

Prolegómenos de un desacuerdo

Carmen Pardo Salgado*

Desde antiguo el pensamiento filosófico ha mostrado su interés por establecer los nexos entre la música y los efectos que se suscitan en el oyente. Distintas teorías del ethos se acuñaron siguiendo, en gran medida, la inspiración del pitagorismo. Así, Platón y Aristóteles, pero también Agustín de Hipona y, mayormente Boecio, transmitieron a la Edad Media una teoría musical griega teñida por el pensamiento pitagórico. Con el modelo pitagórico la música se cubre con un halo metafísico que se hará sentir hasta el Renacimiento. Sin embargo, este modelo que parecía funcionar a la perfección en el ámbito teórico, era puesto en cuestión por los músicos prácticos. El desarrollo de la polifonía, iniciada en el s. XI, evidenciaba que el modelo pitagórico era insuficiente, lo que condujo a los teóricos del Renacimiento a desenterrar las afinaciones de Aristógenes y Ptolomeo y plantear la justa entonación¹. De este modo, a lo largo de los siglos XV al XVII se propondrán una gran cantidad de afinaciones, temperamentos irregulares o iguales y divisiones de la octava hasta que, en el siglo XIX, se imponga el temperamento igual, mantenido hasta los inicios de la música dodecafónica.

La puesta en cuestión del modelo pitagórico en el ámbito musical, se une en el Renacimiento al hecho que la teoría musical busca su fundamento

* Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Actualmente imparte el curso de doctorado en Estética Contemporánea de la Facultad de Filosofía de la U.B.

¹La justa entonación era natural pero imposible de llevar a la práctica, por ello Zarlino distinguía entre instrumentos naturales como la voz humana, e instrumentos artificiales, y debía recurrir a la distinción entre potencia y acto aristotélicos para defenderla, afirmando que es aplicable a la práctica en potencia pero no en acto. Esto le enfrentó con V. Galilei quien negaba la naturalidad de la justa entonación y afirmaba que todos los intervalos son iguales.

en el ámbito de la física. La música se debe someter a las nuevas leyes de la física. En este desplazamiento, el *Abrégé de Musique* de Descartes ocupará un lugar intermedio que permite ejemplificar las problemáticas que surgen desde el discurso filosófico a la hora de intentar establecer el nexo entre una supuesta teoría y los efectos que la música produce sobre el oyente.

Esta obra constituirá una suerte de prolegómeno a la teoría de las pasiones que se desarrollará durante el siglo siguiente y que contará entre otras, con la polémica entre Rousseau y Rameau. Asimismo, este compendio da prueba de la dificultad que supone para el filósofo, el establecimiento de un acuerdo entre la naturaleza del sonido y los efectos que se producen sobre el oyente.

Desde su inicio, la obra de Descartes indica la orientación que seguirá la teoría musical hasta finales del s. XVIII, al exponer que la finalidad del sonido es deleitar y provocar pasiones diversas². Con esta afirmación, el filósofo retoma un argumento clásico aristotélico y se sitúa en la tradición de la música barroca, aunque, como se mostrará, desde una concepción diferente respecto al modo en que se mueven las pasiones. La evocación de la *Poética* (1449 b, 27; 1453 b, 12) no debe conducir sin embargo, a establecer un paralelismo entre la catharsis aristotélica y ese movimiento de las pasiones que la música produce. En Aristóteles, como es sabido, la mimesis es el fundamento de la catharsis. La tragedia es una representación en la que los actores “no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones”³. Mantener la imitación en el ámbito sonoro, supondría retomar la doctrina del ethos según la cual la música imita los caracteres, lo que se encontrará alejado de la posición cartesiana. Si una melodía triste resulta agradable⁴, es debido al movimiento que esta melodía produce en el alma, pero no implica una purgación posterior. Así, en *Les passions de l'âme* (II, 94), utilizando un ejemplo visual, como en el caso de la tragedia, se expone que esas aventuras ajenas, no dañando, “semblent chatouiller notre âme en la touchant”⁵. Es la conmoción del alma

²R. Descartes, *Abregé de Musique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 47. Trad. de P. Dumont.

³Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1450 a, 20-25. Trad. de V. García Yebra.

⁴ Cfr., *Abregé de Musique*, op. cit., p. 47.

⁵R. Descartes, *Passions de l'âme*, en *Oeuvres de Descartes*, t. XI, publicadas por Ch. Adam y P. Tannery, Paris, Vrin, 1996. (N. de PF: “parecen agrandar nuestra alma conmoviéndola”)

lo que resulta agradable, pero nada puede afirmarse respecto al poder de lo sonoro para representar caracteres o acciones como ocurre en la tragedia. La referencia a Aristóteles parece más bien el recurso a un lugar común que puede ser válido para la tragedia, pero no para lo sonoro. A este respecto, se debe destacar que Descartes no ha acudido a ningún ejemplo en el que el filósofo griego aluda a la música, ya que esto supondría aceptar el carácter representativo del sonido musical.

A continuación, el filósofo enuncia los medios que usa la música para deleitar y provocar pasiones. Se trata de las propiedades del sonido: tiempo o duración e intensidad o altura. La naturaleza del sonido y, en concreto, el cuerpo a partir del cual es producido, será dejado a la consideración de los físicos. Seleccionar tiempo y altura responde al deseo de establecer la base científica del sonido, aquello que pueda ser explicado desde el cálculo. Descartes se atiene con ello a las dos coordenadas que son mensurables y que, ya en su época, con la generalización progresiva de la partitura, encuentran en ese espacio visual un tratamiento adecuado a la formulación numérica⁶. Sin embargo, el estudio de estas propiedades no será suficiente para exponer el modo en que el sonido logra su finalidad: complacer y mover las pasiones.

Por último, Descartes alude a la voz como cuerpo sonoro, lo que previamente había sido asignado al estudio de los físicos. Escribe el filósofo que la voz humana resulta más agradable que el sonido producido por un instrumento. La preeminencia de la voz no tiene su origen en el ámbito sonoro, sino en su conformidad con el espíritu. De nuevo resuena el pensamiento aristotélico: es la significación la que le otorga a la voz ese lugar preponderante⁷. No obstante, el filósofo tampoco se ajusta a esta explicación ya que, su posterior alusión a la simpatía y la antipatía y, al tambor de piel de cordero que deja de sonar cuando lo hace el fabricado con la piel de lobo es muestra, no sólo de la presencia de las cualidades ocultas tan en boga durante la Edad Media, sino también, de la confusión

⁶El tratamiento que hace Descartes del sonido destaca más lo visual que lo auditivo. Así, se alude por ejemplo al espacio que el sonido recorre o se expone que, en la distinción entre dos sonidos agudos, no puede definirse si una relación de este género es doble o triple, si no es por una cierta analogía con la extensión de un cuerpo figurado. Cfr. *Abregé de Musique*, op. cit., p. 66 y *Les règles pour la direction de l'esprit*. XIV, en *Oeuvres Philosophiques*. I, Garnier Frères, 1963, textos establecidos por F. Alquié.

⁷Aristóteles. *De Anima* 420 b, 25 ss.

que envuelve a esta problemática. Tal vez hubiera bastado afirmar con Mersenne que, sencillamente, no hay tambores elaborados con piel de lobo⁸.

El inicio del compendio, sitúa voz y pasión en una fluctuación que pretenderá, quizá, ser contrarrestada por las ocho consideraciones previas que, a continuación, como si de una gama se tratara, delimitan el desarrollo de la obra. Estas notas previas son los presupuestos a partir de los cuales se va a examinar la duración y la altura del sonido, al tiempo que se convierten en el umbral que permite distinguir lo propiamente musical, y esbozan el modelo perceptivo a seguir.

La primera consideración afirma que “tous les sens sont capables de quelque plaisir”⁹. Con esta afirmación, se establece la paridad entre la música y el resto de las manifestaciones artísticas, rechazándose en consecuencia, la concepción del oído en tanto sentido privilegiado que, siguiendo el orden ascendente de la conocida división de Boecio, permitiría el acceso desde la música instrumental a la música humana y la celeste. La música instrumental no constituye una imitación de una armonía superior.

