del alma*, ...Pág. 254.

Dicho de otro modo y presentado desde Wymeersch, existe una insistencia en hablar de una unidad psicofísica entre el cuerpo y la mente, el problema es que dicha unidad-igualdad entre mente y cuerpo se contradice con su postura dualista: una sustancia se distingue de otra porque puede existir sin ella, el alma no necesita del cuerpo y por lo tanto lo que pertenece al alma sólo es exclusiva de ésta; así también, lo que pertenece al cuerpo será exclusivo del mismo⁹³, “Un cuerpo vivo y uno muerto difieren tanto como un reloj que camina y uno que esta parado,... es un paso cartesiano en la revolución científica del siglo XVII,...”⁹⁴. Dicho de otro modo, dado que las pasiones son la relación que guardan el cuerpo y el alma, no enunciada como algo más allá de lo que permite una unión entre mente-cuerpo, podemos afirmar que:

Estoy, por así decirlo, en mi cuerpo, pero no en un lugar particular en él; mi capacidad para mover mis miembros, bajo condiciones normales, <<se extiende>> hasta sus partes extremas y una herida en mi pie, por ejemplo, me lastima directamente a mi y ahí. ...<<no estoy en mi cuerpo como un piloto en su nave>>... una persona no es únicamente <<una mente usando su cuerpo>>⁹⁵

El alma da noticia de que se encuentra en relación con todo un cuerpo y no sólo con una parte; sin embargo, para Descartes esta alma tiene una localización específica, dentro de la cual entiende, imagina y además percibe⁹⁶. Las pasiones son justamente ese concepto abstracto que justifica de manera mecánica y natural, según su experiencia, la idea que simboliza la unión de ambas sustancias. Si Descartes manejara a las pasiones como lo hizo con los espíritus animales, pasarían nuevamente a ser sustancia extensa. Las pasiones no tienen un lugar específico de residencia, en tanto que son la relación de las sustancias. Así pasará a enunciarlo en el artículo 33:

Art. 33. Las pasiones no residen en el corazón.

En cuanto a la opinión de los que piensan que el alma recibe sus pasiones en el corazón, no es nada consistente, pues se funda sólo en que las pasiones hacen sentir en él alguna alteración; y es fácil observar que esta alteración únicamente se siente como en el corazón por medio de un pequeño nervio que baja del cerebro a él, así como el dolor se siente como en el pie por medio de los nervios del pie, y los astros los percibimos como en el cielo por medio de su luz y de los nervios ópticos: de suerte que no es necesario que nuestra alma ejerza inmediatamente sus funciones en el corazón para sentir en él sus pasiones, como no lo es que el alma está en el cielo para ver en él los astros.⁹⁷

⁹³ LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las pasiones del alma*, ... Pág. 254

⁹⁴ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, ... Pág. 281.

⁹⁵ *Ibid*, Pág. 282.

⁹⁶ *Ibid*, Pág. 284.

⁹⁷ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, Pág. 47-48.

El no tener un lugar donde se asientan las pasiones, como lo hará el alma en la Glándula pineal, o los “Espíritus animales” que se encuentran en la sangre, las pasiones pueden ser un elemento conceptual que se rige según la mecánica de un cuerpo relacionada con los objetos exteriores con los cuales tiene contacto.

La idea de colocar a las pasiones en la sustancia pensante viene defendida a partir de que son ellas las que dan la noticia de la unión-relación de ambas sustancias, insistiendo en que sólo se presentan como relación y no como una transmisión. Si en un principio fueron los Espíritus animales los que relacionaban a ambas sustancias, ahora Descartes tiene que justificar su modelo dualista y dar noticia de ambas sustancias a partir de las pasiones. Nuevamente en el artículo 17 del mismo tratado define a las pasiones como parte de la sustancia pensante a través de las funciones que debe cumplir el alma en relación con el cuerpo. El Descartes de las *Pasiones del alma* da un giro completo a sus concepciones con respecto a lo que se contendrá en la sustancia pensante:

Art. 17. Cuáles son las funciones del alma.

Una vez consideradas todas las funciones que pertenecen únicamente al cuerpo, fácil es conocer que no queda en nosotros nada que debamos *atribuir a nuestra alma*, aparte nuestros pensamientos, los cuales son principalmente de dos géneros, a saber: unos son las acciones del alma, *otros son sus pasiones*. Las que llamo sus acciones son todas nuestras voluntades, porque experimentamos que provienen directamente de nuestra alma, y parecen no depender sino de ella; como, por el contrario, *se puede generalmente llamar sus pasiones a todas las clases de percepciones o conocimientos que se encuentran en nosotros*⁹⁸

Resumido el artículo 17, una característica esencial del alma o sustancia pensante es que alberga pensamientos para los cuales distingue dos géneros: las acciones del alma y las pasiones. Las pasiones son, según el presente artículo, toda clase de percepciones las cuales anteriormente atribuía al sentido y por lo tanto a la sustancia extensa.

El sacar ideas apresuradas hasta este punto nuevamente sobre si la música estimula a las pasiones o afecciones, y éstas a su vez son un conocimiento según lo mencionado en el artículo 17, se mostró como un principio erróneo, según el parecer de Descartes en las *Reglas*, y aunque existe un giro completo en la mayoría de sus ideas, las Artes no serán consideradas como una forma para adquirir conocimiento, siendo sólo las Ciencias las que nos pueden llevar por este camino.

⁹⁸ *Ibid*, Pág. 38. El subrayado es mío.

Es importante señalar que si en un primer momento en el *Compendio* se señalaba a la *Percepción* como una forma de la “sustancia extensa” por su relación con los sentidos, admitirá ahora que cualquier tipo de percepción es pasión y por lo tanto ahora pertenece a la “sustancia pensante”, dicha concepción se manifiesta en los artículos 17 y 25:

Art. 25. De las percepciones que se refieren a nuestra alma.

Las percepciones que se refieren solamente al alma son aquellas cuyos efectos se sienten como en el alma misma, y de las cuales no se suele conocer ninguna causa primera a la que se puedan atribuir; tales son los sentimientos de alegría, de cólera y otros semejantes, que son a veces provocados en nosotros por los objetos que mueven nuestros nervios, y a veces también por otras causas.⁹⁹

El artículo 25 señala también dos tipos de percepción: “aunque todas nuestras percepciones, tanto las que se refieren a los objetos exteriores a nosotros como las que se refieren a las diferentes afecciones de nuestro cuerpo, sean verdaderamente pasiones con respecto a nuestra alma tomando esta palabra en su significado más general”¹⁰⁰. Dicho de otro modo la percepción juega un papel tanto para la *res extensa* como para la *res cogitans*; sin embargo, Descartes no profundiza sobre estas líneas que le dedica a la percepción.

Tanto la percepción y las pasiones se manejan en ambos niveles a lo largo de la teoría cartesiana del tratado, es decir, los coloca en un principio en la sustancia extensa y posteriormente se contradirá al colocarlas en la sustancia pensante. Ello no quiere decir que la lectura que se realiza de ambos conceptos sea una lectura negativa, en tanto que no pertenece a alguna de las sustancias. De este modo Descartes se aleja de la tradición, pues aunque las pasiones son del alma, éstas nacen en el cuerpo a partir del movimiento. Dicho movimiento será caracterizado por la idea señalada en el *Tratado del Hombre*: los denominados “espíritus animales”, los cuales no pueden ser considerados como movimientos del alma¹⁰¹:

Art. 10. Cómo se producen en el cerebro los espíritus animales.

Pero lo más considerable que hay en esto es que todas las partes más vivas y más sutiles de la sangre que el calor ha rarificado en el corazón entran continuamente en gran cantidad en las cavidades del cerebro. Y la razón por la cual van a parar a él antes que a ningún otro lugar es que toda la sangre que sale del corazón por la gran arteria se dirige en línea recta hacia el cerebro, y que, no pudiendo entrar toda en él, debido a que no hay más que unos pasos muy estrechos, entran sólo las partes más agitadas y más sutiles, mientras que el resto va a todos los demás lugares del cuerpo. Ahora bien, estas partes muy sutiles de la sangre componen los espíritus animales, y para ello no necesitan recibir ningún otro cambio en el cerebro, sino que en él quedan separadas de las

⁹⁹ *Ibid*, Pág. 42.

¹⁰⁰ *Ibid*, Pág. 42.

¹⁰¹ LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las pasiones del alma*, ... Pág. 254

demás partes de la sangre menos sutiles; pues lo que aquí llamo espíritu no son sino cuerpos, y no tienen otra propiedad que la de ser cuerpos muy pequeños y que se mueven muy rápidamente, como las partes de la llama que sale de una antorcha; de suerte que no se detienen en ningún sitio y, a medida que algunos de ellos entran en la cavidad del cerebro, salen también algunos otros por los poros que hay en su sustancia, los cuales los conducen a los nervios, y de aquí a los músculos, lo que les permite mover el cuerpo de todas las diversas maneras como puede ser movido.¹⁰²

Los “espíritus animales” son cuerpos, es decir *Res extensa*. Un sistema cartesiano ya establecido con el dualismo y todos los aspectos de su filosofía mostrados en este último tratado nos muestra un entendimiento más general sobre las pasiones y legitimando su pertenencia a la “sustancia pensante”, cayendo en razonamientos que muestran una unidad entre *Res extensa* y *Res Cogitans*, pues es en la primera definición de las denominadas pasiones del alma que se insiste sobre la unidad psicofísica, dicha definición es enunciada en el artículo 27 y reforzada por los artículos 28, 29 y 30:

Art. 27. Definición de las pasiones del alma.

Después de haber considerado en qué difieren las pasiones del alma de todos los demás pensamientos de la misma, creo que se puede en general definir las como percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus.

Art. 28. Explicación de la primera parte de esta definición

Podemos llamarlas percepciones cuando empleamos en general esta palabra para designar todos los pensamientos que no son acciones del alma o voluntades, pero no cuando la usamos solamente para designar conocimientos evidentes; pues la experiencia demuestra que no son los más agitados por sus pasiones los que mejor las conocen, y que estas figuran entre las percepciones que la estrecha alianza que existe entre el alma y el cuerpo hace confusas y oscuras. Podemos también llamarlas sentimientos, porque son recibidas en el alma de la misma manera que los objetos de los sentidos exteriores, y el alma no las conoce de otro modo; pero podemos mejor aún llamarlas emociones del alma, no sólo porque este nombre puede ser dado a todos los cambios que ocurren en ella, o sea a todos los diversos pensamientos que le llegan, sino particularmente porque, de todas las clases de pensamientos que el alma puede tener, ninguna la agita y la conmueve tan fuertemente como estas pasiones.

Art. 29. Explicación de la otra parte.

Añado que se refieren particularmente al alma, para distinguirlas de los otros sentimientos que se refieren, unos a los objetos exteriores, como los olores, los sonidos, los colores; otros a nuestro cuerpo, como el hambre, la sed, el dolor. Añado también que son causadas, sostenidas y reforzadas por algún movimiento de los espíritus, a fin de distinguirlas de nuestras voluntades, que podemos llamar emociones del alma que se refieren a ella, pero que son causadas por ella misma, y también a fin de explicar su última y más próxima causa, que las distingue también de los otros sentimientos.

Art. 30. El alma esta unida a todas las partes del cuerpo conjuntamente.

Pero para entender más perfectamente todas estas cosas, hay que saber que el alma está verdaderamente unida a todo el cuerpo, y que no se puede decir que esté en alguna de sus partes con exclusión de las demás, porque es uno y en cierto modo indivisible, en razón de la disposición de todos sus órganos, de tal modo relacionados entre sí que, cuando uno de ellos es suprimido, ello hace defectuoso todo el cuerpo, porque el alma es de una naturaleza que no tiene relación alguna con la extensión ni con las dimensiones o con las propiedades de la materia de que el cuerpo se compone, sino solamente con todo el conjunto de sus órganos, como resulta del hecho de que no se

¹⁰² DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, Págs. 31-32.

podría en modo alguno concebir la mitad, ó la tercera parte de un alma ni que extensión ocupa, y de que no deviene más pequeña si se mutila alguna parte del cuerpo, sino que se separa enteramente de él, cuando se disuelve el conjunto de sus órganos.¹⁰³

Percepciones, emociones, sentimientos, pensamientos, son términos traducibles a esta idea enriquecida de las pasiones ahora contenidas en el alma. Por ello el presente trabajo engloba estas ideas como “procesos mentales” que tendrán posteriormente sus definiciones de acuerdo a su relación con la mente humana. Son conceptos englobados en tanto que pertenecen a la mente, definiciones que explican las acciones y repercusiones en el cuerpo, de este modo también se puede definir el lenguaje como un proceso más que toma forma en la mente y tiene su repercusión en el cuerpo mediante el habla, por ejemplo, a lo que posteriormente hará referencia.

Descartes avanzó en sus procedimientos de una manera muy minuciosa e inaudita a lo largo de su obra, investigando a detalle la naturaleza del sonido y los mecanismos de su transmisión, incluyendo las leyes acústicas y los variados efectos de la estructura del oído, incluso la matemática subyacente en el sonido; sin embargo, insiste en el artículo 29 que los sentimientos que se refieren al sonido son ajenos al alma y los distingue como sentimientos que se refieren a objetos exteriores. Todos estos criterios se rigen por su interpretación y se apoyan también en la comprensión del lenguaje¹⁰⁴:

Así, por ejemplo: si queremos que nuestros ojos se dispongan a mirar un objeto muy alejado, esta volición hace que se dilaten las pupilas; y si queremos disponerlos para mirar un objeto muy próximo, esta volición hace que se contraigan; pero si sólo se piensa en dilatarlas, por más **que se tenga voluntad en hacerlo**, no se dilatan por eso, pues la naturaleza no ha unido el movimiento de la glándula, el cual sirve para impulsar los espíritus hacia el nervio óptico en la manera requerida para dilatarla o contraerla, sino más bien con la de mirar objetos distantes o próximos. Y, **como cuando se habla, no pensamos más que en el sentido de lo que queremos decir, esto hace que movamos la lengua** y los labios mucho más rápidamente y mejor que si pensamos en moverlos de todas las maneras que se requieren para proferir las mismas palabras, porque el hábito que hemos adquirido **al aprender a hablar ha hecho que juntemos la acción del alma**, que, por mediación de la glándula, puede mover la lengua y los labios, con la significación de las palabras que siguen a estos movimientos, mejor que con los movimientos mismos.¹⁰⁵ (Descartes: 1649, pp. 54-55)¹⁰⁶

Cuando habla sobre la “voluntad”, al hacer la analogía entre los sentidos --específicamente el “ojo” en la presente cita-- y cómo funcionan las pasiones, contrapone al lenguaje que

¹⁰³ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, ...Págs. 44-46.

¹⁰⁴ TERESA, José de, *Breve introducción al pensamiento de Descartes*, ...Pág. 188.

¹⁰⁵ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, ...Págs. 54-55.

¹⁰⁶ Justamente el lenguaje también es una forma de acción en el alma la cual se había enunaido del siguiente modo: lo que es en el alma pasión será en el cuerpo acción. El subrayado es mío.

implica pensamientos que tienen una correspondencia exacta con la acción en el habla, mediante la voluntad de querer enunciar o decir, a las pasiones que difieren de este aspecto al no poder ser afectadas mediante la “voluntad”, lo cual sólo será para encaminar a las características de las pasiones, tal como señalará posteriormente, tanto en el mismo tratado, como en una carta dirigida a la Princesa Isabel con fecha del 6 de Octubre de 1645:

sabe ya cómo concibo la formación de las diversas impresiones en su cerebro. Unas por los objetos exteriores que mueven los sentidos; a causa otras de las disposiciones interiores del cuerpo; en virtud algunas de vestigios de impresiones precedentes que han quedado en la memoria; o bien por la agitación de los espíritus que vienen de la víscera cordial; o asimismo, en el hombre, por la acción del alma, la cual posee cierta fuerza para cambiar las impresiones que están en el cerebro como, recíprocamente, *estas impresiones tienen la de excitar en el alma pensamientos que no dependen de su voluntad*. De donde se sigue que *puede en general llamarse pasiones a todos los pensamientos que son así excitados en el alma sin el concurso de la voluntad* (y en consecuencia sin ninguna acción que venga de aquélla) por las solas impresiones que están en el cerebro, pues todo lo que no es acción es pasión. Pero se reserva ordinariamente este nombre para los pensamientos que son causados por alguna particular agitación de los espíritus.¹⁰⁷

La voluntad será una característica intrínseca del alma, las pasiones son esos movimientos autocontenidos que se manifiestan en el cuerpo e incluso en la mente: “Nuestras pasiones no pueden tampoco ser excitadas directamente ni suprimidas por la acción de nuestra voluntad...”¹⁰⁸; aparecen sin el concurso de la voluntad y no dependen ni de una sustancia ni de otra, sino que sólo se encuentran en relación a ambas, aunque admitira una dependencia de los Espíritus, ello no quiere decir que sean parte realmente de la sustancia extensa. Son las pasiones un movimiento psicofísico del ser humano y de los animales, tal como describe en una carta al Marqués de Newcastle con fecha del 23 de Noviembre de 1646:

Con respecto a los movimientos de nuestras pasiones, mientras que en nosotros se acompaña de pensamientos porque tenemos la facultad de pensar, es muy obvio no obstante, que no dependen del pensamiento, ya que a menudo advienen contra nuestra voluntad y que consecuentemente pueden surgir en los animales y, en verdad, más violentamente de lo que se presentan en nosotros, sin que podamos concluir de ello que los animales tienen pensamientos.¹⁰⁹

¹⁰⁷ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, ...Págs. 171-172. El subrayado es mío.

¹⁰⁸ *Ibid*, Pág. 46.

¹⁰⁹ Extracto recuperado en WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, ... Pág. 286.

Se puede concluir que la pasión, así como el amor: “no es más que un pensamiento confuso excitado en el alma por alguna agitación de los nervios”¹¹⁰. Dicho en una carta a Pierre Chaunt del 1º de Febrero de 1647, la naturaleza humana se caracteriza por la peculiaridad de la pasión que termina como un movimiento físico de la sustancia extensa. Sin embargo, así como en el *Compendio* enunció la finalidad de la música, a Descartes ahora le será importante mencionar para qué sirven estas pasiones en el ser humano:

Art. 74. En qué son útiles todas las pasiones, y en qué nocivas.

Ahora bien, fácil es deducir, de todo lo dicho hasta aquí que la utilidad de todas las pasiones no consiste sino en que fortalecen y conservan en el alma pensamientos que conviene que conserve y que, sin ellas, podrán borrarse fácilmente. Y todo el mal que pueden causar consiste en que fortalezcan y conserven estos pensamientos más de lo necesario, o bien fortalezcan y conserven otros en los que no conviene detenerse.¹¹¹

De una forma muy sugerente, las pasiones son una especie de experiencia según lo que nos dice en este artículo 74; sin embargo, no hay razón para pensar una causalidad entre las pasiones como una experiencia donde al final se llegue a una conclusión que relacione a la música, las pasiones y la experiencia. Las afirmaciones que realiza en este tratado parecen no tener relación con sus anteriores escritos hasta esto momento expuesto en el presente trabajo.

