

EL COMPENDIUM MUSICAE DE DESCARTES EN EL CONTEXTO DE LAS DOS CORRIENTES INTELECTUALES COMPOSITIVAS DEL XVII

Vega Oreja Escribano

Universidad de Salamanca

RESUMEN: El presente artículo aborda el contexto musical del *Compendium Musicae* de Descartes. La tesis que se defiende es que el *Compendium*, que parece moverse en una línea zarlinista, resultará ser una obra independiente, más relacionada con el interés por la matemática que por la tarea compositiva.

PALABRAS CLAVE: Descartes, música, *Compendium Musicae*, Zarlino, Galilei.

ABSTRACT: This article discusses the musical context of Descartes *Musicae Compendium*. The thesis of the author is that the *Compendium*, which seems to move along the lines of Zarlino, could be considered as an independent work more related to an interest in mathematics than in the task of composing.

KEY WORDS: Descartes, Music, *Compendium Musicae*, Zarlino, Galileo.

Introducción

El *Compendium Musicae* de Descartes es elaborado en una época de ebullición en el terreno de la elaboración intelectual de la llamada *Nueva Música*. Los compositores y teóricos intentan crear una música con base científica apoyándose en la antigua tradición griega, por un lado en los mitos y la tragedia clásica y por otro en la tradición pitagórica y las obras de Platón y Aristóteles. El *Compendium*, que parece moverse en una línea zarlinista, resultará ser una obra independiente, más relacionada con el interés por la matemática que por la tarea compositiva.

1. La música italiana del XVII, la Camerata Bardi-Orsi y el nacimiento de la ópera

La ópera nace *ca.* 1600 en la ciudad de Florencia, como una obra teatral en la que se combina el canto solista con diálogos, acción dramática, decorados y música continua.

En la Edad Media y primer Renacimiento (XV-XVI), existieron combinaciones anteriores y diferentes de drama literario y música, ejemplos de teatro musical no definibles como ópera por la ausencia de monodía en ellos. Entre estas obras precursoras se encuentran el drama litúrgico o auto medieval, el drama escolástico con coros y canciones (los misterios y cantos al Santo Sepulcro medievales de los siglos XIV-XV), el drama con música incidental y el drama pastoril o comedia madrigalesca que derivó en la llamada *commedia dell'arte*. Estas composiciones medievales se asemejan pero no son melodías acompañadas, es decir, en ellos no se utilizaba la *monodía*, sino la textura polifónica (por ejemplo los textos de Lope de Vega musicados por Juan del Enzina). También los intermedios son antecedentes directos de la ópera. Se ejecutaban entre los actos de una pieza teatral aunque tenían un tema propio, generalmente alegórico, pantomimas, diálogos, música (danzas, arias, coro y, sobre todo, madrigales). Así, *La Pellegrina* de Bargagli, estrenado en 1589 para la boda de los Medici, fue el primer intermedio que trató el tema de la armonía de las esferas. Fue compuesto por Marenzio y Caccini con música de Rinuccini.

En la segunda mitad del siglo XVI, el conde Bardi creó en su casa un cenáculo tertulia de intelectuales y músicos con el objetivo de recuperar la música de la Antigüedad griega, es decir, la idea de construir un Renacimiento musical. La llamada Camerata Fiorentina o Camerata Bardi, institución académica según el modelo de la Antigüedad, reunía a nobles, sabios, filósofos, poetas (Rinuccini, Chiabrera) y músicos en torno al conde Bardi y, después, al conde Orsi, que intentaban imitar las «propiedades milagrosas» de la música que describían Platón y Aristóteles, especialmente las de la monodía griega. A la luz de los textos clásicos, y en ausencia de ejemplos musicales, encontraron dos posibilidades: La primera consistía en interpretar los dramas clásicos y cantar sólo los coros. En Grecia el coro era un personaje que estaba debajo del escenario y comentaba la escena. En principio, ésta fue la postura más aceptada. En 1585, con motivo de la inauguración del Teatro Olímpico de Vicenza, se organizó una representación de *Edipo* de Sófocles con coros musicados por Andrea Gabrielli. A pesar de su éxito inicial, este modelo fue desplazado por la segunda posibilidad. La segunda opción aparece asociada a la figura de Girolamo Mei. Éste estudioso de la Antigüedad griega, que pasó varios años analizando los textos relativos a la música, plasmó sus conclusiones en una obra de 4 volúmenes titulada *De modis musicis antiquorum*, que se resume en la idea de que, para poder representar y caracterizar a un personaje, la mejor