El placer del que son capaces los sentidos sólo se produce, según la segunda consideración, si se da una cierta proporción del objeto con el sentido mismo¹⁰. La proporción adecuada es la expuesta en las siguientes preliminares, especialmente de la tres a la seis, donde se anuncia que esta proporción debe ser aritmética y no geométrica. Se propone con ello, destacar la captación del orden entre las partes y no la totalidad, lo que podría constituir la forma. El modo perceptivo que aquí se presenta es, en consecuencia, el analítico. De esta manera, el filósofo sigue dando muestras de su alejamiento del pitagorismo.

Las seis primeras consideraciones subrayan la aprehensión del objeto por parte de los sentidos, es decir, sitúan en lo que se podría considerar un primer nivel perceptivo. Con la séptima propuesta, se pasaría al segundo nivel ya que su objeto es el espíritu: “parmi les objets du sens, le plus agréable

⁸ La oposición entre el lobo y el cordero se mantenía para algunos teóricos una vez estos animales estaban muertos. Una muestra era para ellos, el comportamiento de los tambores realizados con sus pieles. Esta temática era tratada en tiempos de Descartes en obras como, *Oeuvres* de Ambroise Paré. Second livre: des animaux. chap. XXI: De l'antipathie & sympathie Paris, Nicolas Buon. (1ª ed. 1575, 6ª ed. 1607).

⁹ *Abrégé de Musique*, op. cit., p. 47. (N. de PF: “todos los sentidos son capaces de algún placer”)

¹⁰ Esta posición se mantendrá posteriormente en la correspondencia con Mersenne. Cfr. la carta de enero de 1630; del 25 de febrero de 1630 y del 11 de abril del mismo año. Cfr. Descartes, *Oeuvres Philosophiques*. I. op. cit.

à l'âme n'est pas celui qui est le plus facilement perçu par le sens, ni celui que l'est le plus difficilement; mais celui qui est suffisamment difficile à connaître pour ne pas rassasier complètement le désir naturel qui a porté les sens vers l'objet, sans que pour autant il soit difficile au point d'épuiser le sens”¹¹. En consecuencia, es en el espíritu donde se produce la afirmación de lo agradable, lo que se podría denominar la formulación de un juicio. Pero, ¿qué es lo que se percibe y en qué consiste la facilidad o dificultad en la percepción? La respuesta que el filósofo ofrezca determinará como veremos, la objetividad o subjetividad del juicio.

Finalmente, en la octava consideración, se advierte que en la variación se encuentra lo más agradable. Se confirma con ello que el modelo perceptivo que el filósofo propone, implica una tensión de los sentidos, un estar atento continuo para que no se produzca el desinterés. Se aleja entonces Descartes, del modelo perceptivo clásico que haría del objeto lugar de la contemplación o, en el caso de lo sonoro, aprehensión de una armonía superior.

La proporción con lo sensible

Los medios para conseguir el placer y el movimiento de las pasiones son la duración y la altura del sonido. Con su estudio, el filósofo ofrecerá la medida de esa proporción necesaria entre la música y el oído.

En el sonido, según Descartes, el tiempo debe estar constituido por partes iguales o por partes que se encuentren en proporción doble o triple respecto a la unidad establecida como medida temporal.