1. 3. La propuesta mental a partir de Descartes

Si bien hasta este punto podemos detectar un cambio de parecer por parte de Descartes sobre ¿qué son las pasiones? Pues si las pasiones en un principio eran tratadas del lado de la sustancia extensa, es justamente en el tratado de *Las pasiones del alma* donde pasarán a formar parte de la sustancia pensante, cabe hacer el cuestionamiento sobre ¿qué pasó en la filosofía cartesiana para no definir la categoría sustancial de las pasiones desde un principio?.

La epistemología cartesiana se caracteriza por el mecanicismo de la naturaleza que no se regirá bajo el empirismo, sino bajo una postura racionalista; es decir, racionalizó la localización del alma y el movimiento del cuerpo en órganos del cuerpo humano. Así la “maquina” corporal está dotada de dos tipos de movimientos: los físicos y los pasionales,

¹¹⁰ Carta de Descartes a Chaunt con fecha del 1º de Febrero de 1647. Véase DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, ...Págs. 179-180.

¹¹¹ *Ibid*, Pág. 61.

restituyendo a éstos en la sustancia pensante¹¹². La teoría psicofísica que se ha señalado a lo largo de todo el capítulo viene a decir que Descartes hace una síntesis entre el cuerpo y la mente autoconsciente. Siendo para Descartes la “glándula pineal” eso que sintetiza la mente, así también, la pasión sintetizará la característica humana del alma consciente con su correspondiente movimiento corporal. El objetivo fundamental hasta el final de sus escritos es la mente llamada Espíritu o Alma¹¹³, y es hacia ella donde se dirige el giro de las pasiones. Dicho objetivo tendrá como mira, según los occasionalistas¹¹⁴ y los místicos, la comunicación del alma con Dios. La “interpretación” cartesiana no sólo de los objetos del Mundo, sino también de muchas de las funciones del cuerpo se encuentra bajo la visión de éstos como productos de efectos mecánicos. Sin embargo, apelará a que el fundamento de todo conocimiento esta en Dios en tanto que Dios, crea las verdades eternas y por lo tanto éstas fundamentan las verdades matemáticas, las cuales fundan las verdades físicas. Pero el núcleo de la filosofía cartesiana se basará en la concepción metafísica y regida por la necesidad de relacionar su yo pensante y el mundo extenso:

¿No es exacto, de esta manera, que la naturaleza ha establecido la risa y las lágrimas, como signos capaces de hacernos leer en el rostro de los hombres la alegría y la tristeza?[...] Fuera de nuestro pensamiento no hay nada que sea semejante a las ideas que nosotros concebimos sobre las cosquillas y el dolor.¹¹⁵

Este planteamiento asume la diferencia entre lo que el espíritu percibe y la realidad de las cosas, pues la esencia de la percepción se basa en la semejanza entre las cosas y la sensación: “el concepto de la figura es tan común y simple que está implicado en toda cosa sensible[...] nada cae más fácilmente bajo los sentidos que la figura, pues se toca y se ve”¹¹⁶. De tal forma que la figura de la percepción desempeña un papel epistemológico

¹¹² DESCARTES, René, *Obras completas*, Introducción de Cirilo Flórez Miguel, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011, Pág. XCI.

¹¹³ Véase el glosario en la Ed. Gredos sobre las obras de Descartes: “Mente: Descartes utiliza este término para designar lo que también se llama espíritu, que puede entenderse como el agente intelectual que usa el entendimiento.”

¹¹⁴ Nicolás Malebranche fue uno de los principales desarrolladores de esta doctrina, planteando una filosofía a partir del *cogito* cartesiano y la teología jansenista que a grandes rasgos habla de un racionalismo sometido a la fe. Sobre este tema véase DESCARTES, René, *Obras completas*, Introducción de Cirilo Flórez Miguel, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011, Pág. XXIII

¹¹⁵ Extracto recuperado de DESCARTES, René, *Obras completas*, Introducción de Cirilo Flórez Miguel, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011, Pág. XXXIII. Véase también DESCARTES, René, *Le monde*, vol. xi, págs. 3-6.

¹¹⁶ DESCARTES, René, *Reglas para la dirección del espíritu*, ... Pág. 147.

fundamental que se enunció desde el *Compendio*; sin embargo, no era tan claro cómo aplicaría a la audición la percepción de la forma.

En el caso especial de este trabajo, el hablar de la causa de que se genere un estímulo mental por medio de un estímulo corporal deviene del objeto externo que es el sonido convenientemente ordenado que se denomina como música y no sólo tiene esa característica, sino también, que este sonido no proviene de una intención lingüística; es decir, el estímulo mental al que hace referencia Descartes se dirige a las pasiones y no a un afán de comunicar algo. De hecho, al hablar de las pasiones en sus distintos escritos como lo son las cartas a Pierre Chaunt embajador de Francia en Suecia, o las cartas dirigidas a la princesa Isabel de Bohemia y su último trabajo denominado *Las pasiones del Alma*¹¹⁷, el objetivo principal no es el arte y mucho menos la música. La tardía fecha de su último trabajo no demuestra que el interés de Descartes por las emociones, se desarrolló como resultado de los problemas antes planteados por las *Meditaciones*¹¹⁸ sino, más bien, el gran interés por abordar este tema se centra en los movimientos corporales que éstos provocan, pues es a través de una teoría psicofisiológica que se da una clasificación de las pasiones.

1. 3. 1. La noción de unidad entre cuerpo y alma

Básicamente, el definir a las pasiones no resuelve el tema sobre lo que son realmente, pues a lo largo de su obra presenta varios conflictos sobre qué son realmente estas pasiones y a cuál de las dos sustancias pertenece, según lo explicado anteriormente. Bernard Williams, en su *Descartes el proyecto de la investigación pura*, parece aportar un razonamiento más aceptable sobre las pasiones:

la unión del cuerpo y del alma es una noción básica e inanalizable, como en una carta Elizabeth (28 de Junio 1643) donde dice que *hay 3 ideas básicas a este respecto, la del alma, la del cuerpo y la de la unión entre ellos...* Empero, aún cuando sostiene que la relación no puede finalmente explicarse, Descartes pensó que algo podría decirse con mayor detalle acerca de la manera en la cual el alma influye en el cuerpo y a la inversa. La versión desarrollada de esta teoría se encuentra en su último trabajo, *Las pasiones del alma*, pero la idea aparece antes.¹¹⁹

Las pasiones son ese entendimiento abstracto que lleva a Descartes a la argumentación de cómo se relacionan ambas sustancias, dado que el alma, como se citó anteriormente, “Está

¹¹⁷ SORELL, Tom, *Descartes*, Great Britain, Oxford University Press, 1987, Pág. 82.

¹¹⁸ DESMOND M. Clarke, *Descartes's Theory of mind*, New York, Oxford University Press, 2003, Págs. 116-117.

¹¹⁹ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, Pág. 283. El subrayado es mío.

unida a todas las partes del cuerpo”. Descartes utiliza la idea de las pasiones como el justificante para hablar de la transición de la mente al cuerpo y viceversa, de tal modo que se llega a hablar no sólo de un dualismo, sino también, de un “trialisimo”¹²⁰, al enfrentarse al fenómeno de la experiencia sensorial.

Sin embargo, también existen pasiones contenidas en los animales, los cuales, como ya se enuncio, son considerados como autómatas. De ahí que la teoría sobre las pasiones sea un producto de su versión de “todo o nada” de la mente y la conciencia:

o bien una criatura tiene el rango complejo de las capacidades conscientes y es capaz de dominar un lenguaje y el pensamiento abstracto, así como de experimentar sensaciones y sentir hambre, o es un autómata, sin ninguna experiencia de ningún tipo. Este rasgo de la teoría no sólo distorsiona, como acabamos de ver, la acción o manifestación externa de la explicación, sino también oscurece el asunto del *status* y naturaleza del aspecto consciente de la sensación. En un ser humano, que tiene la facultad de pensar, un dolor, un sentimiento emocional, una sensación de hambre, una imagen visual, experiencias preceptuales, tienen todas para Descartes un aspecto puramente consciente¹²¹

Otro motivo oculto del por qué Descartes se negó a afirmar que los animales tienen alma es justamente la separación de ésta con respecto al cuerpo, lo cual significa la posibilidad de inmortalidad. Las pasiones humanas no responden a la voluntad, entendida como una *intención* de cambio, lo que significa que la única parte de mi cuerpo que corresponde a mi voluntad es la que no puedo mover a voluntad. El lenguaje, en cambio es un suceso del pensamiento completamente intencional¹²². De este modo tres aspectos que resaltarán Cottingham en su *Descartes* serán los siguientes:

En primer lugar, están esos incontables acontecimientos, vitalmente importantes que suceden en el interior de nuestros cuerpos que no presuponen o requieren ninguna forma de conciencia; en segundo lugar, están todos los pensamientos, creencias, deseos e intenciones que son propios de nosotros como *res cogitantes* –seres pensantes y usuarios del lenguaje y, en tercero, están esas múltiples sensaciones curiosas producidas por los efectos del mundo externo y la condición de nuestros propios cuerpos, sensaciones que podemos etiquetar pero que no podemos definir o explicar apropiadamente en el lenguaje. (Cottingham: 1995)

Las pasiones del alma, en estricto sentido, se definen como percepciones o sentimientos o emociones del alma que hacen referencia específicamente al alma y se fortalecen por el

¹²⁰ Sobre esta concepción, véase COTTINGHAM, J., *Descartes*, FFyL UNAM, D.F., México, Coord. Laura Benítez Grobet, 1995. Págs. 192-200.

¹²¹ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, Págs. 287-288.

¹²² *Ibid*, Pág. 302.

movimiento de los espíritus animales¹²³; muy diferentes, en última instancia, a lo que se establece como el lenguaje.

Una propuesta mental cartesiana no tiene como fin el exponer la dicotomía entre mente y cuerpo, sino exponer la relevancia que toma las pasiones en los últimos escritos que deja Descartes y cómo estas pasan a formar parte de la relación entre ambas partes, es decir, las pasiones son el medio por el cual interaccionan el cuerpo y la mente al ver por ejemplo cómo los efectos de la tristeza y el miedo se manifestaban de manera física, o el sueño o el hambre¹²⁴, Descartes nunca perdió de vista las emociones. La propuesta y el interés de Descartes en querer exponer la actividad mental del ser humano puede tener antecedentes remotos como los tratados de Aristóteles, por ejemplo *De Anima*, pues al igual que en ellos, Descartes asume una postura “naturalista” de la vida mental del ser humano. De lo cual debe surgir la pregunta acerca de ¿qué es a lo que nos referimos con una postura naturalista cuando hablamos del aspecto mental del ser humano? Si bien Descartes no fue el único en tratar el tema del proceso y facultades de la mente en el siglo XVII, sí establece una relación entre los efectos físicos y los procesos mentales, pues es por los efectos físicos del cuerpo que la preocupación y entusiasmo de Descartes lo llevan a una investigación muy profunda de cómo es que pasan, como lo muestra en el *Tratado del Hombre*¹²⁵. Sin embargo, las pasiones son analizadas porque dan paso a una concepción posterior a Descartes bastante aceptada: la relación de estas con el lenguaje.

1. 4. Con respecto al lenguaje

El sistema cartesiano que se encuentra enriquecido con una infinidad de analogías se entiende a partir de una interpretación de transponer nombres, tal cual lo hizo con las pasiones y las acciones de cuerpo. La función de las analogías en Descartes se basa en la transferencia del sentido. Dicho argumento se apoya sobre la idea presentada de la unificación de las ciencias, en tanto que los términos se deben de unificar y, por lo tanto, transfieren o traducen el sentido de las cosas. Se interpreta el conocimiento como un trabajo

¹²³ DESMOND M. Clarke, *Descartes's Theory of mind*, New York, Oxford University Press, 2003, Pág. 117.

¹²⁴ *Ibid.* Pág. 117

¹²⁵ Este Tratado de características muy específicas en cuanto al proceder de Descartes lo convierte de manera especial en el tratado menos especulativo, por fin se muestra un Descartes empírico, sin embargo, la especulación está de una manera sutil al mostrar a los denominados “Espíritus Animales”, todo lo anterior con base a una postura naturalista y mecanicista de los objetos percibidos mediante los sentidos.

de transposición de los movimientos que capta la sustancia pensante, por lo tanto y en esta medida, el modelo de la teoría cartesiana de la percepción es el lingüístico “Vosotros sabéis bien que las palabras, no teniendo ninguna semejanza con las cosas que significan, no por eso dejan de permitirnos concebirlas”¹²⁶. El paradigma de una cosa que significa o designa, en Descartes, es el lenguaje, el significado de las palabras es lo que posibilita a la mente concebir la idea o el sentimiento que su sonido o figura engendran en la sustancia pensante¹²⁷. Y es justo antes de terminar el *Compendio* que --al final de su exposición sobre el tema de la manera de componer y sobre los modos--, realiza una serie de afirmaciones en las cuales utilizará formas del lenguaje, sean éstas el discurso o la poesía. No es tan claro lo que quiere demostrar enunciando estos aspectos al relacionarlos con la música, pero es meritorio que mencione algo en relación a estas formas:

la fuga de esta cadencia proporciona un placer no pequeño, cuando una parte parece que quiere descansar mientras que la otra avanza más allá. ***Y este género de figura es en la música algo parecido a lo que son las figuras retóricas en el discurso...*** En cuanto a aquellos contrapuntos artificiales, como los llaman, en los que tal artificio se mantiene desde el principio hasta el final, ***no considero que conciernan más a la Música la Acróstica o los poemas retrógrados a la Poética,*** que se ha inventado, como nuestra Música, para provocar los movimientos del alma.¹²⁸

A lo largo del *Compendio* es la única vez que se habla sobre posibilidades del lenguaje en relación con las pasiones y nuevamente en relación a los movimientos del alma. Para Descartes el tema del lenguaje es un tema sutilmente mencionado a lo largo de su obra, para demostrar o relacionar ciertos aspectos intrínsecos a la sustancia pensante, tal es el caso del artículo 50 del *Tratado sobre las pasiones*:

Art. 50. No hay alma tan débil que no pueda, bien conducida, adquirir un poder absoluto sobre sus pasiones.
Y conviene aquí saber que, como queda dicho antes, aunque cada movimiento de la glándula parece haber sido unido por la naturaleza de cada uno de nuestros pensamientos desde el comienzo de nuestra vida, se pueden, sin embargo, unir a otros por hábito, ***como lo prueba la experiencia en las palabras que suscitan movimientos en la glándula, las cuales, según lo establecido por la naturaleza, no presentan al alma más que su sonido cuando son proferidas por la voz, o la figura de sus letras cuando están escritas, y que, sin embargo, por el hábito adquirido al pensar en lo que significan cuando se ha oído su sonido o visto sus letras,*** hacen concebir este significado más bien que la figura de sus letras o el sonido de sus sílabas.¹²⁹

¹²⁶ Extracto recuperado en DESCARTES, René, *Obras completas*, Introducción de Cirilo Flórez Miguel, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011, Pág. XXXV.

¹²⁷ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, Pág. 301.

¹²⁸ DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618), Pág. 110. El subrayado es mío.

¹²⁹ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, Pág. 72. El subrayado es mío.

La relación que plantea Descartes con las formas lingüísticas es algo que sólo menciona sin dar razones. Es importante señalar que incluso nunca habla Descartes sobre un tipo de comunicación entre la mente y el cuerpo, incluso según lo mencionado hasta este punto no existe una alusión a un tipo de comunicación entre los “espíritus animales” con el alma, sólo nos habla de la relación como unión entre ambas, sin dejar claro ese paso que se da en el alma y cómo ésta sabe de la percepción que inicia en la sustancia extensa.

Concluyendo este capítulo, Philip Tagg define a la música en los términos semejantes a Descartes hasta este punto: “es esa forma de comunicación interhumana en la que un sonido no verbal organizado en términos humanos es percibido como portador de patrones de cognición primariamente afectivos (emocionales) y/o gestuales.”¹³⁰. Dicha definición puede tomarse como una reformulación de lo trabajado hasta este punto, aunque realmente Descartes nunca habla sobre un tipo de comunicación en la música, tampoco lo hace sobre la relación que tendría con patrones de cognición, los cuales sí tendrán las ciencias por ejemplo. La investigación de Willard Van Orman Quine en su *Palabra y objeto* demuestra la indeterminación de la traducción¹³¹. Sin embargo, para el propósito de este trabajo, se puede manejar la idea de que un sujeto que comparte todo pensamiento verbal con otro sujeto a lo cual se le puede denominar una comprensión compartida del lenguaje que es en lo que esta pensando Descartes al hablar del lenguaje. Sin embargo

un sujeto pensante con el que, como naturalmente suponemos, compartimos un lenguaje: en un caso favorable, por ejemplo de alguien de quien hemos aprendido nuestro lenguaje o de alguien a quien se lo enseñamos, aceptemos, para el argumento presente, que no surge ninguna cuestión de indeterminación entre él y nosotros. Sin embargo, en relación con algún otro esquema lingüístico, lo que queremos decir puede ser indeterminado en el sentido de que dos oraciones, no equivalentes en ese lenguaje, pueden igualmente servir como traducciones de alguna oración nuestra, y la elección entre ellas no estaría determinada por todo lo que hacemos o decimos. En tal caso, lo que queremos decir está indeterminado con respecto a este otro lenguaje, al igual que lo que ellos quieren decir puede estar indeterminado con respecto a nuestro lenguaje.¹³²

Es cierto que difícilmente se puede decir que Descartes vea a la Música como un lenguaje, según todo lo que se ha dicho en este trabajo, y no obstante, menciona algunas formas del lenguaje comparándolas con formas musicales. La anterior consideración viene de la

¹³⁰ Extracto citado en CANOVAS, Diego Alonso; ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (Eds.), *El cerebro musical*, Ed. Universidad de Almería, Almería, 2008, Pág. 37

¹³¹ Sobre la relación entre Descartes y la teoría de la indeterminación del lenguaje de Quine véase WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, UNAM, México, D. F., 1995. Págs. 301-303.

¹³² *Ibid.* Pág. 303.

conclusión anticipada de que no hay contenidos lingüísticos completamente determinados que sean referenciales a contenidos mentales como intentará establecer Descartes¹³³.

La música no es para Descartes una forma lingüística, a pesar de encontrarse en relación con ella, como lo sugirió sutilmente en el *Compendio*; así también, las pasiones, bajo la teoría cartesiana, difieren de las formas lingüísticas a las cuales las contraponen. En la medida de una teoría psicofísica para explicar los estados musicales que son no verbales, no hay una razón legítima para suponer que tendría más éxito en explicar los estados preceptuales en términos lingüísticos; y, sin embargo, en el siguiente siglo las pasiones, el lenguaje y la música serán un entramado que funcione para explicar a la música como un lenguaje.

1. 5. Breve conclusión al capítulo

Se puede decir inmediatamente que el sonido se encuentra aparentemente en un punto intermedio entre la teoría física y mental, la complejidad en la actividad que se produce en la mente de un oyente provoca una actitud activa, intentando en última instancia generar un posible significado, extraer una figura en el fondo de lo escuchado, o completar algo que aparenta cierta incompletud, buscar algún tipo de lógica musical subyacente. Este papel se adopta por parte de un oyente en relación con la música y con un proceso psicológico fundamental, que a lo largo de este trabajo se denominó “procesos mentales”.