opción era reducir la textura a una sola voz melódica (monodía) que podría representar mejor las emociones y los afectos. Mei justificaba su teoría a través de la doctrina antigua referente a la música. La Camerata Bardi tomó a Mei como estandarte ideológico y utilizó su vía para reconstruir el drama clásico.

Vicenzo Galilei, padre de Galileo, compositor y miembro de la camerata, publicó el tratado *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) un alegato contra la polifonía flamenca que aceptaba y justificaba las ideas de Mei, es decir, la aplicación de la monodía como un intento de imitar el habla y las emociones. En definitiva, la monodía griega, capaz de representar los afectos, fue el germen de la ópera. Consistía en la interpretación de un aria solista vocal con acompañamiento de cítara. Dentro de este género, Vincenzo Galilei compuso dos obras con acompañamiento de laúd no conservadas: las *Lamentaciones de Jeremías* y las de Ugolino en el *L'inferno de Dante*. Posteriormente aparecería *Le nuove musiche* de Giulio Caccini y el tratado de E. Cavallieri. Éstos serán los primeros tratados sobre música vocal conservados. *Le Nuove musiche* es la biblia de cualquier intérprete de barroco italiano temprano que se precie. En la primera época de la Camerata, el principal libretista fue G. Rospigliosi, cuyas obras fueron musicadas por J. Peri, G. Caccini, E. Cavallieri, G. Strozzi y V. Galilei. La Camerata Bardi desapareció en 1590 por la caída en desgracia del conde, desplazado por un nuevo gobernante en la ciudad de Florencia.

El primo de Bardi, el Conde Orsi, retomó sus actividades en 1592. Aunque eran rivales políticos, tenían gustos parecidos. Fue en esta última etapa cuando surgieron los primeros ejemplos de óperas primitivas. En 1597 se estrenó la *Dafne* de Peri marcando el nacimiento del nuevo género. El argumento era pastoral, tomado de la poesía de ambiente bucólico y autores teatrales como Ariosto y Tasso. Dado que la Camerata pensaba que el teatro clásico era generalmente pastoral, este contexto se repitió en la primera ópera conservada, la *Euridice* de Peri y Caccini (1600), que estaba basada en el mito de Orfeo. Euridice, esposa de Orfeo, muere y baja a los Infiernos. Orfeo lamenta su muerte y con su canto emociona a los dioses, que le someten a un periplo de ultratumba. Al no resistir la última prueba es separado de su amada para siempre. Orfeo simboliza el poder de la música capaz de conmovir a los Infiernos y subvertir la muerte en vida. Peri fue dramaturgo antes que músico y Caccini, por el contrario, era cantante. Peri había planteado lo que él llamaba *stile recitativo*, un canto que imitara las inflexiones del habla, silábico, con notas repetidas, notas largas al final de cada frase, etc. El pobre resultado musical llevó a que terminara peleado con Caccini, que decidió realizar su propia versión, cuajada de improvisadas vocalizaciones, adornos melódicos, etc., elementos que serían característicos de su estilo. En su *Nuove Musiche* aparecen ornamentos improvisados como la *gorgia*, los *passagi* o fragmentos en forma de escala, los *gropi*, que equivalían a un trino y el *trillo*, que era una especie de trémolo (repetición de la misma nota) sistematizado por Caccini que se convirtió en un recurso frecuente en la música vocal en general. Los cantantes los estudiaban y, aunque se empleaban mucho, generalmente no figuraban en la partitura. De no ser por el tratado de Caccini no sabríamos de su existencia. Ejemplo de su estilo es «Perfidissimo volto», obra en la que incluso la clave varía en función del texto. Coincidiendo con el estreno de *Euridice* en 1600, E. Cavallieri compuso una ópera sacra alegórica llamada *Rappresentazione di anima e corpo*. El cuerpo aparece encarnado por un hombre engalanado al uso de la época, el alma o desapego y virtud, por una doncella vestida de blanco y el Placer aparece cantando con sus compañeros a coro en una obra que toma