El tratamiento que el filósofo francés hace del tiempo, atiende a la percepción racional de la estructura temporal, pero no se trata de un análisis de lo que suele considerarse tiempo musical. El tiempo se establece a través de marcas regulares en un espacio delimitado, lo que se encuentra en perfecta consonancia con las consideraciones antes expuestas (especialmente de la 4 a la 6). La pura temporalidad puede ser, de este modo, objeto de placer. No obstante, para ayudar a la imaginación es

¹¹ *Abrégé de Musique*, op. cit., p. 49. (N. de PF: “entre los objetos de la sensibilidad, el más agradable al alma no es aquél más fácilmente percibido por los sentidos, ni aquél que lo es más difícilmente; sino aquél que es lo suficientemente difícil de conocer como para satisfacer completamente el deseo natural que ha llevado los sentidos hacia el objeto, sin que tampoco sea tan difícil al punto de extenuar los sentidos”)

conveniente, en opinión de Descartes, que la división en dos o tres tiempos sea marcada por una percusión, lo que otorga fuerza a lo temporal y contribuye a la comprensión. De este modo, tanto en la música vocal como en la instrumental, será necesario que el sonido inicial de cada medida, el tiempo fuerte, sea marcado distintamente. Pero lo que se comprende, parece mas bien, el espacio que ocupa el tiempo, su espacialización en la partitura o en la imaginación, y no la experiencia de un tiempo sonoro que la música expondría¹².

El tiempo es medida, regularidad que no atiende sin embargo al ritmo. Se produce una identificación entre ritmo y medida, tal vez, porque el filósofo no presta atención al modo en que la diferencia entre tiempo fuerte y débil en música, puede alterar la percepción de esa regularidad. La acentuación de un tiempo fuerte supone una acentuación cualitativa, una gradación o compás de acentuación gradual (*Aksentstufentakt*), que en esa época se une a la nueva configuración temporal libre, espiritual y afectiva. No obstante, el planteamiento cartesiano se adelanta, desde el punto de vista teórico, a ese deseo de establecer la regularidad de la medida que, a mediados del s. XVI, se obtiene con la aparición de la barra de compás y, un siglo después, distribuye estas barras de medida coincidiendo con los acentos que se dan regularmente en la música. Sin duda la evolución musical no permaneció ajena a la influencia del pensamiento racionalista¹³.

La aprehensión del tiempo en lo sonoro no sólo incumbe a la imaginación, se deja sentir también sobre el cuerpo. Así, a cada medida le corresponde un movimiento del cuerpo. El por qué de la resonancia corporal debe ser explicado, según Descartes, por los físicos, aunque él mismo expone que en el tiempo fuerte el sonido golpea con mayor fuerza los espíritus animales, lo que provoca el movimiento. Será esta explicación mecanicista

¹² Indica A. Mercadier que es la primera vez que un teórico pone en evidencia la idea de medida como aparición regular y cadenciada de un tiempo fuerte. Cfr. *Les théories musicales de René Descartes, Revue d'histoire et de critique musicales*, junio 1901, p.238. Pero no debemos olvidar que, como señala A. Pirro, esto era una práctica común. El mismo ejemplo que ofrece el filósofo respecto al ballet así parece mostrarlo (recuérdese que se marcaba el compás golpeando contra el suelo). Cfr. *Descartes et la musique*, reed. Genève Minkoff, 1973, p.87.

¹³ La importancia de la regularidad de la medida, distancia también al filósofo de una noción de tiempo que indique la periodicidad de la frase musical, tal como quedó establecido después con la teoría de las pasiones, y que fue desarrollada por ejemplo, en el tratado *De poematum cantu et viribus rhythmici* de Isaac Voss (1673), quien calificó la cualidad expresiva y representativa de los metros poéticos griegos y los aplicó a los ritmos musicales.

la que le conduzca a concluir que también los animales salvajes “podrían danzar según ritmo si se les enseñara y se les acostumbra porque, para ello, sólo es necesario un impulso natural”¹⁴. Importa aquí destacar la referencia a la costumbre, que volverá a hacer su aparición en su correspondencia con Mersenne.