La música no sólo influye en las pasiones, sino, que la “percepción musical” forma parte de todo el entramado cognitivo que parte del sentido y pasa a afectar a la mente. Es importante señalar que Descartes trata de justificar cada uno de los movimientos del cuerpo a través de razonamientos de los “Espíritus animales” para justificar el movimiento en los animales incluso mencionado en cierto pasaje del *Compendio*, siendo un proyecto bastante difícil de probar, el cual sólo puede ser rescatado mediante las analogías que se establecieron y que, hoy en día las neurociencias mantienen como un problema real y tangible de la mente del ser humano.

Se propuso en este trabajo una unificación de conceptos que tiene que ver con el largo proceso que lleva el escucha en tanto que se relaciona con el sonido y éste a su vez presenta una serie de condiciones llamados procesos mentales: la percepción sonora; la

¹³³ WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*,... Pág. 304.

sensibilidad, o bien, la escucha activa o pasiva del sonido; el agrado o desagrado y todas las sensaciones placenteras o no de la escucha que se da; todas las posibles pasiones, emociones, sentimientos, y cualquier carga afectiva que pueda llegar a generar; un proceso de memoria sonora que necesita el individuo para así; al último, provocar diferentes imágenes o formas que se pueden producir en el cerebro de un individuo mediante la asociación de todos los elementos anteriores. Todas las anteriores concepciones se centran o engloban en los procesos --al ser una serie de condiciones o pasos que se dan en un determinado individuo-- mentales que sólo pueden realizarse en un individuo a pesar de que pueda ser compartida dicha percepción por más individuos.

CAPÍTULO 2. LA POSTURA LÍMITE

*La música es el arte del devenir puro.
Es el intento de aproximación simbólica del espíritu al todo[...]
La música es la única entrada inmaterializada a un mundo
superior del saber, que abarca al hombre,
pero que él no puede abarcar¹³⁴*

Hablar sobre Descartes y la idea que tenía sobre las pasiones como lo hemos hecho en el Capítulo I, es anteponer y mostrar de dónde viene parte del problema, al relacionarlas con la música. El tomar a la música instrumental como un especie de lenguaje será el objetivo del presente capítulo, basado en la postura de Bernhard Marx, para ello es importante exponer las posturas estético-filosóficas que influirán en él.

La idea de utilizar parte de la estética generada en los siglos XVIII y XIX es mostrar lo que estaba pasando en el ámbito filosófico y cómo concebían el ámbito musical en ese tiempo. En este apartado me detendré en los aspectos relevantes con respecto al *Arte en general*, siempre con el enfoque hacia la música, centrándome en un compositor de la etapa de transición en ambas épocas, Ludwig van Beethoven (Alemania, 1770 - Austria, 1827).

El abordar de manera predominante a este compositor en este capítulo, obedece a dos aspectos: 1) la música de Beethoven funcionará como paradigma estilístico, ideológico e histórico en muchos pensadores que reflexionaron sobre su obra; y 2) es específicamente su tercera sinfonía la que utilizará Marx como un claro ejemplo de que la música significa y por lo tanto puede ser tomada como un tipo de lenguaje.

2. 1. Consideraciones históricas sobre la música como un lenguaje

Para llegar al caso más radical sobre cómo la música es tratada como un lenguaje que comunica y describe ideas --que será lo que sostiene Bernhard Marx--, se tienen que hacer las siguientes consideraciones a partir de lo establecido en el capítulo anterior. Si Descartes funcionó como el punto de partida, sobre la relación de la música con el ser humano que la percibe, pudiendo generar diferentes estados mentales, lo que queda por hacer es explicar que la concepción de la música como un especie de lenguaje será desarrollada por diversas épocas, dentro de la cual se mantiene la constante de relacionar tres conceptos, a saber: la música, el lenguaje y las pasiones.

¹³⁴ ADLER, Oskar, *Crítica de la Música Pura*, Argentina, Ed. Kier, 1958, Pág. 181.

Será el siglo XX el que exprese la síntesis de concepciones sobre la música como un tipo de lenguaje, teniendo sus antecedentes en Descartes, al considerar fundamentalmente a la música una “percepción sensible” que estimula ciertos afectos, pasiones o sentimientos, idea que será enriquecida con el paso de los siglos. Serán todas estas posturas que reflexionan en torno a la música instrumental las que alimentarán las afirmaciones que se presentarán en el siglo XX:

La música sufre por su semejanza con el lenguaje y no puede escapar de ella. Pero ello no se puede quedar en la negación abstracta de su semejanza con el lenguaje. El hecho de que la música imite como los simios; de que en virtud de su semejanza con el lenguaje propone siempre un enigma, al cual ella, en tanto que no es lenguaje significativo, nunca responde, [...] comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende, y sin embargo, no se entiende.¹³⁵

Estas ideas son consecuencia del pasar de los siglos y de innumerables reflexiones en torno a la música, la relación con el lenguaje surge a partir de la especialización de las funciones musicales y lingüísticas donde se hablará de sistemas comunes a ambas habilidades. Con el lenguaje verbal compartirá el componente sonoro, la mediación temporal y la frecuencia del sonido, aunque en muchas lenguas habladas la frecuencia del sonido no es lingüísticamente relevante, serán éstos y muchos otros elementos los que llevarán a reflexionar si es parte o no de un sistema lingüístico¹³⁶.

Lo primero que se tiene que hacer en este capítulo es mostrar que las consecuencias de varios pensadores del siglo XX tienen sus raíces no sólo en una postura tan radical como la de Marx, sino también, en pensadores anteriores a él, encuentran sus primeras raíces en el Descartes del *Compendio*. Es necesario mencionar algunas concepciones que se desarrollaron para el siglo XX, antes de hacer un análisis temporal de los siglos XVIII y XIX, pues sí el presente capítulo tratará de una postura límite que literalmente toma a la música como un lenguaje en todos los sentidos --enunciada por Marx--, es importante subrayar desde este momento que esta idea será desechada en varios aspectos posteriormente.

Todas las concepciones anteriores retoman muchas ideas ya establecidas, pues siguiendo la lectura antigua que se le daba a las emociones, pasará a ser una idea ya establecida a principios del siglo XVIII en tanto propia de la música. Por medio de la

¹³⁵ ADORNO, Theodor W., *Beethoven. Filosofía de la Música*, España, Ed. Akal, 2003, Págs. 35 y 36.

¹³⁶ CANOVAS, Diego Alonso; ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (Eds.), *El cerebro musical*, Almería, Ed. Universidad de Almería, 2008, Pág. 38.

música de un compositor o un intérprete, se expresarán sentimientos en un oyente y por lo tanto será tratado como un lenguaje que transmite emociones. Si con Descartes se hablaba de que los sentidos perciben la “forma” de los objetos, la música ahora será la “forma” de las emociones que se transmiten en un individuo y en consecuencia en una sociedad¹³⁷. Incluso será establecida la idea en la cual, como sonidos emitidos por un instrumento, la Música que no alcance al sentimiento, en tanto que se mantiene sin lenguaje, se opondrá a la idea de que es “un lenguaje más allá del lenguaje” que está por encima de los sentimientos terrenales. La función de justificar un fenómeno predominante en la música de poner nombres a las obras y categorizar a éstas por una estética de los afectos e imitación de los mismos, a partir de querer mostrar cierta significación en la música como un lenguaje, se manifestará como una herramienta dominante en el siglo XVIII¹³⁸. Será, históricamente hablando, el siglo XVIII donde se admite una relación entre los tres conceptos.

2. 1. 1. El lenguaje del sentimiento, la música para el siglo XVIII

Esta idea se documenta a comienzos del siglo en las *Reflections critiques sur la Poésie et sur la Peinture* del abate Dubos: “Exactamente así como la pintura imita las formas y colores de la naturaleza, la música imita los sonidos, los acentos, los suspiros, las modulaciones de la voz , en suma, todos los sonidos con los cuales la naturaleza misma expresa los sentimientos y las pasiones”¹³⁹. Será para el siglo XVIII que la música instrumental es asemejará al lenguaje en tanto que “imita” elementos de la expresión lingüística hablada que son utilizados para expresar sentimientos y pasiones. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son concebidas a partir de una metáfora. El equiparar a la música con un lenguaje indica un camino hacia la interiorización de la música por parte de un receptor, también implicará aquello de lo que huirá el lenguaje: la

¹³⁷ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, ...Pág. 12. Incluso será Theodor Adorno quien también sostenía la teoría de que en tanto que la música era la organización y combinación de sonidos en el tiempo eran una entidad histórico-social: “A la música que hoy pretenda legitimidad se le debe exigir lo que podríamos llamar un *carácter cognitivo*. En su material debe formular claramente aquellos problemas que el material –que no es nunca un material natural, sino producido social e históricamente- le plantea” Nuevamente se habla de la música como un conocimiento no discursivo y por lo tanto no lingüístico. Véase ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Ed. Paidós, 2002, Introducción de Gerard Vilar, Págs. 12 y 14.

¹³⁸ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Pág. 12.

¹³⁹ Extracto recuperado en DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Ed. IdeaBooks, Barcelona, España, 1999. Traducción de Ramón Barce Benito, Pág. 71.

vaguedad; tal como lo vera Adler, Adorno, Dahlhaus y Mora analizando la música instrumental concebida hasta el siglo XX, sin embargo, interpretar el lenguaje significa entenderlo, teniendo en cuenta todas las implicaciones que significa entender o comprender un lenguaje que describe o hace referencia de algo.

La música será un “descifrar” para el siglo XVIII, pues se identificó anteriormente como a-conceptual. El abate Dubos habla de la música como una forma de imitar el lenguaje, pues comparte ciertos principios de la lengua pero esto no implica que sea un lenguaje en toda su extensión, la música es verdaderamente cercana a “conceptos primitivos”¹⁴⁰, se afirmarán muchas veces, pero de esto no se puede derivar que es un verdadero lenguaje a partir de este siglo. Se realzará la idea de que la música, al igual que toda el arte en general, se abocará a transmitir emociones.¹⁴¹

La relación que tiene con el lenguaje se fortalecerá a partir de dos pensadores contemporáneos: Herder y Kant. Pues tal como lo expone Johann G. Herder (Prusia, 1744 - Sajonia, 1803) en varias secciones de sus libros y enunciado para todas las artes:

Libro IV, 3; El ser humano está organizado para sentidos más primorosos, para el arte y el lenguaje.

La armonía que el ser humano percibe y que el arte sólo desarrolla, es el más delicado arte de medir que el alma ejerce oscuramente por medio del sentido;...

Libro IX, 3; Por medio de la imitación, la razón y el lenguaje, todas las ciencias y las artes del género humano han sido inventadas¹⁴²

Quien toma la música literalmente como un lenguaje, terminará por confundir ambos términos que no implican las mismas consecuencias. Tanto Adler, Adorno y Dahlhaus, a diferencia de la concepción tan radicalizada de Mora de ya considerar a la música un lenguaje, caen en el problema que se enuncia ya desde el siglo XVIII: manejar a la música en términos de un lenguaje confuso. Herder, por ejemplo, maneja dicha oscuridad en todo el arte, a pesar de manejar una relación entre ésta y el lenguaje.

¹⁴⁰ Véase ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Ed. Paidós, 2002, Introducción de Gerard Vilar, Pág. 26.

¹⁴¹ Con Descartes se hablaba de “provocar” en el hombre ciertas emociones, como una noción de causalidad iniciada por la percepción y terminando en una reacción psicofísica del oyente, sin embargo, para el siglo XVIII ese provocar se transforma en un transmitir, debido a la conjunción de las artes. Conjunción en las artes señalada también por Descartes en tanto la relación y analogías que se dan en la percepción sensible.

¹⁴² HERDER, J. G. (1744-1803), *Antología bilingüe, Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* (1º y 2º parte), Comp. Manuel Velázquez Mejía. Edo. México, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, Pág. 143.

El verdadero problema a partir de entender la música como un lenguaje sobre estos principios de oscuridad será para Beethoven, y todos los músicos contemporáneos a él, el impulso de ir más allá de la nota escrita, como una tendencia histórica a tratar a la música como un proceso de alusiones, simbolismos sutiles y ambiguos; siempre bajo *la percepción* a un nivel crítico de una sociedad y momento histórico determinado, en particular la sociedad burguesa del siglo XVIII¹⁴³.

Para que exista un sonido, éste tiene que ser en primera instancia percibido por alguien, como lo demuestra Descartes, y aunque una pieza musical es capaz de producir una variedad de reacciones emocionales, las primeras teorías intentan especificar los elementos de la estructura musical que producen emociones, tal como lo intentó enunciar Descartes en su *Compendio* y que de igual forma trató de demostrar en su *Tratado sobre las pasiones*, sin tener un verdadero éxito. Será a partir de concebir a la música como un Arte en el siglo XVIII, donde se intentará probar que es un lenguaje a-conceptual y que sin embargo se valdrá del concepto para realizar alusiones o incluso significaciones.

Ahora, cuando ya no estamos bajo la dicotomía entre alma y cuerpo, será la mente aquel, lugar que contendrá todos los procesos mentales de los cuales se hacía mención en Descartes. Las pasiones fueron el contenedor de conceptos como “sentimientos” o “emociones” bajo la definición de su artículo 27 del tratado de las mismas, donde todos estos se reducen a pensamientos. Tales ideas encuentran una reformulación para el siglo XVIII y, como se mostró con Herder, ya se tiene una concepción de unificación en el arte y el lenguaje. Será Kant el segundo pensador que enriquecerá la relación entre los tres conceptos:

Atendiendo al atractivo y al movimiento del ánimo, colocaría yo después de la poesía el arte que más se le aproxima entre los elocutivos y que de modo muy natural puede asociársele, a saber: la música, pues aunque hable por medio de meras sensaciones sin conceptos, o sea que a diferencia de la poesía, no deja margen para la reflexión, mueve el ánimo de modo más variado y, bien que solo transitoriamente, más íntimo; es evidente, sin embargo que tiene más de goce que de cultura (el juego de pensamiento que de modo concomitante se suscita con ella, es sólo el efecto de una especie de asociación mecánica), y, juzgada por la razón, es de menos valor que cualquiera otra de las bellas artes. De ahí que, como todo goce, requiera una mayor variación y no resista la repetición reiterada sin producir hastío. Su atractivo, tan universalmente comunicable, parece fundarse en que toda expresión del lenguaje coherente tiene una nota correspondiente a sus sentido; en que esa nota designa más o menos una afección del que habla, provocándola también recíprocamente en el que escucha, de suerte que luego suscita también en éste la idea que el lenguaje se expresa con esa nota;

¹⁴³ FUBINI, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Trad. M. Josep Cuenca, España, Ed. Universitat de València, 2007, Pág. 56.

y en que, así como la modulación constituye una especie de universal lenguaje de las sensaciones, inteligible para todo hombre, así ejerce la música por sí sola en toda su energía, o sea: como el lenguaje de las afecciones, y de esta suerte, según la ley de la asociación, comunica universalmente las ideas estéticas unidas de modo natural a esas afecciones, bien que, no siendo esas ideas estéticas conceptos ni pensamientos determinados, la forma de la combinación de estas sensaciones (armonía y melodía) sirve solamente para suplir la forma de un lenguaje, mediante una disposición proporcionada de esas sensaciones (que puede ponerse matemáticamente bajo ciertas reglas porque se basa en notas en proporción al número de vibraciones de aire en el mismo tiempo, en cuanto las notas pueden unirse simultáneamente o sucesivamente), para expresar la idea estética de un conjunto coherente de una multitud innominable de pensamientos de acuerdo con cierto tema que constituye la afección dominante en la pieza.¹⁴⁴

Se insistirá --a partir de este momento histórico-- sobre la predominante idea de que la música tendrá que ser considerada el lenguaje de los sentimientos, siguiendo la idea de un lenguaje que no es conceptual. Desde el principio de la presente cita, al igual que Dubos, se hace mención de la cercanía de la música con el lenguaje, evitando el concepto, la significación, la referencia y la descripción. La presente cita de Kant, demuestra un regreso a las finalidades ya enunciadas en el *Compendio* cartesiano:

- 1) “Es más goce que cultivación”. Recuerda a la finalidad de la música como deleite.
- 2) “Este tono indica en mayor o menor medida un afecto del hablante y lo produce en el oyente”. Recuerda la segunda finalidad, producir en nosotros pasiones diversas. Pero a diferencia de Descartes, la música será tomada como una forma de transmisión y no como un medio de percepción.

Si Descartes no hace realmente una referencia a admitir a la Música como el lenguaje de los afectos, pasiones, sentimientos, o movimientos de la mente, Kant si lo haría, pues como un lenguaje, tratará a la música en términos de hablante y oyente. Sin embargo, como todos los demás pensadores, cae en el problema de considerar que no genera pensamientos

¹⁴⁴ KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengoi, Buenos Aires, Argentina, Ed. Losada, 1961, Págs. 173 y 174. También vease ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1990. Pág. 124: “colocaría al arte que más se acerca al de la elocuencia y muy bien puede unirse a ella, es decir *el arte del tono*. Por que aunque hable por medio de las meras sensaciones sin conceptos... mueve a la mente en una gran variedad de formas y más intensamente, aunque sólo de una forma transitoria. Es no obstante más goce que cultivación...Este tono indica en mayor o menor medida, un afecto del hablante y lo produce también en el oyente..., *como lenguaje de los afectos*, y así comunica universalmente, según las leyes de la asociación, las ideas estéticas naturalmente combinadas aquí. Pero estas ideas estéticas no son conceptos o pensamientos determinados ... sólo sirve en lugar de la forma del lenguaje, por medio de su concordancia proporcionada, para expresar la idea estética de un todo conectado de una riqueza de pensamiento inexpresable”.

determinados y, por lo tanto, susceptibles de una descripción, por lo cual no conecta a la música con ideas concretas; será, como dice al final de la presente cita un “pensamiento inexpresable”, lo cual no significará una idea positiva para la música. Dicho en palabras de Eugenio Trías en *El canto de las sirenas*:

El arte «da que pensar», decía Kant,[...] Pero en Kant la música todavía se situaba en la última fila de la jerarquía de las artes, próxima al arabesco y a la jardinería [...] En la música transpira, sin mediación de conceptos (y sin objetivarse en Ideas), la esencia misma del mundo. Ésta en la música se presenta, sin recurso a representación.¹⁴⁵

Kant rechazará en su tercera *Crítica* la suposición, presente desde Alexander G. Baumgarten (Alemania, 1714-1762), que el arte debe de ser entendido como un modo de cognición confusa, pues el que sea el lenguaje de las pasiones, ello no implica que tiene que enlazarse con el conocimiento conceptual. Rechazará también la idea de una intelección sensualista a partir de la percepción sonora. Será considerada hasta este punto un tipo de “experiencia” que viene de la armonía entre la imaginación¹⁴⁶ y el entendimiento bajo la contemplación del objeto-sonido. Con Kant la música no es un modo de conocimiento, dado que la contemplación se da de forma desinteresada¹⁴⁷.

Dicha formulación sobre la experiencia surge de lo que Kant denomina como “el libre juego de las facultades”: la imaginación y el entendimiento cumplen su función, de manera que ambos se encuentran relacionados, ambas facultades no se pueden cumplir sin referirse entre ambas¹⁴⁸. Dichas facultades cognoscitivas parten del sujeto contemplador¹⁴⁹. Por ello, la música puede evocar imágenes, pues entrarán en juego estas dos facultades en un individuo al realizarse una escucha; sin embargo, agregará otro aspecto en dicha contemplación del sonido: la sensibilidad de cada individuo y el cómo se relaciona ésta con lo percibido.