elementos del teatro medieval presentados con una música representativa, descriptiva y pictórica. La culminación de estas tendencias compositivas llegará con el estreno de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi. Monteverdi trabajaba al servicio del duque de Mantua, uno de los señores más poderosos del norte de Italia. Maravillado por la *Euridice*, apadrinada por su amigo Orsi, pensó en producir una obra similar en su palacio de la mano de Monteverdi. El resultado fue el nacimiento de la primera gran ópera de la historia que conservamos completa, *L'Orfeo* (1607). Para su realización utilizó el mismo libreto de la *Euridice* florentina y encargó a Alessandro Striggio su ampliación. Así, la figura principal pasó a ser Orfeo y no Euridice, como en las primeras óperas florentinas. La ópera ganó en envergadura llegando a los 5 actos y a una duración de cerca de 2 horas. Además mejoró en lenguaje melódico, dejando muy atrás el *stile recitativo* de Peri. Asimismo, la armonía de esta obra es capaz de transmitir los estados de ánimo de los distintos personajes. Es decir, gana en caracterización. Monteverdi amplía la orquesta a 40 músicos (las florentinas tenían 7): añade los sacabuches, utiliza el órgano nasal para el Infierno y aumenta los instrumentos de viento, que no eran frecuentes en la época. No utiliza todos a la vez, sino que usa los timbres dependiendo del contexto dramático. Muy en la línea de las discusiones intelectuales de la época, el tema central de *L'Orfeo* es el poder de inducción de la música, llegando a incluir en su introducción un canto alegórico en la que ella misma se presenta y enumera sus capacidades. Hasta 1640, la ópera es un espectáculo muy intelectual, elitista y privado al que se asiste por invitación y relación con el mecenas.

2. Zarlino y la polifonía vs. Galilei y la monodía

Dentro de la música de la segunda mitad del XVII se desarrolla un intelectualismo que está representado por dos corrientes originadas en el XVI. Por una parte, aparece la ya descrita Camerata Bardi, con los primeros teóricos del melodrama que subrayaban el valor melódico de la música por encima del armónico, vinculando de modo indisoluble la música y la palabra. La música es para ellos un complemento de la palabra, un vehículo, pero no un lenguaje en sí mismo: la música sirve a la palabra y vive sometida a ella. Por otra aparece la figura de Zarlino, que concibe la armonía como el lenguaje específico del que debería servirse la música. En esta línea es en la que se desarrollará la labor de todos los teóricos de la armonía posteriores hasta Rameu y sus sucesores, que sentarán las bases de su autonomía y la validez de la música como lenguaje autosuficiente de los afectos, generando un verdadero vocabulario de ellos a través de procedimientos armónicos, leyes de concatenación de acordes, intervalos consonantes y disonantes, figuras armónicas específicas, etc.

El enfrentamiento entre estas dos posturas, una de corte italiano, la otra más francesa, ha sido una constante que aún tiene sus frutos a día de hoy y que encuentra su cénit en la obra teórica de Wagner y su creación de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). El alcance de este debate se extiende al mundo literario y humanístico, a músicos, libretistas e, incluso, científicos: los teóricos de la armonía, el sonido y la física-acústica.