Aunque con mucha cautela, el filósofo indica la relación entre la variedad de medidas musicales y la diversidad de pasiones que éstas pueden producir. Su exposición prefiere quedarse en lo general, por ello se limita a afirmar que una medida lenta engendra un movimiento lento como la languidez, la tristeza, o la soberbia, mientras que una medida rápida es causa de un movimiento rápido como el que conduce a la alegría¹⁵. Con ello, el filósofo explicita el nexo que va desde el movimiento de los espíritus animales, al sentimiento que se produce y es asociado a este movimiento. Sin embargo, esta conexión con los sentimientos, no parece tan claramente derivada del movimiento sonoro en su correspondencia con Mersenne, donde se enuncia: “la même chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres. Car cela ne vient que de ce que les idées qui sont en notre mémoire sont excitées...”¹⁶. Descartes apunta quizá, hacia una teoría asociacionista, pero esto plantearía cuestiones tales como las referidas a ¿qué es lo que mueve con más fuerza a los espíritus animales, el sonido, o las ideas asociadas a ese sonido? Ciertamente, no se puede establecer lo que alcanza mayor relieve aunque, en esta carta, parece que las circunstancias en las que se escucha la música son fundamentales para el movimiento de las pasiones.

Respecto a la segunda propiedad del sonido, la altura, el análisis se realiza siguiendo también el modelo matemático y refiriéndose asimismo a los efectos que el sonido produce. Esta es la parte más extensa del tratado. En ella se concluirá que la diversidad de los sonidos respecto a su altura, nace de los números 2, 3, 5 y de sus compuestos. Siguiendo la teoría de Zarlino, aunque con ciertas modificaciones, el filósofo distingue entre consonancia, grados o tonos musicales y disonancia. Se basa para ello en el senario de Zarlino, pero no sin despojarlo de las ideas metafísicas que

¹⁴ *Abrégé de Musique*, op. cit., p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ Carta del 18 de marzo de 1630 en *Oeuvres Philosophiques*, op. cit. (N. de PF: “la misma cosa que provoca ganas de bailar a algunos puede provocar ganas de llorar a otros. Ya que esto no proviene sino de que las ideas que están en nuestra memoria son excitadas...”)

éste aportaba para mantenerlo. Su alejamiento de la teoría zarliniana en algunos aspectos -como el hecho de que sea el oído el que permite mantener el senario, el tratamiento de la disonancia, u otros-, le lleva a ocupar un lugar en la problemática que se había creado en torno a la justa entonación. De hecho, al aceptar la base de la teoría zarliniana, Descartes se sitúa como partidario de la justa entonación¹⁷. La aceptación de la justa entonación frente a la entonación pitagórica es comprensible, en gran medida, por su mayor simplicidad, elemento fundamental sin duda para el matemático Descartes, quien atribuía esta simplicidad a la música de los antiguos¹⁸.

Siguiendo el análisis de la altura del sonido, el filósofo pasa al tratamiento de la disonancia. Descartes se muestra en conformidad con el nuevo principio puesto en práctica por Monteverdi -la *seconda prattica*-, que consistía en alcanzar la variedad a través de la introducción de disonancias precedidas por consonancias. Las disonancias que deben ser evitadas son el tritono y la falsa quinta, cuyos números son excesivamente grandes para definir un intervalo agradable al oído. A esto se añade la velocidad del canto, un elemento que influye en la percepción de la disonancia. No sabemos pues, si debe darse preeminencia a la razón numérica para fundar el desagrado. Pero, las referencias a la costumbre y a las ideas asociadas antes mencionadas, invitan a desvincular la demostración matemática del efecto sonoro provocado.

Esta indiscernibilidad aparece también al estudiar la octava. La octava es la primera de las consonancias y la que, con más facilidad, es percibida por el oído -después del unísono que para el filósofo no es una consonancia-, sin embargo al oído le resulta más dulce y agradable la quinta¹⁹. Descartes, siguiendo la posición iniciada por Ptolomeo y mantenida durante toda la Edad Media, otorga a la quinta el papel más importante respecto a su aprehensión por el oído. Con esta posición, se mantiene en discrepancia con una gran parte de los músicos de su época, quienes han atribuido ese papel al acorde perfecto mayor. La importancia de la quinta radica, para el filósofo, en que responde a lo establecido en la séptima consideración previa. Este acorde, por su complejidad equívoca, precisa la atención del

¹⁷ La defensa que Descartes hace de la justa entonación, se mantiene todavía en 1634 cuando en una carta enviada a Mersenne en el mes de abril critica a los músicos que querían instaurar el temperamento igual. Cfr., *Oeuvres Philosophiques*, op. cit.