¹⁴⁵ TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas, argumentos musicales*, Barcelona, España, Ed. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 2007, Pág. 314.

¹⁴⁶ Como bien afirmara Keith Swanswick la música puede evocar imágenes a pesar de su condición no visual, véase SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Ed. Morata, Madrid, España, Trad. Manuel Olasagasti, 1991. Pág. 47.

¹⁴⁷ TAYLOR, Charles. *Hegel*. Trad. Francisco Castro Merrifield, Carlos Mendiola Mejía y Pablo Lazo Briones, Barcelona, España, Ed. Anthropos, 2010, Pág. 408.

¹⁴⁸ LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, España, Ed. Universidad de Navarra, EUNSA, Pamplona, 1990, Pág. 190.

¹⁴⁹ SOBREVILLA, David, *La ‘Filosofía del arte de Schelling’ exposición y crítica*, República Federal de Alemania, Universidad de Tubinga, 1980, Pág. 82

Con Kant encontramos una forma muy superficial de unir a la música con el lenguaje, en tanto que se encuentran involucrados todos estos aspectos, y aunque por fin se encuentra ligada a aspectos cognitivos referentes ya a una experiencia, será un arte enteramente conectado con los sentimientos, lo cual, para Kant no representa una idea tan positiva. Será un arte que exprese sentimientos de acuerdo a la figura sexual que cree está representada en éstos, la mujer:

La sensibilidad para la descripción expresiva y la música, no como arte sino como expresión de los sentimientos, refina o eleva el gusto de este sexo y tiene siempre alguna conexión con los impulsos morales. Nunca una enseñanza fría y especulativa sino siempre sentimientos, y que éstos permanezcan tan cerca como sea posible de las condiciones de su sexo.¹⁵⁰

Para Kant la emoción no es un elemento primordial: "... la emoción sensible de la cual las almas más comunes también son capaces"¹⁵¹. El menosprecio de Kant a la Música viene de la idea de que una pieza musical, al provocar una experiencia afectiva o incluso intelectual, depende de la disposición del oyente¹⁵² y su sensibilidad: "Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas"¹⁵³.

La anterior cita recuerda un poco lo que ya enunciaba Descartes: el placer y lo agradable dependen de esa condición subjetiva que mostraba Wymeersch ya en la obra de Descartes, tal como lo defiende Kant ahora. Por medio de la sensibilidad propia de cada ser humano, se provocarán una serie de sensaciones que tiene que ver con el placer o displacer, así también, con el agrado o desagrado. La estética kantiana parte de la experiencia del sentido del que participa el hombre, pero también de la sensibilidad propia de cada individuo.

Será a partir de la combinación de sonidos que generan tensiones y relajamientos que nuestra sensibilidad responderá¹⁵⁴. Son las pasiones las que formarán un objeto de

¹⁵⁰ KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción e introducción de Dulce María Granja, México, UNAM, Ed. Fondo de cultura Económica 2004, Pág. 3.

¹⁵¹ KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Pág. 4.

¹⁵² ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Pág. 146

¹⁵³ KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Pág. 3.

¹⁵⁴ HURTADO, Leopoldo, *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Ricordi, 1951, Págs. 116 y 117.

estudio legítimo como detectó Descartes, sin embargo, la finalidad de la música no consistirá sólo en reproducir las pasiones y los sentimientos humanos¹⁵⁵, sino también una impresión, o una cualidad de la experiencia, los juicios que se siguen de estos procesos mentales se dan a partir de todo un proceso creativo¹⁵⁶ que Kant ya maneja a partir del denominado “libre juego de las facultades”.

Sin embargo, el elemento que se debe de rescatar a partir de Kant es la “sensibilidad subjetiva”, o bien, la participación activa de un determinado individuo en la escucha de la música. Esto será la base de lo que enunciará Friederich Schlegel (Alemania 1772-1829) en su *Charakteristiken und Kritiken I* a inicios del siglo XIX que será la nueva forma de concebir a la música, siguiendo las ideas que se encuentran contenidas ya desde Descartes. Para el XIX, la música --ya para este siglo consolidada como música romántica-- es una consecuencia de su alejamiento de muchos elementos verbales y vocales. La música incorporó tanto los sentimientos propios que se encuentran definidos en la palabra, así como también los eventos públicos que la música trata de enunciar, rompiendo de alguna manera la relación que sostuvo con las emociones humanas¹⁵⁷, nuevamente tendrá más contenidos que los enunciados en el XVIII para ser un lenguaje que involucra no sólo una cuestión sentimental, sino también pensamientos concretos e ideas que en un primer momento sostendrá Schlegel:

Algunos consideran extraño y ridículo que los compositores hablen de los pensamientos que existen en sus composiciones[...] Pero quien tenga sensibilidad para las maravillosas afinidades de todas las artes y ciencias, al menos no considerará las cosas bajo el rastrero punto de vista de lo que suele llamarse naturalidad, según la cual la música debiera ser tan sólo el lenguaje del sentimiento; y no encontrará imposible una cierta tendencia hacia la filosofía en toda la música instrumental pura.¹⁵⁸

Schlegel radicalizará lo que se enunciaba en el siglo XVIII, se habla de esa sensibilidad que Kant redujo a una cualidad de “la cual las almas más comunes son capaces”, como un medio más elaborado, bajo la opinión de que la música debería de ser el idioma del sentimiento, sería sólo una posibilidad mediada por la sensibilidad del oyente, presente en

¹⁵⁵ LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel, ...* Pág. 156.

¹⁵⁶ SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Trad. Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991, Pág. 51.

¹⁵⁷ STORR, Anthony, *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el por que de las pasiones* (1997), Traducción Verónica Canales Medina, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2002, Págs. 95 y 96.

¹⁵⁸ Extracto recuperado en DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Ed. Ideabooks, Barcelona, España, 1999, Trad. Ramón Barce Benito, Pág. 70.

toda la música instrumental, según la forma de interpretar de Schlegel. Ahora la sensibilidad del individuo funciona tanto para las artes y las ciencias, y por lo tanto para generar conocimiento a través de los pensamientos que se encuentran en las composiciones de un determinado compositor. Será entonces, a inicios del siglo XIX cuando se apunta a otra tendencia en la música al emparentarla con la filosofía, pues incluso en 1801, en el *Allgemeine musikalische zeitung*, se lee la siguiente afirmación: “tratar a la música desde el punto de vista de la metafísica”¹⁵⁹; la música, al contrario de la literatura, se había analizado desde su evolución estilística y no relacionada con los factores exteriores que se encuentran alrededor de la misma obra.

Será en el siguiente siglo que la estética musical sufre una tendencia a abandonar la expresión sentimental que buscó este arte en el público burgués del siglo XVIII, al no exigirle una finalidad comunicativo-didáctica, lo cual sí hará en gran medida la música del siglo XIX¹⁶⁰, y que sin embargo encuentra sus bases en J. J. Froberger (Alemania, 1616 - Francia, 1667) al “describir” en el clavicordio los remolinos del Rin, y los antiguos compositores franceses como J. Ph. Rameau, al imitar en el clavecín el cacarear de las gallinas y los caprichos del cuco, por ejemplo¹⁶¹. El arte no puede tener, para el siguiente siglo a inaugurar, la finalidad de reproducir las pasiones humanas, sino también una forma de conocimiento que encuentra su primera base en Schlegel y culminará en Marx. El tomar a la música como un lenguaje llevará a los pensadores que acepten esta premisa a un camino difícil de demostrar, de igual modo, aquellos compositores que establezcan un nivel de competencia por parte de su auditorio debieron de pagar un precio muy alto de acuerdo a su capricho, al escribir en un estilo demasiado complejo o poco familiar para los escuchas¹⁶².

¹⁵⁹ Extracto recuperado en KALTENECKER, Martín, *El rumor de las batallas, ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Ed. piados, España, 2004. Pág. 94

¹⁶⁰ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, ... Pág. 143.

¹⁶¹ Podemos encontrar en Rameau, en sus diversas composiciones instrumentales un carácter “imitativo” como lo es: *Les tourbillons* (Los remolinos), *La Poule* (La gallina), *Le rappel des oiseaux* (El retiro de las aves), *Les petits marteaux* (Los pequeños martillos), entre muchas otras obras; ejemplos de la denominada “música programática”. Parte de la música anterior al siglo XIX, tiene un carácter imitativo de la *Naturaleza* u objetos de la vida cotidiana, de algún modo tratan de imitar los sonidos que producen esos objetos y por lo tanto se apela a un tipo de música descriptiva bajo el principio de imitar los sonidos de los objetos que tratan de enunciar.

¹⁶² LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Pág. 155.

2. 1. 2. El siglo XIX, la expresión de la Idea en la música

La ideología detrás del pensamiento y argumentación de Bernhard Marx se encuentra a partir de George W. F. Hegel (Alemania: 1770-1831), como se hizo mención en el Capítulo 1 de este trabajo. En el siguiente extracto se muestra cómo el arte se empalma con las concepciones ya establecidas desde Descartes y, bajo los parámetros del siglo XVIII, el arte en general esta involucrando efectos relacionados no sólo con las pasiones, sino también, con procesos mentales que están involucrando al lenguaje, ahora descritos bajo la filosofía hegeliana en voz de los escritos de Friederich Carl Hermann Victor von Kehler en el verano de 1826, quien, como discípulo de Hegel, realizó una serie de apuntes sobre la teoría estética de Hegel. Dichos apuntes servirán al presente trabajo como las bases para llegar por fin al caso límite de Marx:

El arte...su fin quede cifrado en *despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de todo tipo*, en llenar el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el pecho humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades, y todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea, en *ofrecer al sentimiento y a la intuición para su disfrute* la gloria de lo noble, eterno y verdadero. Igualmente, el arte ha de hacer comprensible la desdicha y la miseria, el mal y el delito, *tiene que enseñar* a conocer en lo más mínimo todo lo detestable y terrible, así como todo agrado y felicidad, y *debe hacer que la imaginación se regale en la fascinación seductora de las deliciosas intuiciones y percepciones sensibles*¹⁶³

El presente extracto nos da en esencia las características con las cuales Descartes comenzó a tratar a la música, con las mismas bases conceptuales enriquecidas desde varios aspectos, se encuentran las pasiones ahora conjugadas con otros dos términos: los sentimientos por un lado, y las inclinaciones. Así también rescata o apoya la idea cartesiana de deleite, con el término “disfrute”, de este modo comenzará a enriquecerse y a definirse más lo relativo al arte, y por lo tanto, este movimiento llevará consigo a la música.

Y a pesar de que Hegel no menciona nada acerca de un lenguaje artístico como se ha dicho en los apartados anteriores de este capítulo, ello no quiere decir que se deja una impresión negativa de este aspecto en cuanto a relacionar al lenguaje y a la música; tampoco funciona “el signo” para explicar la obra de arte como lo hará para varios de los

¹⁶³ Extracto recuperado en LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Ed. Universidad de Navarra, EUNSA, Pamplona, España, 1990. Pág. 158. Véase también HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Trad. Domingo Hernández Sánchez, España, Ed. ABADA, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, Pág. 158. El subrayado es mío.

pensadores del siglo XX y para Marx, el arte es para Hegel “la manifestación sensible de la Idea”¹⁶⁴, entendida como esa entidad hegeliana manifestada en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) y sobre todo en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), como la conjunción de todo su sistema filosófico¹⁶⁵.

Así también, como se mencionó más arriba, la teoría hegeliana tendrá una carga del contexto histórico: “Un último punto relativo a la forma externa del ideal es el que concierne a la relación de las obras artísticas con el público, es decir, con *la nación y la época* para las que el artista, o el poeta, componen sus obras.”¹⁶⁶. El arte también muestra los males de la humanidad, lo que muy probablemente dejaron las revoluciones no sólo fue victoria para unos, sino también derrota y males para otros.

Antepondrá aspectos propios de la mente: por un lado tenemos a la “imaginación”, como ese proceso que estimula la creación de las obras de los artistas¹⁶⁷; también tenemos lo que serán “las intuiciones” que serán una parte heredada de la teoría kantiana¹⁶⁸, y nuevamente “las percepciones sensibles” que son anteceditas por Descartes. Sin embargo, la diferencia entre Descartes y Hegel radicará en la finalidad, tratar al arte con implicaciones más allá del provocar las pasiones:

¹⁶⁴ El arte es un modo de conciencia de la Idea, pero hay que recalcar que no es la representación de ella, es decir, como afirmara Charles Taylor: “¿Existe un modo de conciencia contemplativa que no sea representación? La respuesta es que lo hay y es el arte. Una cantata de Bach, por ejemplo, transmite cierta visión de Dios, de Cristo y de la salvación humana. Pero esto no retrata, describe u ofrece una representación de ello” (Taylor: 2010) Una obra de arte no es una representación confusa para Hegel, sino más bien un modo de conciencia que no es representativo. Véase así, TAYLOR, Charles, *Hegel*, Ed. Anthropos, Barcelona, España, 2010, Trad. Francisco Castro Merrifield, Carlos Mendiola Mejía y Pablo Lazo Briones, Págs. 409-412.

¹⁶⁵ ESCALANTE, Evodio, *El papel estructural del lenguaje en la estética de Hegel*, en OLIVA MENDOZA, Carlos (Compilador), *Figuras: Estética y Fenomenología en Hegel*, México, Ed. Cátedras, Facultad de Filosofía y Letras, programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, 2009, Pág. 21.

¹⁶⁶ Tal como lo describiría Adorno, se necesitan dos aspectos el social y el histórico ya descritos ahora por Hegel, pues para sostener dicha idea continúa diciendo: “Hoy el poeta debe de poseer la ciencia de un arqueólogo y mostrar su escrupulosa exactitud. Observar ante todo el color local y la verdad histórica, ha llegado a ser el principal objeto y el fin esencial del arte.”(Hegel: 1832-1854). Véase HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Ed. Mestas, Madrid, España, 2003, Trad. Hermenegildo Ginger de los Ríos, Pág. 95. El subrayado es mío.

¹⁶⁷ Existen tres aspectos predominantes en la estética hegeliana en relación con la mente, a saber, la imaginación, talento e ingenio y por último la inspiración. Véase HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la estética...* Pág. 97.

¹⁶⁸ Para Hegel la intuición es la conjunción entre la inteligencia y la memoria, como una forma de la intuición interiorizada. Véase OLIVA MENDOZA, Carlos (comp.), *Figuras: Estética y Fenomenología en Hegel*, Ed. Cátedras, Facultad de Filosofía y Letras, programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, D. F. México, 2009. Artículo de ESCALANTE, Evodio, *El papel estructural del lenguaje en la estética de Hegel*. Pág. 28.

No se presenta de entrada ninguna diferencia entre contenidos tan opuestos como sentir lo supremo o abandonarnos relajadamente a los egoístas sentimientos de placer. Según esto, podemos entonces determinar el poder del arte como algo formal, algo para lo cual el contenido daría igual...; *se trata de un fin más sustancial*, no simplemente del despertar de todas las pasiones posibles.¹⁶⁹

Para Hegel, el arte tiene el poder de evocar sentimientos, de igual modo tiene una función purificadora o catártica, todo esto se alcanza atendiendo al fin propio del arte y específicamente el fin propio de la música¹⁷⁰. La música tiene un carácter más subjetivo dentro de las artes figurativas¹⁷¹ y, por lo tanto, bajo su sistema filosófico existen tres puntos importantes en el estudio de ésta, a partir de su relación con las otras artes:

1º La obra de arte sólo puede ser mediante el hombre¹⁷², las dos herramientas que necesita toda creación artística son: la *idea* (en la imaginación) y la *expresión* que es el medio realizado en cualquiera de las Artes.

2º Establecimiento de un paralelo entre la música y las artes figurativas, por un lado y, por otro, el caso de la poesía. Se busca, tanto en la música como en la arquitectura, la escultura y la pintura, guardar una relación que las convierta en Artes¹⁷³, el paralelismo consistirá en la demostración de un hilo conductor que nos lleve hasta la poesía y el teatro como fin último.

3º Los elementos por los cuales cada arte puede concebir y representar sus asuntos, es decir la Idea y la expresión estarán manifestadas en el caso de la música, el sonido.

¹⁶⁹ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Pág. 164. El subrayado es mío.

¹⁷⁰ LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, España, Pág. 164

¹⁷¹ Para el tratamiento de las artes figurativas véase HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética* (verano de 1826), Págs. 95-100.

¹⁷² Es importante mencionar aquí, que la obra artística tanto en Hegel, como en Kant, sólo puede ser una creación del Hombre, es decir la Obra de Arte no puede encontrarse en la naturaleza. Y sin embargo, intentará imitar a la naturaleza: “distintos enfoques sobre el [fin último] del arte son: 1. La imitación de la naturaleza: Por ejemplo, que el arte se limitaría a imitar la naturaleza. Una antigua aseveración eso de que el arte imite a la naturaleza, pues se encuentra ya en Aristóteles”.

¹⁷³ Casi paralelamente a la filosofía hegeliana encontramos el sistema filosófico de Schelling y por lo tanto también sus observaciones sobre el arte, pues también establece de una forma más particular la relación de la música con las artes antes mencionadas, pues dice: “También podemos presentir de antemano que si las tres formas básicas o categorías del arte son la música, la pintura y la escultura, el ritmo es lo musical en la música, la modulación lo pictórico (que no debe ser confundido con lo *que pinta*, lo cual sólo es aceptado en la música por un gusto completamente corrompido y decadente como el actual, por ejemplo, que se recrea con el balido de las ovejas en la música de *La creación* de Haydn), la melodía lo escultórico”. Véase SCHELLING, Friederich W. J., *Filosofía del Arte*, Ed. Tecnos, Madrid, España, 2012. Trad. Virginia López Domínguez. Pág. 189

4º Como último punto, la acción que ejerce la música sobre la parte interior del hombre, en oposición con las demás artes. Es decir, el carácter que tiene ésta en relación con nosotros. Una de las cosas que se busca al crear una obra de arte es la expresión de un *sentimiento*, no siendo éste su fin último.

Para Hegel ya no serán las pasiones o afectos la respuesta inmediata al hecho de una finalidad en el arte y por lo tanto sólo será una parte de la finalidad en la música, el término que se emplea ahora es el de *sentimiento (Gefühl)*¹⁷⁴ antecedido por la teoría kantiana y maximizado por Schlegel. Además de cambiar la finalidad que ya no será en cierta medida el deleite y el provocar diferentes pasiones, sino atender a la Idea. Crear una obra de arte es la expresión de un *sentimiento*, y en el caso particular de cada arte, de acuerdo a su esfera, hacer uso de sus propios elementos que la caracterizan como arte. En el caso de la Música su elemento es el sonido que tiene sus propias consideraciones para que sea un Arte sonoro:

- a) Modificaciones que experimentan los sonidos (afinación)
- b) leyes armónicas del sonido
- c) Medida y Ritmo
- d) Regularidad y simetría en los puntos mencionados

En el caso de (d), particularmente, se puede ver que este es el punto en el cual confluyen las artes figurativas, es decir la construcción de un edificio en la arquitectura, con la construcción de ritmos y armonías de manera simétrica y regular en la música. De algún modo se puede hacer un señalamiento aquí de la existencia de la matemática y leyes físicas que rigen no sólo a la arquitectura, sino también, al sonido y a las demás artes, lo cual ya encontramos de manera más desarrollada en el *Compendio* de Descartes sobre el tratamiento matemático de la música, sin embargo, este aspecto ahora no será esencial en la música más allá de justificar su relación con las otras Artes.