3. Descartes y el *Compendium Musicae*

En 1618, Descartes escribe una de sus primeras obras, un pequeño ensayo titulado *Compendium Musicae* que, elaborado sin ínfulas de publicación, fue editado

póstumamente en 1650. En él describe la eficacia de la música para operar sobre el espíritu humano. El *Compendium* está muy alejado de las discusiones que hemos descrito. De sus cuatro grandes obras (*Discurso del método*, 1637; *Meditaciones metafísicas*, 1641; *Principios de filosofía*, 1644 y *Les passions de l'âme*, 1649), la última es la que, indiscutiblemente, contiene más alusiones al campo de la estética musical, sin ser, al contrario del *Compendium*, una obra exclusivamente musical.

La primera parte del *Compendium Musicae* intenta explicar el mecanismo acústico y fisiológico por el cual la música influye en los sentidos y, a través de estos, en el alma. Es decir que la relación música-poesía está totalmente fuera de las explicaciones de Descartes que trabaja fuera del contexto general del momento.

El *Compendium Musicae* está dedicado a Isaac Beeckman, matemático al que Descartes conoció a los 22 años durante su pertenencia a la milicia del duque de Baviera que luchaba contra los protestantes bohemios. Hay que subrayar este hecho, porque es Beeckman el primero en utilizar la expresión *Physico-mathematicus*. Descartes se mostró muy interesado por el hecho de que Beeckman estudiara ambas ciencias de modo unitario, precediendo a las futuras grandes sistematizaciones. Asimismo, ambos mantenían grandes discusiones sobre música y acústica porque Beeckman consideraba que la ciencia musical era el dominio por excelencia para desarrollar sus ideas y entender la filosofía físico-matemática.¹ Beeckman fue un músico mediocre que se ejerció como teórico musical en lo referente a «una física del sonido asociada a una explicación fisiológica del oído»,² pero vivió totalmente ajeno a la práctica compositiva. Esto explicaría que el tratado que Descartes le dedica sea una teoría incompleta en la que no se hacen referencias a las técnicas compositivas ni a las ideas interpretativas que hemos explicado anteriormente.

Algunos autores se han precipitado englobando el *Compendium Musicae* de Descartes dentro de la corriente compositiva de Zarlino, aunque el autor haga referencia a él en varias ocasiones. Si bien Descartes mostró un claro interés matemático por él, tuvo una teoría propia y divergente. Descartes declara que «la música tiene por objeto divertirnos y suscitar en nosotros diversos sentimientos», siendo «competencia de los físicos estudiar la naturaleza del sonido, el cuerpo que lo genera y las condiciones en que resulta más agradable». En el *Compendium*, Descartes hace una pobre investigación musical, muy básica, pero realiza otra física y, sobre todo, psicológica. En esta última reside el germen de sus *Pasiones del alma*. A cada tipo de intervalo le atribuye un determinado efecto que se produce en el campo de los sentidos y, por consiguiente, del espíritu. Este efecto puede ir desde el más simple agrado o divertimento hasta las más complejas y matizadas emociones y pasiones. En este punto, Descartes se alinea en un plano científico-materialista que no es el de Zarlino, ni será el de Leibniz o el de Rameau. No es de extrañar tal atracción hacia Zarlino, puesto que concedió gran importancia a la explicación de los intervalos musicales y a sus relaciones numéricas y proporciones. Zarlino, en una época en la que se ensalzaba la tradición clásica, intentó simplificar la teoría musical griega, alejarse del complicado sistema modal del contrapunto y encontrar un orden natural matematizando y racionalizando. Es decir, consideraba que la matemática era el reflejo de la naturaleza, por lo que postulaba que

¹ «Introducción» de Ángel Gabilondo al *Compendio de música* de René Descartes, pág. 15.