¹⁸ Carta a Mersenne del 18 de diciembre de 1629. Cfr., *Oeuvres Philosophiques*, op. cit.

¹⁹ *Abrégé de Musique*, op. cit., pp. 55 y 60.

oyente para captar la unidad que late en su diversidad, a diferencia de la octava que, por su excesiva facilidad, conduce rápidamente a la comprensión. El predominio de la escucha analítica o intelectual, le aleja de la octava que, para los platónicos, era considerada la consonancia más perfecta, la que transportaba a la unidad que requería la contemplación. No se propone entonces una escucha que podría llevar al éxtasis, a la comunión con una realidad metafísica, sino que se aspira a una escucha que se mantenga en la relación entre el sonido y su efecto inmediato.

La simplicidad matemática no es, en consecuencia, la que genera el efecto agradable, sino la dificultad, la tensión que la consonancia provoca y el contexto armónico. En este sentido, en su correspondencia con Mersenne, el filósofo distingue netamente entre una consonancia que en sí misma es dulce y su valoración respecto a si resulta o no agradable, lo que le permite concluir: "Je ne connais point de qualités aux consonances qui répondent aux passions"²⁰. Una declaración que se encuentra en concordancia con lo expuesto en el *Abrégé de Musique*, donde se afirma que el poder de las consonancias para mover las pasiones, es tan variado y depende de circunstancias tan ínfimas que es imposible acotarlas²¹. Con esta afirmación, el filósofo se desmarcaría de la teoría de las pasiones que respecto a lo sonoro se desarrolló posteriormente. Para él, el estudio de las propiedades del sonido, no puede dar cuenta del movimiento de las pasiones. El filósofo dibuja la base, la proporción necesaria para que el sonido produzca placer al sentido, y distingue el tipo de consonancia que resulta agradable al espíritu, pero centrándose en una especie de idealidad que continuamente es desmentida por el mismo Descartes cuando se refiere a las ideas asociadas, a la costumbre, o a esos elementos ínfimos que no pueden ser controlados.

El estudio de las propiedades del sonido conforma además, para el filósofo, las reglas que se deben respetar al componer música. Así, en el epígrafe dedicado a la manera de componer y a los modos, Descartes resume lo antes expuesto y lo ilustra mediante el ejemplo de las voces, que resultan más agradables por su conformidad con el espíritu.

²⁰ Carta del 4 de marzo de 1630. Cfr. *Oeuvres Philosophiques*, op. cit. (N. de PF: "No conozco, en absoluto, propiedades de las consonancias que guarden conformidad con las pasiones")

²¹ Op. cit., p. 65. No obstante, esta postura no se mantiene acorde con la afirmación realizada en la misma página respecto a la consideración de que las terceras y sextas mayores son más agradables que las menores.

El filósofo muestra su preferencia por la composición a cuatro voces por su mayor simplicidad, frente a la polifonía que es rechazada²². Estas voces son: bajo, tenor, contra-tenor y superior. Respecto a las dos primeras se sitúa en concordancia con los músicos de su época, en cambio en lo que concierne al contra-tenor, critica a los músicos el que desciendan más allá del tenor imitando y creando contrapuntos que no aportan ninguna novedad. La lógica compositiva, debe estar dirigida a una percepción que englobe la afirmación del espíritu y no al mero placer sensible. En lo que concierne a la voz superior, se expone que evoluciona por grados y es más rápida que el bajo porque éste al golpear con más lentitud el oído, no soportaría un movimiento rápido en el que no hallaría el reposo necesario para escuchar distintamente cada tono²³.

La claridad y la distinción son también aquí el modelo a seguir. Por ello, el filósofo considerará que al concluir la composición, es necesario dejar contento al oído avisándolo que no debe esperar nada más. Este será el papel que corresponda a las cadencias. Pero, ¿es el oído el que espera, o es el espíritu?