El elemento esencial en cualquier obra de arte a partir de Hegel será la Idea que puede contener esta. La conjunción de los elementos propios de la música dan paso a una interiorización que se expresa mediante sonidos:

¹⁷⁴ Para las distintas acepciones de este término véase la *Tabla de correspondencias de traducción de términos* en KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Introducción: Dulce María Granja, México, UNAM, 2004.

El segundo arte del lado subjetivo, del lado de la comunidad, [es la música]. [La pintura [es] particularidad subjetiva, visible. En la música, el punto de determinación abstracto es la más abstracta interioridad pura como tal, la cual precisamente se revela como interioridad; y así esa manifestación externa no debe ser una espacialidad, pues lo espacial es el subsistir de la exterioridad. Por el contrario, la manifestación de la música ha de ser una manifestación de la interioridad, que no se siente sostenida por la subjetividad, sino que desaparece, se desvanece al aflorar... el elemento es [el] sonido como tal... [Su elemento es el] sonido que deviene habla, obteniendo esa subjetividad la objetividad que llamamos palabras.¹⁷⁵

Hegel otorgará a la música dos posibilidades: si es música vocal, contará con *contenido* de un *significado* determinado; mientras que si se trata de música instrumental, esta sólo expresa un *ambiente* sugerido y será indeterminado para un auditorio que participe de la escucha¹⁷⁶, pero no para el creador artístico, en tanto que su creación atiende una Idea establecida en su obra.

El sonido, al tener una relación con el habla, transforma a la música en el puente para llegar al arte lingüístico, la poesía. Será el sonido lo que Hegel considera el signo para realizar una representación del habla, como una realidad extralingüística que se tiene que expresar¹⁷⁷. Estas palabras resonarán hasta pensadores como Adler, Adorno y Mora. Hasta este punto es importante mencionar que Hegel se encuentran con el problema del lenguaje fonético inserto en la música, por su parte atribuye jerarquías donde el papel del canto se encuentra relacionado o más emparentado con la poesía, como se mostró en los cuatro puntos que muestran la unión de las artes y sus medios para atender a su finalidad. Y bajo la premisa de que la música instrumental es en esencia música sin texto en la ejecución, para Hegel dicho tipo de música se relacionará del siguiente modo con el auditorio:

El [oyente] debe de encontrar una ocupación en la música. Si no se trata de obras [con un texto], entonces es un conocimiento teórico [el proporcionado por esa ocupación]; cuando ésta no se da, [domina] la propia imaginación o el aburrimiento. Ya no es expresión del sentimiento, que queda vacío en mayor o menor medida.¹⁷⁸

¹⁷⁵ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Pág. 447. Es a través de la presente cita que Hegel escribe un paralelismo entre la Música y el lenguaje a través de la relación con el habla, también este paralelismo funciona para relacionarla con la poesía. El subrayado es mío.

¹⁷⁶ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Pág. 96.

¹⁷⁷ Las palabras describen, refieren, o caracterizan algo y son fieles a esto en la medida en la correspondencia correcta entre término y objeto, pero la música no describe y no tiene una correspondencia real, al igual que Kant Hegel insistirá en que el lenguaje tiene una dimensión descriptiva la cual no tiene la música. Véase TAYLOR, Charles, *Hegel*, Ed. Anthropos, Barcelona, España, 2010. Pág. 413.

¹⁷⁸ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Pág. 459.

Dicha distinción entre la música vocal y la instrumental será también fundamental como se mencionó en el primer capítulo, este trabajo sólo se enfocará a lo que es llamado música instrumental, o también conocida como *Música absoluta*¹⁷⁹ para el siguiente siglo. La música que contiene canto, tendrá la gran ventaja de contener un lenguaje fonético, los seres humanos podemos comunicarnos y transmitir conceptos e ideas concretas que dan paso al conocimiento a través del lenguaje en la forma hablada. Mientras que la música instrumental se valdrá de otro tipo de aspecto, a saber, la Idea que en ella se encuentra, si el arte se trata de un fin más sustancial: "... el deber del artista, ante todo, es poner **la idea** que constituye el fondo en armonía con el espíritu de su siglo y el genio propio de su nación."¹⁸⁰. Dicho lo anterior, será un problema que afectará a la música desde un ángulo que la coloca como arte y que tiene como base la Idea que constituye a su siglo. En otras palabras, para Hegel:

esa *idea* que constituye el fondo del asunto particular que el artista ha escogido no sólo ha de estar presente en su pensamiento, con moverle e inspirarle, sino que debe haberla meditado en toda su extensión y profundidad, porque sin la reflexión, el hombre no llega verdaderamente al saber qué encierra en sí mismo... De una imaginación ligera no puede resultar una obra enérgica y sólida... este trabajo intelectual, que consiste en modelar y fundir el *elemento racional* y la *forma sensible*, el artista debe llamar en su ayuda a la vez a una razón activa y muy despierta y a una sensibilidad viva y profunda... Merced a esta viva sensibilidad que penetra y anima el conjunto de la composición, el artista que asimila el asunto y la forma de que quiere revestirlo, se lo apropia¹⁸¹

No aparenta ser un absoluto lo que Hegel está explicando con base en la concepción de la Idea, ésta es entendida como el asunto del cual tratará la obra, lo cual quiere decir cierta libertad en el contenido de la obra, dicho asunto también debe de estar relacionado no sólo con la sensibilidad del auditorio, sino con la sensibilidad misma del compositor. Ahora bien, el asunto del cual tratará la obra depende de otro rasgo más, la originalidad:

La verdadera originalidad, en el artista como en la obra de arte, consiste, por tanto, en estar penetrado y animado de la idea que constituye el fondo de un asunto en sí mismo verdadero, en apropiarse completamente, esta idea, en no alterarla y corromperla, mezclando particularidades extrañas tomadas del interior o exterior.¹⁸²

¹⁷⁹ Para un acercamiento del término véase DALHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta...* el capítulo *La música absoluta como paradigma estético*.

¹⁸⁰ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Pág. El subrayado es mío.

¹⁸¹ HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre estética*, Trad. Hermenegildo Gingerde los Ríos, Madrid, España, Ed. Mestas, 2003, Págs. 99 y 100.

¹⁸² *Ibid.* Pág. 114.

Desde Schlegel, la sensibilidad que se encuentra a partir de la percepción del sonido, es esa forma de involucrar al oyente de manera activa con la finalidad de llegar a una comprensión de la composición musical. Pero la comprensión de una obra musical es porque de hecho contiene una idea. Puede entonces hablarse de una estética musical del idealismo en la cual la figura predominante será Beethoven. Será en mantener constantemente presente dicha “idea”, por lo que Beethoven en sus grandes obras instrumentales antepone en su asunto a tratar la figura de lo heroico, por ejemplo¹⁸³.

Por tal motivo, es importante hablar sobre la práctica musical, los elementos que necesita y de los cuales echará mano para la creación de una pieza, atendiendo al asunto que en ella se trata, pues una composición musical es antes que nada un argumento propio del artista que crea, un carácter plenamente personalizado en las obras y en sus movimientos que en Beethoven hallará una culminación, lo que ya se tenía desde la época de Descartes, pasando a figuras como Johann Sebastian Bach, Jean Philip Rameau, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart¹⁸⁴.

2. 2. La práctica musical beethoveniana

La posición de Beethoven en varias de sus obra pertenece a lo que se denominó como “música programática”¹⁸⁵, la cual es propia del género descriptivo, muy abundante en los Siglos XVIII y XIX. Las características de esta música serán que el compositor se vale de un texto narrativo --que en muchos casos fue escrito con posteridad a la obra--, el cual sirve como guía al oyente y pueda identificar los distintos movimientos o episodios, asociándolo con las características propias de la música instrumental, como lo serán la intensidad de la obra, el movimiento temporal sea rápido o lento, y el timbre de los instrumentos como una

¹⁸³ MOSER, Hans Joachim, *Estética de la música*, Trad. Carlos Gerhard, México, UTEHA, 1996, Pág.

¹⁸⁴ TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas, argumentos musicales*, Barcelona, España, Ed. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 2007, Pág. 232

¹⁸⁵ Anthony Storr en su libro *La música y la mente* nos dice: “...la música <<programática>> conserva referencias del mundo exterior y que, por lo tanto, no puede ser la estructura contenida, aislada y casi perfecta que los formalistas admiran. Pese a ello, gran parte de la música <<programática>> es simplemente música inspirada por algún evento, narración, sonido o imagen. La sinfonía nº 6 de Beethoven (Op.68 en Fa mayor) es el más claro ejemplo. Si Beethoven no hubiera encabezado sus movimientos con títulos, los cuales son adaptaciones de los títulos que Knecht dio a los movimientos de una sinfonía totalmente diferente, aceptaríamos la Sinfonía <<Pastoral>> como una obra de música absoluta sin preocuparnos de si Beethoven describe una <<escena junto al arroyo>> o una <<alegre reunión de campesinos>>”. Pág. 109.

forma de asociación indirecta con la imagen proporcionada¹⁸⁶. Sin embargo, dicho texto, como se concluirá en el presente trabajo, en ninguna forma podría servir para explicar la obra sonora, si sólo se percibe el sonido de la ejecución¹⁸⁷.

La ejecución de la música instrumental, que es lo que se percibe auditivamente, no puede transmitir la información verbal contenida en la partitura; sin embargo, queda una fuerte asociación. La relación entre la música y la información verbal se hace evidente, a partir del hecho de que elementos de ambos se pueden recuperar en la memoria conjuntamente, en tanto que el oyente sea *informado* tanto del contenido verbal y se encuentre en una escucha activa del sonido percibido. Sin embargo, dicho lo anterior, existen problemas en la recolección de ambas informaciones, al relacionar dos tipos de memoria con contenidos diferentes, tanto el contenido musical, como el contenido verbal lingüístico se deberán de integrar y almacenar de manera conjunta, a lo cual se apelará bajo el concepto de “música programática”, a que ambos contenidos tienen material en común a ambos tipos de informaciones percibidas¹⁸⁸.

El colocar o insertar información al oyente, como lo serán títulos y notaciones especiales, será una forma de lo que hablará Hegel; la obra de arte trata de mostrar los asuntos contenidos en ella; de este modo, la también llamada “la música a programa”, tomará esa inserción de información en sus obras. La sonata *Les adieux* y el capricho *La cólera por la pérdida de una moneda de cinco centavos* son ejemplos ampliamente reconocidos, como lo será la *Sinfonía Pastoral*, la cual, según varios pensadores que reflexionaron sobre esta obra, describe sin el uso de la palabra hablada¹⁸⁹, como incluso mencionará el mismo Nietzsche sobre esta Sinfonía:

¹⁸⁶ Un ejemplo que sirve para la comprensión de una asociación indirecta proporcionada por el timbre de un instrumento esta en la siguiente cita: “... el timbre de distintos instrumentos se utiliza para transmitir emociones que objetos reales con sonidos similares transmiten, como el timbre de un saxofón, que puede utilizarse para transmitir las imágenes de suciedad y ruido de una ciudad. Difícilmente el ruido de una flauta o de un violín puede transmitir este tipo de sensaciones. Evidentemente, el timbre de un instrumento no hace referencia directa a objetos o estados, es decir el sonido de un saxofón no hace referencia directa a ambientes ruidosos y sucios, sino que lo hace de forma indirecta...”. Véase GÓMEZ-ARAIZA, Carlos J.; BAJO, M. Teresa; PUERTA-MEGUIZO, M. Carmen; MACIZO, Pedro, *Determinantes de la representación musical*, Universidad de Granada, 2000. Pág. 105

¹⁸⁷ HURTADO, Leopoldo, *Introducción a la estética de la música*, Pág. 120

¹⁸⁸ GÓMEZ-ARAIZA, Carlos J.; BAJO, M. Teresa; PUERTA-MELGUIZO, M. Carmen; MACIZO, Pedro, *Cognición musical: relaciones entre la música y el lenguaje*, España, Universidad de Granada, 2000, Pág. 76.

¹⁸⁹ MOSER, Hans Joachim, *Estética de la música*, ... Pág. 152.

Quiero recordar aquí un conocido fenómeno de nuestros días que parece escandaloso para nuestra estética. Nos damos cuenta constantemente de que ciertos oyentes de una sinfonía beethoveniana necesitan de ‘imágenes explicadas’, a pesar de que una complicación de los diversos mundos imaginativos provocados por una pieza musical resulta en verdad fantásticamente abigarrado e incluso contradictorio: y ejercitar a cuenta de ese amontonamiento su pobre ingenio y pasar por alto que se trata de un fenómeno verdaderamente digno de explicaciones algo característico de esa estética. E incluso cuando el compositor ha aludido imágenes al hablar de su obra, y ha llamado a su sinfonía ‘Pastoral’, y a un movimiento “Escena Junto al arroyo”, y a otro ‘Alegre reunión de campesinos’, todo ello son sólo representaciones metafóricas nacidas de la propia música –y no objetos imitados por la música-¹⁹⁰

En el caso de Beethoven, serán varios trabajos instrumentales los que contienen un sobrenombre el cual hace referencia a lo que es un contenido emocional o sentimental, en orden de aparición: la “*Sonata pathétique*” No. 8 Op. 13, el cuarto movimiento del Cuarteto para cuerda en Si bemol Op. 18, No. 6 titulado “*La malinconia*” y el tercer movimiento de la Sonata en La bemol No. 12 Op. 68 denominado “*Marcia funebre sulla morte d’un Eroe*”; estas serán las tres primeras obras que hacen alusión a sentimientos, las cuales antecedieron a su tercera Sinfonía Op. 55 que se tituló “*Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*”. Es ésta, la tercera Sinfonía, la segunda de sus obras instrumentales completas, que Beethoven permitió que se publicara con un título¹⁹¹, teniendo de antecedentes el cuarteto y la sonata como sólo intituladas ciertas partes de la obra y no toda la obra en sí¹⁹².

La gran obra de Beethoven --y por lo tanto de los grandes personajes como Bach, según Adorno y la historia de la música-- , revolucionaron la forma de pensar, hacer e interpretar la música¹⁹³. Beethoven escribía sobre su música con gran dificultad, lo cual fue gracias a que Beethoven antepone la idea musical a través de diversas etapas en su forma de

¹⁹⁰ Extracto recuperado en DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Ed. Ideabooks, Barcelona, España, 1999, Pág. 133. Véase también, NIEZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden* (Obra en tres volúmenes), Ed. de Karl Schlechta, Munich, 1954, 1956 y Damstadt, 1966, Vol. I, Pág. 42.

¹⁹¹ Es de suma importancia mencionar que es el mismo compositor quien permite que se publique su obra con un determinado nombre que hace referencia a un objeto. Pues posteriormente se comenzó a hacer común una práctica en poner títulos a las obras de compositores “Liszt dio títulos a su música, en parte, para impedir que sus admiradores le pusieran títulos inapropiados e inventados por ellos, un destino que sufrieron muchos compositores, Bach en adelante. El sobrenombre <<Claro de luna>> que quedó indisolublemente asociado a la Sonata para piano Op. 27 No. 2 de Beethoven es un caso revelador”. Véase STORR, Anthony, *La música y la mente* (1997), Ed. Paidós, Barcelona, España, 2002. Pág. 110.

¹⁹² GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, Madrid, Ed. Altalena, Pág. 42.

¹⁹³ FUBINI, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Pág. 55.

componer¹⁹⁴, que se encuentran materializados en cuadernos de apuntes y esbozos de sus grandes obras¹⁹⁵, tal es el caso de su tercera Sinfonía, la cual llevará a muchas reflexiones. El reconocimiento de pasajes musicales oídos era superior a la imposición de títulos que transmiten de alguna manera una imagen visual concreta, independiente de la obra sonora, por lo cual los escuchas construían sus propias interpretaciones de cada extracto que se escuchaba, que será el sustento principal de Marx al describir cada una de las cosas y objetos que se encuentran en la tercera sinfonía de Beethoven, la memoria que se desprende es resultado de un estímulo adyacente en la música a través del título, el cual resulta significativo para la persona¹⁹⁶.

Dicha Sinfonía tiene un asunto en particular y tal como dice la filosofía hegeliana en las *Lecciones sobre la estética*:

El asunto debe ser inteligible e interesante para el público a que se dirige. Pero este fin no lo logrará el poeta o el artista, sino en tanto que en el espíritu general de su obra responda a alguna de las ideas esenciales del espíritu humano y a los intereses generales de la humanidad. Las particularidades de una época no es lo que nos interesa verdaderamente y de un modo duradero...*que el asunto ofrezca carácter general humano*, y que además, esté en relación con nuestras ideas.¹⁹⁷

Sin embargo, el asunto que se tenga en la obra de arte particularmente, a pesar de encontrarse en relación a un carácter humano, debido a que la música se manifiesta en omisión de conceptos claros, bajo la filosofía hegeliana, los hombres utilizan modos confusos para representar esos asuntos¹⁹⁸, tal será el caso de lo que se conoce como el ideal heroico.

2. 2. 1. La etapa de transición: El ideal heroico

Como se menciono anteriormente, al enunciar algunas de las obras de Beethoven que tienen un “título”, que se refiere a un aspecto primordialmente emocional como lo es *La sonata pathétique* o *la Malinconia*, haciendo referencia a estados anímicos, ahora pasará a la

¹⁹⁴ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la Música V. 2*, Madrid, España, Ed. Alianza, 1997, Pág. 635.

¹⁹⁵ Los apuntes más antiguos son publicados por Gustav Nottebohm que datan desde 1802. Véase GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, Ed. Altalena, Madrid, España, 1983. Nota al pie de página No. 5.

¹⁹⁶ SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Trad. Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991, Pág. 35.

¹⁹⁷ HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre estética*, Trad. Hermenegildo Ginger de los Ríos. Madrid, España, Ed. Mestas, 2003, Pág. 95.

¹⁹⁸ TAYLOR, Charles. *Hegel*. Pág. 407.

abstracción de un ideal, a saber, lo heroico. Pues como bien sabrá identificar Eugenio Trías –al igual que Bernhard Marx en sus respectivas épocas– en su libro *El canto de las sirenas, argumentos musicales* al hablar de la tercera sinfonía de Beethoven:

La interpretación novelesca de la música absoluta de Beethoven parece conducir, a través de su pieza más emblemática, la sinfonía *Heroica*, desde el campo de batalla de Jena hasta su arqueología homérica, o de Napoleón Bonaparte y sus ejércitos hasta el combate de griegos y troyanos en la *Iliada*, con Héctor y Aquiles como protagonistas principales. Ambos son caracterizados por medio de los principales temas presentes en la exposición musical propia de la forma sonata. Constituyen el presagio del importante conflicto bélico que debe hallar su registro musical en la sección de desarrollo, hasta la resolución del nudo argumental, una vez conducido a su clímax o a su paroxismo, en la recapitulación y en la gigantesca coda...