² BUZON, F., *Abrégé de musique*. «Descartes, Beeckman et l'acoustique». PUF, París, 1987. Pág. 5 8.

el placer estético se derivaba de la belleza de ciertas relaciones numéricas con respecto a otras. En cambio, para Descartes, la relación entre un intervalo determinado y un estado de ánimo es de naturaleza mecánica, luego no existe ninguna afinidad metafísica entre ambos fenómenos.

Por otra parte, el *Compendium* muestra también una influencia de la teoría de la monodía de Mei y de Galilei, ya que se resiste al uso de la polifonía. Aunque admite la belleza de algunas estructuras polifónicas, como las fugas y la imitación, se muestra contrario a los artificios superfluos, alejándose más de Zarlino y la polifonía religiosa y acercándose más a la monodía y la ópera italiana.

4. Un epígono. Athanasius Kircher y la teoría de los afectos

Dentro del campo de la música, la teoría del *Affektenlehre* (teoría de los afectos) nace con las premisas de Zarlino. Su primer codificador es Athanasius Kircher en su *Misurgia Universalis sive ars magna consoniet dissoni* (1650) sentó las bases que funcionaron durante más de un siglo. La teoría de los afectos es la retórica del nuevo lenguaje armónico-melódico, de la nueva música. Kircher retoma las antiguas clasificaciones griegas, como la doctrina de los temperamentos de Hipócrates (flemático, sanguíneo, colérico, etc) y define las figuras musicales que corresponden a los respectivos efectos psicológicos. Además, particulariza tres estilos musicales: individual, nacional y funcional, y subdivide el último en varias especies. Dice Kircher que «El espíritu se halla en posesión de determinado carácter que depende del temperamento innato de cada individuo; en base a esto, el músico se inclina hacia un tipo de composición más que hacia otro. La variedad de composiciones es casi tan amplia como la variedad de temperamentos que se pueden encontrar en los individuos».³ En consecuencia, hay una conexión rigurosa entre estado anímico y armonía y cada estilo musical se corresponde a un estado.

Conclusiones

El objetivo común de las distintas posiciones que adoptaron los teóricos del siglo XVII fue ordenar racionalmente el mundo de los sonidos y, en correspondencia con éste, el mundo de los afectos. Fubini señala que «Descartes se inclina explícitamente por una sistematización racionalista y laica del mundo de los sonidos y sus efectos, excluyendo la metafísica relativa a sus vínculos con el alma; Descartes indagó acerca del poder de los sonidos constriéndolo a un mecanismo de causa efecto».⁴ No obstante, persiguió el mismo orden que pretendieron Mersenne, Kircher y Kepler, pero por una vía distinta de las tradicionales concepciones pitagóricas de la relación de la música y el alma, sus adaptaciones cristianas posteriores y las cosmologías medievales y renacentistas. A

³ Citado en FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. G. Einaudi. Torino, 1976. Alianza Editorial. Madrid, 2005. Pág. 177.

⁴ FUBINI, E.. op. cit.

pesar de su desalineación con el campo de la musicología en sí, las teorías de Descartes representaron un potente estímulo para el desarrollo de estudios posteriores sobre el sonido y la armonía relativos a la afirmación de la autonomía de la música, fundada en sus propias leyes y en una rigurosa e identificable relación psicofísica de dicho arte con nuestra sensibilidad acústico-emotiva.

Bibliografía

- AUGST, B. (1965): «Descartes's Compendium on Music», *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, pp. 119-132, University of Pennsylvania Press.
- DESCARTES, R. (1897-1914): *Oeuvres de Descartes*, (Vols. I-XII), Adam y Tannery (Ed.), París, CERF.
- (1992): *Compendio de música*, Ed. Tecnos, Madrid.
- FUBINI, E. (2005): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- GROUT, D. (1999) *Historia de la música occidental*, vol. 2, Madrid, Alianza.
- LOCKE, A. W. (1935): «Descartes and seventeenth-century music», *The Musical Quarterly*, Vol. 21, No. 4, pp. 423-431.
- MICHELS, U. (1998): *Atlas de la música*, vol. II, Madrid, Alianza.