La referencia a las cadencias se inserta en una noción de la música en tanto sintaxis sonora. Las cadencias son figuras musicales comparables en su función a las figuras retóricas. De este modo, se acerca el filósofo a la concepción barroca que terminará estableciendo nexos expresivos entre las figuras musicales y las lingüísticas. Pero Descartes se mantendrá en el mero paralelismo respecto a la función.

Música y poesía quedarán aquí hermanadas por su finalidad, ambas fueron inventadas para provocar los movimientos del alma. Sin embargo, este paseo que conduce al final de la obra, esta peculiar cadencia cartesiana, suena mas bien como una cadencia rota. Su rechazo de la polifonía, de esos contrapuntos artificiales, se encuentra en consonancia con su época, pero a nivel teórico sólo puede afianzarse en una delimitación que identifica la percepción musical con un análisis que sigue las pautas elaboradas en sus consideraciones preliminares, pero no se entiende si atendemos a la finalidad de la música, ya que también la polifonía mueve las pasiones.

²² Teniendo como razón la simplicidad, se distancia el filósofo de las consideraciones de Zarlino, quien preconizaba la escritura a cuatro voces porque la ponía en relación con las cuatro estaciones y los cuatro humores de Hipócrates. Su rechazo de la polifonía lo inserta en la tradición barroca de la música italiana de su época, desarrollada entre otros, por Zarlino, V. Galilei y la Camerata fiorentina.

²³ *Abrégé de Musique*, op. cit., p. 86.

El desacuerdo que obstinadamente aparece en cada alusión a voz y pasión, es sentido sin duda por el filósofo, quien concluye su obra afirmando: "Il me faudrait même aussi continuer par traiter séparément de chaque mouvement de l'âme que peut provoquer la musique et montrer quels degrés, consonances, temps et autres semblables il faut employer pour les provoquer. Mais cela dépasserait les bornes d'un abrégé"²⁴. Descartes no llevó a cabo su propósito, quizá porque no se trataba de un mero problema de extensión.

El problema del juicio

La percepción musical parece tener como último referente el oído pero, cuando el filósofo se refiere a este sentido, está incluyendo la necesidad de una comprensión por parte del espíritu. En una carta enviada a Mersenne en enero de 1630, Descartes escribe que el oído no es bastante sutil para distinguir las proporciones que se encontrarían en la séptima, la novena, las sextas o las terceras imperfectas, por ello la música se limita a las consonancias que surgen de la primera y segunda división de la octava. Ante las protestas de Mersenne, el filósofo aclara su postura en una carta fechada el día 25 del mes siguiente: "J'ai dit que l'oreille n'était pas assez prompte pour juger des intervalles qui naissent de la troisième et quatrième bissection, où quand je dis juger, c'est-à-dire les comprendre si facilement qu'elle en reçoive du plaisir, de quelle sorte je n'avoue pas qu'elle puisse juger du ton, ni de la septième ou triton, etc., comme vous dites"²⁵.

Juzgar es comprender tan fácilmente que se reciba placer. Este placer es puesto en estrecha conexión con la posibilidad de juzgar los tonos, es decir, la proporción matemática. En este sentido, reiteraría el filósofo lo expuesto en la segunda consideración previa de su compendio: la necesidad de una proporción entre el objeto y el sentido para que se produzca placer.

²⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 90. (N. de PF: "Me sería necesario también continuar tratando separadamente cada movimiento del alma que puede provocar la música y mostrar qué grados, consonancias, tiempos y otros recursos semejantes es necesario emplear para provocarlos. Pero esto excedería los límites de un compendio")

²⁵ *Oeuvres Philosophiques*, op. cit. (N. de PF: "Yo he dicho que el oído no era lo suficientemente veloz para juzgar los intervalos que nacen de la tercera y la cuarta bissección, donde cuando digo juzgar, quiero decir comprenderlos tan fácilmente que le produzcan placer, de manera tal que no consiento que pueda juzgar los tonos, ni la séptima o tritono, etc., como usted dice")

Sin embargo, Mersenne tenía razón, se puede juzgar los tonos de la séptima o el tritono aunque no se produzca placer. Hacer del placer la guía del juicio e, incluso de la propia percepción auditiva, es olvidar el lugar antes asignado a la costumbre y no admitir que podemos acostumbrarnos a la séptima, a la novena, o a un acorde todavía inédito. Paradójicamente, el filósofo no divide el problema y hace del juicio una mera acomodación de una costumbre que no puede ser vulnerada.