Ludwig van Beethoven introduce en éste una doble novedad: una integración *sistemática* de todos los componentes de la pieza, desde el primero al último compás; y una dramatización de esa misma forma sonata de tal índole que sus estructuras formales, sus jerarquías tonales, sus claroscuros instrumentales y sus contrastes temáticos y motivicos sirvan, como es canónico en su estilo heroico, para hacer uso de todo ello, y contar o relatar, de forma plenamente dramatizada, un argumento singular...

Y la clave de esta peculiar interpretación que el Beethoven «heroico» efectúa de la forma sonata estriba en un rasgo muy de su época y generación, común a filósofos y novelistas: la duplicación temática como forma no ya sólo de contraste y claroscuro sino de algo mucho más nuclear: de oposición dialéctica, de antagonismo y contraposición radical, o de contradicción medular.

Ludwig van Beethoven es en música lo que G. W. E. Hegel en filosofía: a la *Heroica* responde y corresponde la *Fenomenología del espíritu*.¹⁹⁹

Todas las anteriores reflexiones y afirmaciones que realiza Trías corresponden a uno de los trabajos más criticados de Beethoven, pues se da noticia de esta obra el 13 de Febrero de 1805, por medio una carta del corresponsal en Viena del *Allgemeine musikalische Zeitung* del siguiente modo: “La describía como una fantasía virtualmente atrevida, desordenada, de excesiva duración y de ejecución extremadamente difícil. No falta en ella pasajes notables y bellos en los que se aprecia claramente la fuerza y el talento del autor; pero por otro lado la obra parece que se pierde en un mar de confusiones.”²⁰⁰. Su *Sinfonía Eroica* es un ejemplo más de la música programática que contiene muchas notaciones en la partitura que dan pie a muchas interpretaciones como la de Trías. Se sabe que dicha obra en un primer momento fue dedicada a Napoleón Bonaparte²⁰¹, aunque finalmente se tituló *Eroica* y la dedicatoria

¹⁹⁹ TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas, argumentos musicales*, Barcelona, España, Ed. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 2007, Págs. 217-218.

²⁰⁰ Extracto recuperado en GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, Ed. Altalena, Madrid, España, 1983. Pág. 70.

²⁰¹ La obra se tituló dos veces con el nombre de Bonaparte, para apoyar este hecho existen las siguientes pruebas: 1) El primer título del mismo Beethoven “Bonaparte---Luigi van Beethoven”; 2) El segundo título “Geschrieben auf Bonaparte”; 3) Ferdinand Ries dice expresamente que en la primavera de 1804 se hizo una buena copia de la tercer sinfonía y en la parte superior de la página exterior figuraban las palabras “Bonaparte y al pie de la misma “Luigi van Beethoven”; 4) El hecho de que los datos mencionados aparecen en la portada

terminó siendo hacia el Príncipe F. J. von Lobkowitz --pues fue quien le proporcionó una renta por el resto de su vida--. Es en 1803 donde se reconocen los primeros esbozos de un nuevo estilo, siendo la 3ª Sinfonía el primer momento donde se reconoce esta idea sobre un carácter general atribuible al ser humano.

Dicho sentido que se atribuye a esta Sinfonía proviene de llamarla *Eroica* e incluso la indicación de la partitura es seguida de su título completo, es un trabajo en el cual se intenta reflejar el heroísmo, como una idea que se contiene en el tema de la guerra. La tercera sinfonía intenta, sin lograrlo en su propia época, una expresión objetivamente determinada, al introducir el elemento lingüístico en la partitura²⁰². Esto se puede ver en primer plano por el sobrenombre, y en segundo por el nombre que lleva cada uno de los movimientos de la obra:

Sinfonía Eroica composta per celebrare la morte d'un Eroe

1º *Allegro con brio*

2º *Marcia Funebre (Adagio Assai)*

3º *Scherzo (Allegro)*

4º *Finale (Allegro molto-poco andante-presto)*²⁰³

A partir del segundo movimiento, Beethoven notará dos indicaciones, la imagen tradicional del carácter de movimiento, además de otorgar un “Título” en el cual hay una carga *intencional*²⁰⁴, lo que será una clara innovación a las costumbres anteriores, tanto la *Marcha Funebre* como el *Scherzo* usados para la Sinfonía por primera vez, sumados al *Final*, envolverán cada movimiento bajo un estricto rigor de la forma a presentar²⁰⁵, indicaciones que reflejan un “carácter particular” en torno al título general de la obra.

Mientras que el primer título a partir del segundo movimiento de la obra se enfoca en la cuestión de la ejecución del movimiento, el segundo muestra un carácter temporal que

exterior de los dos ejemplares mencionados. Para más información sobre este tema véase GROVE, *George*, *Beethoven y las 9 sinfonías*, Ed. Altalena, Madrid, España, 1983. Nota al pie de página No. 11.

²⁰² DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, Pág. 132.

²⁰³ Beethoven, L. *Sinfonía III*, Ed. Cianchettini & Sperati, London, 1809.

²⁰⁴ Las indicaciones del *tempo* son las que aparecen entre paréntesis, mientras que las indicaciones de “carácter”, a excepción del primer movimiento son los títulos que propone Beethoven.

²⁰⁵ GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, ...Pág. 42.

puede ser cambiado a lo largo de la obra. De alguna forma en Beethoven la distinción radica en que una indicación será para el ejecutante (notación temporal) y la otra indicación tiene un carácter de interpretación para el auditorio que escucha la obra, una característica de su tema principal: el Héroe, como lo hace saber la obra a partir de su nombre.

El título de cada pieza nos proporciona una idea de lo que se va a tratar la composición, por lo menos una idea en cierto sentido “obscura”, en la cual no hay un objeto del que se prediquen estas ideas, se puede mostrar el objeto de la composición (a quien ó a que se refiere), pero ésta ya se encuentra fuera de la música en sí. La dedicatoria al Príncipe von Lobkowitz no refleja el por qué de titular cada movimiento de una determinada manera, de este modo no hay un objeto específico al cual se refiera la obra. La justificación del orden de los movimientos se encuentra contenido en la estructura formal de la partitura y en las armonías a emplear. Una de las estructuras que se conservarán del clasicismo es la triada de: movimiento rápido, movimiento lento, y movimiento rápido²⁰⁶.

Con ayuda de un texto que encabeza cada uno de los movimientos, más el título que encabeza toda la obra, se logra saber de qué trata la obra. Un ejemplo bastante claro es el segundo movimiento, la “marcha fúnebre”, que se encuentra justificada desde el título principal, pues es una Sinfonía para la muerte de un Héroe. En dicho movimiento se encuentra contenido un carácter melancólico, justificado por la tonalidad menor y el ritmo lento, la marcha es representativa de la guerra²⁰⁷. Todo lo anterior, en su conjunto, crea una “atmósfera”, la cual trata de exponer la idea del título. De algún modo, no sólo la armonía mediante sus acordes le da vida a la obra, sino también su carácter rítmico-temporal es lo que contribuirá al desarrollo del contexto de la obra.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la pieza, en un primer momento, se tituló *Bonaparte* bajo la concepción que se tenía de esta figura. Como hombre, fue un ardiente defensor de la libertad y salvador de su patria, hasta el 2 de mayo de 1804, el día en que el Senado Francés hacía una moción, pidiéndole que dispusiera del título de Emperador, el cual asumió pocos días después, exactamente el 18 del mismo mes. Al

²⁰⁶ Dicha forma se encuentra distribuida en la 3ª Sinfonía donde el 1º movimiento es rápido, el 2º es lento, y el 3º y 4º movimientos son rápidos.

²⁰⁷ GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, ...Pág. 56.

enterarse de esta noticia, Beethoven decide desistir del título, modificándolo al título que se mencionó anteriormente²⁰⁸.

Ninguna partitura o música revolucionaria parece haber servido de modelo para esta obra en particular, la influencia de esta obra se debe por completo al proceso histórico, el cual fue transformando su obra. Las anteriores manifestaciones por compositores como Haydn en cuanto a obras sinfónicas no excedían más de 10 minutos, mientras que el primer movimiento gigantesco de la *Eroica* tiene una duración de 18 minutos que representan un corte con la tendencia estilística de la época. La única respuesta que se da a dicha duración inexistente en obras anteriores es al contexto histórico y el anteponer la idea general de la obra²⁰⁹.

La voluntad de Beethoven de romper con los esquemas y modelos establecidos se da a partir de mostrar una nueva expresividad, experimentado con las masas sonoras y la inclinación hacia efectos sonoros por la afición de una instrumentación mucho más recargada bajo la exageración y la interpretación enérgica que exigía una obra que se escribe para los festejos de la revolución, como esa tendencia a ir más allá de la nota. De este modo, Beethoven reconoce que el artista productivo romperá con las formas establecidas, debido a anteponer sus asuntos en la obra²¹⁰. El ideal heroico²¹¹ de Beethoven será encarnado a través del puro sonido, la capacidad intelectual y sensitiva de Beethoven fue influida por las grandes Revoluciones de la época, siendo la *Sinfonía Eroica* la primera de sus obras instrumentales claramente revolucionarias²¹² al atender a los asuntos más importantes de su época.

Así, la obra de Beethoven inicia a partir de los estados de ánimo y los sentimientos con la *malinconia* y la *patética*, pero la expresión de una idea no sólo depende de lo que esta en la partitura, en tanto al movimiento del compás o la forma musical en relación al

²⁰⁸ *Ibid.* Pág. 44.

²⁰⁹ KALTENECKER Martin, *El rumor de las batallas, ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, ...Pág. 22.

²¹⁰ KAULBACH, Friederich (Universidad de Münster), *La estética de Kant y la filosofía del arte de Schelling*, Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós, en FALGUERAS, Ignacio (Editor), *Los comienzos filosóficos de Schelling*, España, Universidad de Málaga, 1988, Pág. 92.

²¹¹ Según el Cuadro General de los estratos de los entes, ejemplos de los ideales axiológicos o valores serán los ideales a-temporales y a-espaciales, los cuales se dan siempre encarnados o realizados en un objeto real, tales ideales son la bondad, la belleza, la utilidad, y en el presente caso lo heroico. Véase CASTEX, A., *Curso de filosofía*, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, Argentina, 1965. Pág. 20.

²¹² GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, ...Pág. 43.

sujeto que la percibe, sino, a la significatividad que está en ésta conjuntando cada elemento²¹³.

2. 3. La postura de Bernhard Marx²¹⁴

La pregunta más simple es ¿cómo puede la música contribuir al desarrollo del pensamiento, entendiendo a ésta como un lenguaje? “...es su significatividad para la epistemología de la música; el intento del oyente de obtener conocimiento válido”²¹⁵. El problema de la anterior afirmación, para que un individuo tenga conocimiento válido de la música, es a lo que nos referimos con que la música sea significativa. Es cierto que para las primeras décadas del siglo XIX, y con la introducción de la filosofía hegeliana, el arte queda definido por este autor como la “apariencia sensible de la idea”²¹⁶; es decir, la Música es aquello que percibimos y que contiene información, la cual podemos significar a partir de esa percepción, por ello se introducen términos correlativos al conocimiento y a todos los procesos que en su momento trató Descartes, sumados a los que introduce Hegel: pensamiento e idea serán ahora también aplicables al arte y por lo tanto a la música.

Así también, bajo lo explicado en el siglo XVIII, y como un referente, Kant hace la observación de que la música es un transmitir, por lo cual, será ahora la música una forma de transmisión de ideas, tal como lo manejará Marx en sus textos dedicados al análisis de la música de su época. Ya no será un lenguaje atrapado por la vaguedad, por no entender qué es lo que transmite de forma adecuada.

Para este pensador, esta idea tiene su final en la música de Beethoven sobre todo por la *Sinfonía Eroica*, según sus propias palabras en *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts* (1875): “to reveal, not only the internal emotions and mental conditions of their characters

²¹³ MORA, Flora, *La música y la humanidad: filosofía de la música en torno a la educación*, La Habana, Ed. Argos, 1941, Pág. 189.

²¹⁴ El texto del cual me apoyo y a su vez, se desprenden todas las ideas de Marx es el siguiente MARX, A. B., *Musical form in the age of Beethoven, Selected writings on Theory and Method*, Cambridge University Press, New York, United State, 1997, Edición y traducción al inglés por Scott Burnham. Las reflexiones en torno a la música de Beethoven, son escritas en 1859 y publicados por primera vez en 1875.

²¹⁵ ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Pág. 147.

²¹⁶ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, ... Pág. 132.

but also the accompanying external circumstances, actions, and events”²¹⁷. Para Marx, la música tendrá la capacidad de describir, así también, el punto central del análisis de Marx con respecto a la obra de Beethoven es demostrar cómo su música puede encarnar una idea²¹⁸. Para Marx la gran obra de Beethoven significaba algo más que para aquel: “ who attribute to music nothing but a play of forms, or who figure that it aims at only the most general arousal of vague moods, because it is incapable of *expressing that which is concrete*. Beethoven was of another mind.”²¹⁹. El programa dramático que surge de esta afirmación encarnará, según la idealización de la obra, la mañana en un campo de batalla que se presentará en el primer movimiento de la obra, hasta la celebración de la victoria en el *Final* o cuarto movimiento de la sinfonía que se dedicará a analizar²²⁰.

De acuerdo con lo que se estableció acerca de la figura a la cual estaba dedicada la tercera sinfonía beethoveniana se había informado que en un primer momento fue denominada o dedicada a la figura de Napoleón Bonaparte, por ello Marx afirmará:

For Beethoven, Napoleón was *the hero*, who, like any other of these world-shaking heroes – whether named Alexander, or Dionysus, or Napoleon- embraces the world with his Idea and his will and marches across it, as a victor at the head o fan army of heroes, in order to fashion it anew[...]
the Idea, of it, the battle was thus the necessary first event in Beethoven’s program... the battle as ideal image.²²¹

Según el propio Marx, esta no será una afirmación arbitraria en dicha Sinfonía y mucho menos una pretenciosa frase filosófica del arte, sino una verdad demostrable, en el contenido del primer movimiento: “In this sense, and in accordance with inner necessity, the first acto of the symphony, the ideal battle, initiates the espiritual image of the heroic

²¹⁷ “para revelar, no sólo las emociones internas y las condiciones mentales de sus personajes, sino también el acompañamiento de las circunstancias externas, acciones y eventos.” La presente cita refleja el giro del pensamiento sobre sólo relacionar a la música y la pasión, véase <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>.

²¹⁸ MARX, A. Bernhard, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, Cambridge, Edit. And Trad. Scott Burnham, Cambridge University Press, 1997, Pág. 157

²¹⁹ “quien atribuía a la música nada más que un juego de formas, o figuras que tienen por objeto únicamente la excitación de vagos estados de ánimo, porque es incapaz de expresar lo que es concreto. Beethoven era de otra mentalidad.” *Ibid.* Pág. 158

²²⁰ *Ibid.* Pág. 157

²²¹ “Para Beethoven, Napoleón era el héroe, quien, como cualquiera de estos otros héroes que sacudieron al mundo -llamados Alexander, Dionisos o Napoleón- abrazados al mundo con su Idea y su voluntad marchando a través de ella, como un vencedor a la cabeza de un ejército de héroes, de acuerdo a la nueva moda[...]

La Idea, de esto, la batalla fue así el primer caso necesario en el programa de Beethoven... la batalla como imagen ideal.” *Ibid.* Págs. 158 y 159.

process, which emerges from a quiet, barely noticeable, ...”²²². El tema melódico es lo que plasma el ideal heroico, el cual bajo la imitación melódica en varios instrumentos pasará a describir la batalla del primer movimiento:

and the heroic idea sets in again, this time in flute, clarinet and horn, spanning three octaves,... the main idea appears in the violoncellos as a still faint presence emanating but little heat -like the sun when it just touches the horizon, and then, again like the sun, hides itself once more in chilling mists.²²³

Hasta este punto, según la descripción de Marx sobre lo que pasa en el primer movimiento, se alude a una imagen sobre una batalla, caracterizada únicamente por los temas melódicos que se presentan en los instrumentos, de tal forma que cree representada la batalla y los elementos que suceden en ésta con la única alusión a la forma en que se representa el sonido, utilizando los pasajes de la partitura que trata de describir. Todo lo que sugiere a partir de lo enunciado hasta este punto son imágenes sobre la batalla que relaciona en varios pasajes con determinados instrumentos. Sin embargo, bajo todo lo que se ha establecido en el presente trabajo, es una demostración muy difícil de probar, aún cuando Marx insista en que son verdades demostrables, las cuales sustenta con el compositor: “Thus the First Part. It has conjured up for us the image of battle. This was what Beethoven had offer, this and nothing other.”²²⁴. Un análisis semejante sucederá con los siguientes tres movimientos de la obra, donde Marx, a través de mostrar ciertos pasajes de la partitura -- que es completamente instrumental--, describe diferentes circunstancias en torno a la figura heroica, cada movimiento describe un acontecimiento específico del “asunto” del cual trata la obra.

²²² “En este sentido, y de acuerdo con la necesidad interior, el primer acto de la sinfonía, la batalla ideal, inicia en la imagen espiritual del proceso heroico, que surge de la quietud, apenas perceptible,...” *Ibid.* Pág. 159.

²²³ “y la idea heroica se establece nuevamente, esta vez en la flauta, el clarinete y el corno, que abarcan tres octavas, ... la principal idea aparece en los violonchelos como una presencia aún tenue que emana calor, como el sol cuando toca el horizonte, y entonces, otra vez como el sol, se esconde así mismo una vez más en las nieblas escalofriantes” Pág. 160. A lo largo del escrito que se está analizando, Marx plasma pasajes de la partitura como ejemplos de lo que está describiendo, omito los ejemplos que se pueden consultar en el texto trabajado. *Ibid.* Págs. 159-184.

²²⁴ “Así, la Primera Parte. Se ha conjurado para nosotros la imagen de la batalla. Esto era lo que Beethoven tenía que ofrecer, esto y nada más” *Ibid.* Pág. 163.

2. 3. 1. La relación con los conceptos lingüísticos

Para Hegel la estructura musical tenía cierta función, al relacionarla con las pasiones como menciona al respecto de la melodía: “[La melodía se dirige] al sentimiento y la pasión, no [alude] a lo racional, a lo objetivo, sino que toca al corazón, al movimiento del ánimo. Un gran compositor dijo: <<Dadme pasiones>>.”²²⁵, donde, posteriormente completará diciendo que: “A menudo, virtuosos de la ejecución no poseen el menor gusto, [su] habilidad para producir complicadas sucesiones carece de alma; el gusto es precisamente la posición [adquirida] gracias a lo substancial, a la pasión y al sentimiento”²²⁶. Hasta este punto, nada de lo que no se ha establecido desde Descartes, con los respectivos matices, de acuerdo con la filosofía hegeliana, sobresale de lo anterior que no establece de algún modo una relación con respecto al lenguaje.

Recordando que existe una influencia de la filosofía hegeliana sobre el sistema establecido por Marx, es importante resaltar que éste se guía por la estructura y formas que se establecen en ciertos pasajes de la partitura de la tercera sinfonía de Beethoven, como se citó anteriormente. Sin embargo, es de gran importancia resaltar que Marx utiliza muchas referencias a elementos lingüísticos y trata a la música como un lenguaje, según afirma en el siguiente extracto: “the play of tones remained and remains warranted alongside the stages that *reflects the movements of emotion, and this language of the soul* maintains its right to our hearts alongside the ideal tendencies that first appeared independently in the heroic symphony.”²²⁷.