Los problemas que esta falta de atención analítica comporta, se agudizan con lo expuesto en su carta del 18 de marzo de 1630 en la que, refiriéndose a la razón de lo bello afirma: "Pour votre question, savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot de beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée".²⁶ Se distinguen, en primer lugar, las valoraciones que conciernen a los distintos sentidos: lo bello para el ojo y lo agradable para el oído. Estas valoraciones, se afirma, no son más que una relación de nuestro juicio con el objeto, por lo que no puede existir una medida determinada a priori. Las razones que sustentan esta posición se encuentran, según Descartes, en la séptima consideración de su *Abrégé de Musique*. Allí se establecía la conexión entre lo que resulta más agradable al espíritu y la dificultad perceptiva. Pero, si la medida es subjetiva, si los juicios de los hombres son tan diferentes, ¿por qué se afirmó anteriormente que el acorde de séptima no puede ser juzgado?, ¿por qué no conceder que este acorde puede proporcionar placer a algún hombre? Lo que en el caso de Descartes, según lo antes expuesto, sería también admitir que se comprenden los tonos que constituyen esa disonancia. Esta comprensión no debe, sin embargo, llevar al equívoco, estableciendo una gradación entre simplicidad matemática y placer, lo que fue rechazado con anterioridad en su análisis de la quinta y de la cuarta.

²⁶ Ibid., op. cit. (N. de PF: "Con respecto a su problema, saber si se puede establecer la razón de lo bello, es no obstante lo que usted preguntaba con anterioridad, por qué un sonido es más agradable que otro, sólo que el término belleza parece relacionarse más particularmente con el sentido de la vista. Pero generalmente, ni la belleza ni lo agradable significan más que una relación de nuestro juicio con el objeto, y porque los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello ni lo agradable tengan ninguna medida determinada")

El estudio de las propiedades del sonido muestra, a lo sumo, las bases a partir de las cuales se activa la sensibilidad ante lo que es considerado como música, y el establecimiento de la sintaxis sonora como ejercicio que agrada al espíritu. Pero, la falta de correspondencia entre la proporción matemática y su efecto, la costumbre, o las ideas asociadas que se guardan en la memoria, crean una red que impide la creación de un pensamiento que pueda afirmar la objetividad del juicio. El juicio es subjetivo, pero desconocemos lo que interviene en mayor grado en su elaboración²⁷. Ninguno de los elementos que concurren al movimiento de las pasiones permite establecer una posición firme al respecto. Así, con más intensidad ahora, se hace oír ese desacuerdo que, en torno a este problema, acompaña al pensamiento cartesiano.

Este desacuerdo, quizá encuentra su resolución en la teoría de las pasiones tal como fue desarrollada en el Barroco. Pero fue necesario para ello, hacer de la música expresión acorde con el lenguaje verbal; establecer la tabla de equivalencias entre el aspecto emocional de un texto y el reflejo que debía producir el sonido para suscitar la pasión correspondiente en el oyente. Sería ésta una solución que, extendida a finales del s. XVII e inicios del XVIII, dotaría de movimiento regular a la deriva cartesiana, otra forma quizá de evitar esa disonancia.

²⁷ En este sentido, B. August llega a afirmar la autonomía de la sensación, pero esto obligaría a desestimar lo explicitado por Descartes respecto a la necesidad de una proporción entre el sentido y el objeto. No parece que pueda afirmarse una separación tan radical como B. August pretende. Cfr., "Descartes's Compendium on music", *Journal of the history of ideas*, enero-marzo 1965, pp. 121-122.