Es así como llegamos al caso límite y por ella la importancia de enunciar las pasiones como un elemento intrínseco en el análisis que hasta este momento se ha establecido, al relacionarlas al lenguaje y a la música, de ello se desprende que sea tomada la música como un lenguaje, sin embargo, como señala Marx, se referirá a las pasiones como una tendencia que terminará con la tercera sinfonía de Beethoven, pues es justo con ésta donde se rompe dicha concepción.

²²⁵ HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Pág. 455.

²²⁶ *Ibid.* Pág. 459.

²²⁷ “el juego de los tonos permaneció y permanece justificado a lo largo de las etapas que reflejan *los movimientos de la emoción, y este lenguaje del alma* mantiene su derecho para nuestros corazones, a lo largo de las tendencias ideales que aparecieron por primera vez, independientes en la sinfonía heroica.” MARX, A. Bernhard, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, Pág. 180. El subrayado es mío.

Es por medio de la tercer sinfonía que Marx desprenderá una serie de afirmaciones y relaciones arbitrarias con varios aspectos o formas del lenguaje, de igual modo realiza varias analogías con la Poesía, al pertenecer a las artes: “Up to now this musical poem has stayed strictly within the lines of sonata form,”²²⁸ . Marx toma ejemplos de las artes literarias en tanto que su concepción sobre la música viene, no de la estimulación de sentimientos, sino más bien de un proceso imaginativo:

Beethoven would not have possessed human feelings did he not now wake the soothing voice of consolation. The gentle C major song enters in oboes, then flute, then basson, over strings that are now drawing deep breaths of relief and stirring whit fresh life –an alternating dialogue is already perceptible in their lower voices.²²⁹

Marx siempre antepondrá la imagen plasmada en la obra, aun siendo una obra puramente instrumental como lo es la *Sinfonía Eroica*; asumiendo que tiene un contenido significativo, sin embargo, esta imagen se debe de entender con base en el ideal que muestra la obra:

In his Hero’s Symphony we have before us an ideal image -not a general state of soul, common to many, but rather a lofty, rare, and wholly specific life process; we have stepped from the lyric to the epic. And, indeed, this is not just opinion, presumption, or construction (one might provisionally take it as such in the case of those sonatas); in the <<Eroica>> it is the historically authentic,...”²³⁰

Otra de las características de la música que define Marx en relación con el lenguaje es que a pesar de realizar comparaciones y distinciones de las distintas artes literarias no significa que pertenezca a una de éstas, en tanto que de forma autónoma dejará la antigua concepción kantiana y del siglo XVIII sobre un lenguaje de los sentimientos, para pasar a formar parte de la consciencia:

For it is that work in which musical art –without allying itself with the poet’s word or the dramatist’s plot- autonomously and with an autonomous work ***first leaves the play of formation and of vague excitations and feelings for the sphere of more lucid and determined consciousness*** in which it comes of age, now placing itself, as a peer, in the circle of its sister arts.²³¹

²²⁸ “Hasta ahora este poema musical se ha mantenido estrictamente dentro de la forma sonata” *Ibid.* Pág. 175.

²²⁹ “Beethoven no habría poseído sentimientos humanos que él ahora no despertaba a la suave voz de consuelo. La amable C mayor entra en los oboes, luego en la flauta, luego en el fagot, debajo de las cuerdas que ahora dibujan profundos respiros de alivio y agitación con vida nueva – un dialogo alterno es ahora perceptible en las voces inferiores” *Ibid.* Pág. 175.

²³⁰ “En su sinfonía del héroe nosotros tenemos antes una imagen ideal -no un estado general del alma, común a muchos, sino más bien un proceso de vida elevado, raro, y totalmente específico, vienen ascendiendo de la lírica a la épica. Y, de hecho, esto no es sólo opinión, presunción, o construcción (uno podría provisionalmente tomarlo como tal en el caso de aquellas sonatas); en la <<Eroica>> ésta es históricamente auténtica,...” *Ibid.* Pág. 177.

²³¹ “Por ello es que el trabajo en el que el arte musical -sin aliarse con la palabra del poeta o el argumento del dramaturgo- de forma autónoma y con un trabajo autónomo, ***primero sale del juego de formación y de***

La música básicamente tiene sus propios símbolos y su propio “alfabeto”, la forma en que se percibe el sonido deviene de una comprensión abstracta por parte del escucha:

We must respond: direct your search to art –to its material, the sounds, chords, tonal relations (some few letters from her alphabet have already appeared here), rhythms! Take to this task all the aids of simile, symbol, psychological coherence, all these spiritual guidelines that no artist and no person can do without! You abstract philosophers of art, you who have confined your perhaps natively receptive characters within the stocks of abstract understanding, do not so limit yourselves by holding to the threads of a system that, spider-like, you have drawn out from your own selves, but turn instead toward works of art!²³²

Lo último que señala es aquella práctica común de poner títulos a las obras y sobrenombres, lo cual ya fue señalado anteriormente con la “música programática”. Lo último que queda por mostrar es la teoría sobre la música que se desprende de los escritos teóricos de Marx para dar paso así a las posturas que sintetizan estas ideas junto con la de los anteriores siglos, mostrando así la relación y diferencias que surgen de sus contemporáneos para llegar finalmente al siglo XX, pues a pesar de encontrarse profundamente relacionado con la filosofía hegeliana es importante mencionar las concepciones que se desarrollaron casi a la par de la teoría sobre la música de Marx.

2. 3. 2. Concepciones sobre la música alrededor de Marx

Acercándonos un poco a una relación más clara con el contexto del filósofo y su teoría sobre la música es importante resaltar las posturas que se encuentran alrededor de Hegel y por lo tanto de Marx. Paralelamente a la filosofía hegeliana, pasamos a Schelling, donde lo primero que hará será explicar cómo funciona la música en un determinado contexto en su *Filosofía del arte*²³³:

vaga excitación de sentimientos a la esfera más lúcida y la conciencia determinada en el que se trata de la edad, ahora la colocación de sí mismo, de igual a igual, en el círculo de sus artes hermanas.” Ibid. Págs. 174 y 175. El subrayado es mío.

²³² “Debemos responder: dirigir su búsqueda al arte –a su material, al sonido, coros, relaciones tonales (algunas letras de su alfabeto ya han aparecido aquí), ritmos! Tomar para esta tarea toda la ayuda del símil, el símbolo, la coherencia psicológica, todas estas directrices espirituales que ningún artista y ninguna persona puedan estar sin él! Ustedes filósofos abstractos del arte, ustedes que han confinado sus caracteres, tal vez de forma nativo receptivo, con los valores de la comprensión abstracta, no por lo que nos limitamos a nosotros mismos mediante la celebración de un sistema que, en forma de araña, tu has dibujado hacia fuera de nosotros mismos, pero a su vez hacia las obras de arte!” Ibid. Págs. 178 y 179.

²³³ En dicho tratado Schelling sienta su filosofía del arte sobre varios tratados así como pensadores, así, la visión de la música viene del Diccionario de J. J. Rousseau. Véase SOBREVILLA, David, *La “Filosofía del*

Como los griegos eran grandes en todas las artes, seguramente también lo fueron en la música. Por poco que se sepa de ella, se sabe tanto como para afirmar que también allí predominaba el principio realista, plástico, heroico, sólo porque todo estaba subordinado al ritmo. Lo que predomina en la música moderna es la armonía, que es lo opuesto a la melodía rítmica de los antiguos, como mostraré con más claridad.²³⁴

Posteriormente sigue su análisis pasando a describir la música en el cristianismo que contrapone a su vez con la música de los griegos, contrastará ambos tipos de música con relación al ritmo:

en la época en que los cristianos empezaron a cantar himnos y salmos en sus propias iglesias, la música ya había perdido casi todo su énfasis. Los cristianos tomaron la música primero del encadenamiento del discurso y la adaptaron a la prosa de los libros sagrados o a una poesía completamente bárbara. Así nació el canto que entonces se arrastraba sin compás y con pasos monótonos, perdiendo, junto con la marcha rítmica, toda energía.²³⁵

Schelling ligará por completo el aspecto histórico con su teoría para sustentar y comparar lo que fue la música, con lo que es y representa en su tiempo, de igual modo tiene la siguiente idea sobre la música: “considerada desde un lado, es la más general entre las artes reales y *está muy cerca de la disolución en discurso y razón*, aunque por el otro lado sólo es la primera potencia de las mismas.”²³⁶. Por ello asume la diferencia entre canto y música. Tanto Schelling como Hegel mezclan el aspecto histórico-social con lo que pasa en la música:

El canto y la melodía corresponden a los italianos como un don natural. En los pueblos del Norte, por el contrario, la música y la ópera no se han naturalizado más completamente que los naranjos, aún cuando ambas artes hayan sido a veces cultivadas con gran éxito... todo resulta del conocimiento de las pasiones humanas, del de las situaciones y de una inspiración profunda, viva y repentina... un músico, por ejemplo, no puede expresar lo que le conmueve más hondamente, sino en melodías; lo que siente se transforma al instante en sonidos armónicos²³⁷

Ambos pensadores mantiene la constante sobre enunciar a las pasiones siempre en relación con las artes y aún más con la música, ya Kant admite una fuerte relación entre la música y los sentimientos, estas serán concepciones heredadas de mucho tiempo atrás, Marx romperá con esta concepción al igual que Schlegel, sobre sólo conectar la música con las pasiones y

arte de Schelling” exposición y crítica, Universidad de Tubinga, República Federal de Alemania, 1980. En SIERRA, Rubén, *Ideas y Valores*. Pág. 75

²³⁴ SCHELLING, Friederich W. J. *Filosofía del Arte*, Traducción y Estudio preliminar Virginia López Domínguez, Madrid, España, Ed. Tecnos, 2012, Pág. 190.

²³⁵ *Ibid.* Pág. 191.

²³⁶ *Ibid.* Pág. 199. El subrayado es mío.

²³⁷ HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*, ... Págs. 102 y 103.

no con los pensamientos que habitan en las composiciones, como afirmaría la teoría estética de Hegel.

Sin embargo, la concepción de que dichos pensamientos habitan en el arte y por lo tanto en la música instrumental, es una concepción muy frágil, pues mucha de esta música es esencialmente no funcional, libre de una finalidad concreta²³⁸, muchos de los títulos que se le atribuyen a varias obras de Beethoven fueron establecidos por críticos, como Marx en su tiempo. Pero será el lenguaje una forma recurrente para explicar las características y semejanzas que guarda con la música, pues se encuentra unos años antes que Marx, con Eduard Hanslick (República Checa, 1825 - Austria, 1904) en su *De lo bello en la música*:

En la música hay sentido y secuencia, pero <<musicales>>; es un lenguaje que hablamos y entendemos, pero que no estamos en condiciones de traducir. Existe un sentido profundo cuando en las obras musicales se habla de <<pensamientos>>, y, como en el lenguaje, el juicio experimentado distingue fácilmente entre verdaderos pensamientos y meras maneras de hablar.²³⁹

Tanto los críticos de música, como los mismos compositores, comenzarán una revolución sobre las ideas contenidas en las obras musicales y su función como un lenguaje. El caso de Hanslick no es tan radical como el de Marx, sin embargo, existe la constante inclinación de tomar a la música como un lenguaje, lo cual no es un fenómeno propio de críticos del arte, sino también, de los compositores, tal es el caso del mismo Richard Wagner en su Opera y Drama:

es imposible que el lenguaje sonoro de un instrumento se condense y se transforme en una expresión que puede alcanzar solamente el órgano de la inteligencia, la lengua de las palabras; en cambio, el lenguaje de los sonidos, como pura emanación del sentimiento, expresa precisamente lo que el lenguaje de las palabras no puede expresar; luego, considerado desde nuestro punto de vista intelectual, humano, expresa simplemente lo inexpresable²⁴⁰

Las concepciones que, según el presente trabajo, llegan al punto de Bernhard Marx como la concepción más radical, en cuanto a que la música ya no es el lenguaje de las pasiones sino un lenguaje que describe y proporciona un tipo de conocimiento concreto en el oyente que

²³⁸ La música instrumental, se ha dividido incluso en cuatro tipos, a saber, música absoluta (cósmica), música psíquica (emotiva), música programática (a fin a la poesía) y música ilustrativa (pictórica). Para más información de esta división véase MOSER, Hans Joachim, *Estética de la música*, UTEHA, México, 1966. Págs. 132- 145.

²³⁹ Extracto recuperado en DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Ed. Ideabooks, Barcelona, España, 1999, Trad. Ramón Barce Benito. Pág. 110.

²⁴⁰ Extracto recuperado en REBOUL, Anne-Marie (Edición), *Palabra y Música*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España, 2005 Artículos de: GARCÍA ADÁNEZ, Isabel, *Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición*, Universidad de Alcalá de Henares. Pág. 127.

la percibe, aceptan un tipo de cognición en una obra instrumental que depende en gran medida de los siguientes factores:

- 1) Lo que conozco o aprendí de la obra: su forma, su significado como sonata, sinfonía, preludio, etc, un posible estudio preliminar de la partitura, mi conocimiento general de la música de determinada época.
- 2) Todas mis experiencias auditivas de la obra: ya sea en vivo por determinada orquesta o ensamble musical, así también, a partir de una grabación.
- 3) Mi estudio y enseñanza de varias obras: a partir de clases teóricas.
- 4) Lo que se oye como un ahora: lo cual implica que esa pieza sólo puede ser mi versión, si se toman en cuenta todos los anteriores puntos.
- 5) Todos los hechos de la música ejecutada (Rowell: 1990)²⁴¹.

Es por ello que el punto central de la teoría musical, ya desde Descartes, consiste en la relación que guarda el sonido y los oídos²⁴², pero, dado el parentesco que guarda con el lenguaje, fue tomada como tal.

2. 3. 3. Consecuencias formuladas para el siglo XX

La consideración tan habitual para el siglo XX de pensar a la música como lenguaje capaz de acceder a un más allá, al que cualquier lenguaje no tiene acceso, será acogida por Oskar Adler, al describir sus resultados acerca de un análisis de la obra de Beethoven en su *Crítica de la Música Pura*, en la cual hace dos afirmaciones relevantes para el presente trabajo:

VI. Toda arte es una clase especial de conocimiento.

[...]

VII. Pero ese conocimiento no se produce por conceptos, sino por el símbolo... la aproximación por medio del símbolo se produce... mediante un acto de interiorización... el símbolo es pues el correlato del concepto.²⁴³

La música de Beethoven es de las últimas muestras de este arte en el siglo XVIII, y que de igual modo inaugurará el siglo XIX. Será tomada como una especie de conocimiento que no se relaciona con el lenguaje conceptual --siguiendo lo que afirma Adler--, lo cual no

²⁴¹ Las anteriores consideraciones se realizan aplicadas a una sinfonía de Brahms por Lewis Rowell, Véase ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1990, Pág. 130

²⁴² CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæ Descartes en la música*, E. Crítico.

²⁴³ ADLER, Oskar, *Crítica de la Música Pura*, Argentina, Ed. Kier, 1958, Pág. 183.

sugiere que no signifique su música, que es tomada como conocimiento a final de cuentas en la anterior cita. Será a través del símbolo lo que en vez del concepto nos proporcione un significado, en tanto medio para conocer, según este autor. Dicho símbolo inspirará a Bernhard Marx en 1859 para hablar de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven.²⁴⁴

También Theodor Adorno defenderá dicha idea, la música habla o significa sin la necesidad de ser un lenguaje propiamente dicho, aplicándolo no sólo a Beethoven sino también a otro músico anterior a él: “Bach o Beethoven hacían hablar a la música sin palabras, sin imágenes e incluso sin echar mano de un contenido”²⁴⁵.

La música instrumental será un tipo de comunicación acústica-auditiva, pues ambos pensadores la consideran un medio que proporciona un tipo de conocimiento, el cual tiene un contenido que puede ser significativo para el escucha; sin embargo, queda la duda de ¿qué tipo de contenido es el que tiene la música?, no sólo de Beethoven, sino también de compositores de música instrumental, tanto anteriores a él, como los que seguirán el camino que él trazará, y si bien la gran mayoría de compositores de todas las épocas componen canciones, las cuales tiene inserto el lenguaje escrito en la partitura y hablado-entonado en la ejecución, éstas no serán el objetivo del presente trabajo.

Enunciado con Descartes que el contenido de la música instrumental se encuentra en las pasiones que puede causar en los seres humanos, y será tratada como un lenguaje que hará referencia a estas emociones, desde el punto de vista de estos y otros pensadores del siglo XX, enlazando los tres conceptos ya anteriormente mencionados: la música instrumental, las pasiones y el lenguaje.

El presente apartado sólo muestra que, para el siglo XX, muchas de las concepciones que se tienen sobre la unión de estos tres conceptos funcionan como la aceptación de gran parte de las afirmaciones y concepciones que se desarrollaron específicamente a partir de Descartes y que tienen su forma más radical en las concepciones de Bernhard Marx. De esto surgirá la tendencia a concebir a la música como un lenguaje, o bien la cercanía que tiene con el lenguaje, como se ha mostrado con Adler y con Adorno. Esta idea será seguida por varios pensadores del siglo XX con sus respectivos matices

²⁴⁴ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, ... Pág. 26.

²⁴⁵ Extracto recuperado en ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Introducción de Gerard Vilar, España, Ed. Paidós, 2002, Pág. 18.

como Flora Mora en su libro *La música y la humanidad: filosofía de la música en torno a la educación*, pensando a la música netamente como un lenguaje:

La riqueza expresiva de la Música hace de ella una lengua universal porque se refiere directamente a sentimientos que son iguales en todos los seres.

Los sentimientos y por reflejo los pensamientos se manifiestan en combinaciones de sonidos musicales como en otros idiomas en palabras, sucediendo con la Música lo que ocurre con cualquier lengua: cuando por vez primera se la oye hablar, si no es absolutamente extraño, no tiene interés en escucharla; pero si se la ha estudiado algo, al empezar a percibir algunas palabras conocidas, estas facilitan oír otras hasta que se llega a comprender el sentido de lo que se habla por las frases sueltas que se hayan podido captar...

Sus signos gráficos son igualmente fijos, y por medio de ellos puede leerse la música con la precisión con que se lee un escrito literario... Las obras musicales se componen de periodos, frases, fragmentos y diseños. Un periodo musical es una sentencia a un pensamiento completo que tiene sujeto y predicado y admite también otros complementos. El ritmo musical puede ser poético o prosaico, según se determine, y el fraseo, o sea la puntuación gramatical de la música, es, según acabo de indicar, tan definido como el lenguaje.²⁴⁶

Según la cita, la música y cualquier escrito literario comparten ciertos elementos, pues buena parte de la carga afectiva que contiene la poesía, por ejemplo, se debe a una riqueza metafórica al representar sentimientos, pero de ello no se implica que dicha riqueza metafórica sea descriptiva en el caso de la música²⁴⁷.

Todas estas ideas son el síntoma de una concepción que según el presente trabajo muestra sus raíces desde Descartes: la música instrumental será un medio que tiene contenidos emocionales --en tanto pasiones del cuerpo-- donde el significante es la Música y el contenido, lo que en ella se trata de comunicar a través de emociones. A diferencia con el lenguaje, la relación con el receptor es más estrecha y nada abstracta²⁴⁸, es decir, el medio que utiliza la música para comunicar son las emociones producidas en un individuo, y por ende no necesita de la abstracción del concepto para que ésta signifique algo a un individuo; no obstante, comparte muchos elementos con el lenguaje, como mostró Mora.

A partir de ello, clasificar a las teorías sobre el significado musical fue una tarea continua a lo largo de la historia de la música: referencialista, de evocación de imágenes, expresionista, de significación, absolutista, formalista, todas estas teorías necesitan de algo ya enunciado en Descartes, el significado de la música exige la percepción del oyente, mientras que los significados musicales son, como muestra Adorno --ya basado en una

²⁴⁶ MORA, Flora, *La música y la humanidad: filosofía de la música en torno a la educación*, ...Pág. 38.

²⁴⁷ SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, ...Págs. 34 y 35

²⁴⁸ CANOVAS, Diego Alonso; ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (Eds.), *El cerebro musical*, Almería, Ed. Universidad de Almería, 2008, Pág. 14.

concepción del hegelianismo--, productos culturales e históricos, y no universales absolutos como pretenderá Marx.²⁴⁹

2. 4. Breve conclusión al capítulo

Es también cierto, que la música comparte muchas características y estructuras lingüísticas que a cierto nivel sintáctico puede llegar a relacionarse, sin embargo a lo que apeló Marx es a compartir el nivel semántico de una posible significación en la música. La utilización de onomatopeyas en la música puede funcionar en ese nivel, sin embargo lo propuesto por la teoría de Marx, llega a una representación simbólica poco evidente en la escritura musical que defendía.

Aunque existen varios enfoques teóricos que intentaron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, especificar la naturaleza del significado de la música, existió un amplio acuerdo en que el componente sustancial del significado en la música se encuentra en las diferentes emociones, pasiones, sentimientos e incluso imágenes que puede llegar a provocar en la mente del ser humano. Sin embargo, las teorías divergen, debido a la importancia que le dan a este Arte, desde el momento en que se encuentra como medio que transmite, hasta la cuestión funcional dentro de los sistemas filosóficos que tienen diversos sustentos, y por tal motivo la música tiene que entrar en concordancia, con todo el sistema teórico. Así, mientras los sistemas filosóficos construyen su propia unidad, la música será una pequeña parte que representa cierta particularidad.

Lo cual demuestra que en todas las culturas hay compositores, intérpretes, oyentes, y sobre todo críticos, teóricos, y pensadores que reflexionarán en torno a este Arte sonoro. Estas reflexiones serán más difíciles, en tanto que hagan referencia a la música instrumental; sin embargo, las discusiones se centran en el fenómeno de asociar de manera indisoluble a la música con un significado tan determinado como lo fueron los acontecimientos públicos.

El gran defecto de ello es lo que se mencionó al principio de este capítulo, existe una escucha compartida; sin embargo, no se puede asegurar de ello que estemos

²⁴⁹ ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Pág. 146.

compartiendo las mismas experiencias e incluso las mismas emociones, la música que no se presenta como familiar puede generar diversas experiencias afectivas al ser escuchada.

CAPÍTULO 3. Conclusiones

Nos referimos a la satisfacción intelectual que el oyente extrae del hecho de seguir y anticipar constantemente las intenciones del compositor, viendo cómo unas veces se cumple su expectativa y otras se frustra.²⁵⁰

3. 1. Sobre los objetivos, general, específicos, y las preguntas trazadas

¿Hasta qué punto la postura de Descartes sobre las pasiones puede incluir todas las características esenciales de la Música en relación con el ser humano dentro de su época?

Es en Descartes donde las primeras teorías del procesamiento musical se centraron en las características acústicas de los sonidos, tal como son las relaciones tonales las cuales producen estímulos que comienzan en la percepción del sujeto; por ello, el problema proviene de Descartes como el punto de partida de este trabajo, por el interés que muestra no sólo en ese aspecto, sino en el cómo se relaciona la música con el oyente.

En el lenguaje, el estudio de los fonemas y de las secuencias de sonidos, que pueden formar palabras, son esenciales para comprender la lingüística; mientras que en la música también es importante el estudio del sonido en tanto distribución tonal, los sonidos con el paso del tiempo han formado estructuras. En ambas disciplinas, de algún modo, se tiene una unidad básica, en la lingüística será el fonema y en la música lo que constituye el tono²⁵¹ (Gómez-Araiza, Bajo, Puerta-Meguizo, Macizo: 2000), el cual a lo largo del *Compendio* fue analizado en sus bases más profundas en tanto estudio matemático, psicológico y artístico.

¿Por qué podemos encontrar en la Música cambios que tienen una gran relevancia para la teoría estética de los siglos venideros y llegar a la postura tan radical de Bernhard Marx?

Una vez explicado ello en el Capítulo 2, lo siguiente fue enfocar ese proceder al aspecto relacional de la postura cartesiana de las pasiones, con la idea que se enunció al principio del tercer capítulo, la relación de tres conceptos: las pasiones, el lenguaje y la música; de este modo se explica una sucesión tanto histórica como ideológica (al enunciar

²⁵⁰ Recuperado en SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Trad. Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991, Pág. 38. También véase HANSLICK, E. *De lo bello en la música*, 1957: 98.

²⁵¹ GÓMEZ-ARAIZA, Carlos J.; BAJO, M. Teresa; PUERTA-MELGUIZO, M. Carmen; MACIZO, Pedro, *Determinantes de la representación musical*, España, Universidad de Granada, 2000, pp. 90 - 110.

de igual manera las concepciones que se tuvieron aún en el siglo pasado) de modo que se muestran concepciones compartidas entre diferentes pensadores con sus respectivos matices y sistemas que impiden que compartan cada una de las ideas que establecen sobre la música.

Ciertamente lo poco que se expone en el *Compendio* es sustancial para anteponer el problema, ya en Descartes y en particular en las dos posturas que se contraponen: por un lado, un *percepción sensible* que es lo más rescatable de Descartes con respecto al problema y, por otra parte, la *experiencia musical* que encuentra su caso más desarrollado en Marx. De este modo, la diferencia, históricamente hablando, entre la música y el lenguaje surge del significado que puede transmitir. Mientras que el lenguaje se basa en comprender la interacción entre los distintos niveles fonético, semántico y sintáctico; la música llega al punto de una transmisión a un nivel menos específico, pues su nivel semántico no está definido como en cualquier lenguaje. Y lo único que se puede decir es que el nivel semántico de la música se encuentra en las emociones y sentimientos que puede llegar a causar en un determinado individuo, que es en lo que acertó Descartes, por ello ese significado emocional es personal y muy variado.

¿Qué relevancia cobran los tratados sobre la Música en nuestros días para justificar el proceder de esta tesis?

Como se mencionó, históricamente, la música ya no funcionaba sólo como la conjunción de sonidos, todo el proceso que inicia un compositor hasta plasmar sus ideas en la partitura, demuestran que no existe una única manera de sacar significados o llegar a comprender una determinada composición musical. La constante del problema es la cuestión personal, pues al no tener componentes semánticos rígidos, el oyente puede extraer diversas interpretaciones de una pieza, lo cual confiere a la música una flexibilidad y riqueza que no tiene el lenguaje.

Bajo los términos de Marx, dicha riqueza conferida a la música será delimitada, y esto se debe de igual manera al proceso histórico, existirá cierta afinidad entre el compositor y el escucha, lo cual será imprescindible para que suceda lo que Marx quiere. El individuo tiene que contar con ciertas condiciones para interpretar el sonido que se está percibiendo, y sólo así lograr significar aquello que escucha, sin embargo, se necesita cierta

predisposición o ayuda de elementos que faciliten cierta comprensión a partir del significado que se le asigna.

Se tiene noticia de todo este proceso gracias a los diversos tratados que hablan y abordan el fenómeno musical. Son relevantes, no sólo para esta investigación, sino para la manifestación artística, pues, si teóricamente es difícil de demostrar que la música instrumental es un lenguaje, sigue existiendo la constante para este siglo XXI de que dicha música sea titulada y enriquecida con caracteres especiales que nos transmiten una idea. Serán todos estos tratados los argumentos que fortalecen o rechazan esta práctica musical hasta el día de hoy.

3. 2. Sobre el objetivo Final

La música instrumental, al ser escuchada por un determinado individuo, no puede contener referencias, intenciones, o propósitos externos a la audición que se da incluso a partir de una segunda audición. Sin embargo, no se puede asignar esta categoría absoluta a la música, pues gran parte de la carga musical se da a partir de un contexto y un momento específico en la historia que la lleva a tener o hacer referencia a lo que ésta pasando, existiendo cierta afinidad entre el pensamiento del compositor y lo que realmente quiere componer.

Se puede dar por sentado que la música instrumental puede expresar cualquier estado de ánimo, incluso aunque no se pueda definir con exactitud. Es un proceso posterior el que se da en tanto asociar el sonido percibido con una serie de ideas supuestamente contenidas y evocadas en una especie de memoria auditiva.

Al unificar las posturas presentadas hasta este momento, se da de una necesidad de ver un problema aún no resuelto y se plantea una propuesta real acerca del mismo. Las explicaciones cartesianas sirven como un primer paso para demostrar que la música se relaciona con nosotros de manera personal y subjetiva, por lo cual no puede ser un lenguaje que tenga la capacidad de producir una idea definida y concreta. Sin embargo, la música no se puede quedar en la estimulación de nuestros órganos que perciben y en la simple creación de imágenes ambiguas. La historia y las tendencias musicales demuestran que es una experiencia sumamente personal que puede significar o no en la medida que yo me relacione, quiera saber y conocer sobre la misma.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre René Descartes

COTTINGHAM, J., *Descartes*, Coordinadora y traducción Laura Benítez Grobet, México, FFyL UNAM, 1995, 256 pp.

DESCARTES, René, *Compendio de música* (1618), Introducción de Ángel Gabilondo, España, Ed. Tecnos, 2001, 122 pp.

_____, *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas* (1643-1649), Trad. María Teresa Gallego Urrutia, Introd. Mateu Gabot, España, Ed. Alba, 1999, 277 pp.

_____, *Las pasiones del alma y cartas sobre psicología afectiva*, Prólogo de Alberto Palcos, Traducción Manuel de la Revilla, México, Ed. Coyoacán, 2000, 193 pp.

_____, *Los principios de la filosofía* (1647), Traducción Guillermo Quintas, España, Ed. Alianza, 2002, 482 pp.

_____, *Obras completas (Reglas para la dirección del espíritu, Investigación de la verdad por la luz natural, Discurso del método, Meditaciones metafísicas, Conversación con Burman, Las pasiones del Alma, Correspondencia con Isabel de Bohemia, Tratado del Hombre)*, Introducción de Cirilo Flórez Miguel, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011, 743 pp.

_____, *Reglas para la dirección del espíritu*, Introducción y Traducción de Juan Manuel Navarro Cordón, España, Ed. Alianza, 1996, 170 pp.

_____, *Tratado del hombre*, Edición y Traducción Guillermo Quintos, España, Ed. Nacional, 1980, 157 pp.

DESMOND M. Clarke, *Descartes's Theory of mind*, New York, Oxford University Press, 2003, 267 pp.

GUEVARA BRAVO, J. César, *El Compendium musicae como una búsqueda para encontrar la relación entre el objeto y el sentido, Descartes y la ciencia del siglo XVII*, México, UNAM-Facultad de Ciencias, 1999, pp. 160-179.

MORENO ROMO, Juan Carlos, *Vindicación del cartesianismo radical*, España, Ed. Anthropos y coeditado por Universidad Autónoma de Querétaro, 2010, 479 pp.

SORELL, Tom, *Descartes*, Great Britain, Oxford University Press, 1987, 116 pp.

TERESA, José de, *Breve introducción al pensamiento de Descartes*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, 218 pp.

WILLIAMS, Bernard, *Descartes: el proyecto de la investigación pura*, México, UNAM, 1995, 324 pp.

Bibliografía sobre Beethoven

ADORNO, Theodor W., *Beethoven. Filosofía de la Música*, España, Ed. Akal, 2003, 256 pp.

BEETHOVEN, L., *Sinfonía III*, Ed. Cianchettini & Sperati, London, 1809.

COOPER, Barry. *Beethoven and the creative process*, New York, Oxford University, 1990, 323 pp.

GROVE, George, *Beethoven y las 9 sinfonías*, Madrid, Ed. Altalena, 1983, 327 pp.

Bibliografía sobre Bernhard Marx

MARX, A. Bernhard, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, Cambridge, Edit. And Trad. Scott Burnham, Cambridge University Press, 1997, 197 pp.

Bibliografía complementaria

ADLER, Oskar, *Crítica de la Música Pura*, Argentina, Ed. Kier, 1958, 211 pp.

ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Introducción de Gerard Vilar, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, 90 pp.

ARISTOTELES, *Política*, Traducción y notas de Manuel García Valdés, Barcelona, Ed. Gredos, 2000, 435 pp.

_____, *Acerca del alma*, Traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, Ed. Gredos, 1988, 120 pp.

CANOVAS, Diego Alonso; ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (Eds.), *El cerebro musical*, Almería, Ed. Universidad de Almería, 2008, 200 pp.

CASTEX, A. *Curso de filosofía*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Carlos Lohlé, , 1965, 496 pp.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. de Ramón Barce Benito, Barcelona, España, Ed. IdeaBooks, 1999, 154 pp.

FUBINI, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Trad. M. Josep Cuenca, España, Ed. Universitat de València, 2007, 152 pp.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V., *Historia de la Música V. 2*, Madrid, España, Ed. Alianza, 1997, 1269 pp.

HEGEL, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*(verano de 1826) *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Trad. Domingo Hernández Sánchez, España, Ed. ABADA, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, 555 pp.

_____. *Sistema de las artes arquitectura, escultura, pintura y música*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, 164 pp.

_____. *Lecciones sobre la estética*, Trad. Hermenegildo Ginger de los Ríos, Madrid, España Ed. Mestas, 2003, 283 pp.

HERDER, J. G. (1744-1803), *Antología bilingüe, Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* (1º y 2º parte), Comp. Manuel Velázquez Mejía. Edo. México, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, 529 pp.

HOCKETT, Charles F., *Curso de lingüística moderna*, Argentina, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1971, 623 pp.

HURTADO, Leopoldo, *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Ricordi, 1951, 203 pp.

KALTENECKER Martin, *El rumor de las batallas, ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, España, Ed. Paidós, 2004, 178 pp.

KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengoi, Buenos Aires, Argentina, Ed. Losada, 1961, 365 pp.

_____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Traducción e introducción de Dulce María Granja, México, UNAM, Ed. Fondo de cultura Económica 2004, 292 pp.

LABRADA, María Antonieta, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, España, Ed. Universidad de Navarra, EUNSA, Pamplona, 1990, 208 pp.

MORA, Flora, *La música y la humanidad: filosofía de la música en torno a la educación*, La Habana, Ed. Argos, 1941.

MOSER, Hans Joachim, *Estética de la música*, Trad. Carlos Gerhard, México, UTEHA, 1996, 218 pp.

PLATÓN, *La República*, Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo, D. F., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2000, 382 pp.

ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1990.

SCHELLING, Friederich W. J. *Filosofía del Arte*, Traducción y Estudio preliminar Virginia López Domínguez, Madrid, España, Ed. Tecnos, 2012 523 pp.

SCHELLING, Friederich W. J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionada*, Trad. Helene Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, España, Ed. Anthropos, 1989, 207 pp.

STORR, Anthony, *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el por que de las pasiones* (1997), Traducción Verónica Canales Medina, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2002 316 pp.

SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Trad. Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991, 191 pp.

TAYLOR, Charles. *Hegel*. Trad. Francisco Castro Merrifield, Carlos Mendiola Mejía y Pablo Lazo Briones, Barcelona, España, Ed. Anthropos, 2010, 520 pp.

TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas, argumentos musicales*, Barcelona, España, Ed. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 2007, 924 pp.

ZARLINO, Gioseffo, *The Art of Counterpoint* (Part three of the *Istitutioni harmoniche*, 1558), Trad. al ingles Guy A. Marco y Claude V. Palisca, New York, Yale University Press, 1968.

Artículos

AHO, Tuomo, *Descartes's Musical Treatise*, Acta Philosophica Fennica, Vol. 64, 1999, pp. 233-248.

ESCALANTE, Evodio, *El papel estructural del lenguaje en la estética de Hegel*, en OLIVA MENDOZA, Carlos (Compilador), *Figuras: Estética y Fenomenología en Hegel*, México, Ed. Cátedras, Facultad de Filosofía y Letras, programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, 2009, 206 pp.

GARCÍA ADÁNEZ, Isabel, *Reflexiones sobre la composición fonética y el lenguaje como material de la composición*, Universidad de Alcalá de Henares; en REBOUL, Anne-Marie (Edición), *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, 2005, 402 pp.

GÓMEZ-ARAIZA, Carlos J.; BAJO, M. Teresa; PUERTA-MELGUIZO, M. Carmen; MACIZO, Pedro, *Cognición musical: relaciones entre la música y el lenguaje*, España, Universidad de Granada, 2000, pp. 64-87.

GÓMEZ-ARAIZA, Carlos J.; BAJO, M. Teresa; PUERTA-MELGUIZO, M. Carmen; MACIZO, Pedro, *Determinantes de la representación musical*, España, Universidad de Granada, 2000, pp. 90 - 110.

GRAVE, Crescenciano, *Schelling: Filosofía del arte y tragedia*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, en Signos Filosóficos No. 8, Julio-Diciembre, 2002, pp. 71-80.

KAULBACH, Friederich (Universidad de Münster), *La estética de Kant y la filosofía del arte de Schelling*, Trad. Luis Enrique de Santiago Guervós, en FALGUERAS, Ignacio (Editor), *Los comienzos filosóficos de Schelling*, España, Universidad de Málaga, 1988, 158 pp.

LÁZARO CANTERO, Raquel, *Descartes y las pasiones del alma*, España, Vol. VII, Universidad de Navarra, CAURIENSIA, 2012, pp. 249 - 257.

PRADO BIEZMA, Javier del, *La música y la letra: Acordes y disonancias*, Universidad Complutense de Madrid; en REBOUL, Anne-Marie (Edición), *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, 2005, 402 pp.

RACEK, Jan, *Contributions aun problème de l'estetique musicale chez René Descartes*, La Revue Musicale, núm. 109, noviembre de 1930, pp. 289 - 301.

ROCHA HERRERA, Leticia, *La estética y el compendium musicae de René Descartes*, en BENÍTEZ, Laura y RUDOY, Myriam (Compiladores) *De la filantropía a las pasiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1994. 207 pp.

SOBREVILLA, David, *La 'Filosofía del arte de Schelling' exposición y crítica*, República Federal de Alemania, Universidad de Tubinga, 1980, pp. 75 - 136.

Tesis consultadas

CHAVEZ TORTORELO, Mario Edmundo, *El Compendium musicæ Descartes en la música*, Maestría en Filosofía, UNAM, 2010.

RAVELO SÁNCHEZ, María Teresa, *Compendium musicæ de Descartes : análisis integral de la obra*, Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008.

Páginas de Internet

Para la consulta del Diccionario New Grove: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>