

1 Coloquio Musical
Música, catedral y sociedad

ca uita

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	II
<i>Lucero Enríquez</i>	
HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA	
Hacia una historia social de las catedrales	25
<i>Ana Carolina Ibarra</i>	
La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría	41
<i>Lourdes Turrent Díaz</i>	
Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850)	55
<i>Arturo Camacho Becerra</i>	
Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI	67
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado	81
<i>Citlali Campos Olivares</i> <i>Laura Denis Galván Ayala</i> <i>Ingrid Sánchez Rodríguez</i>	
El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico	93
<i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i>	

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA

- Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales:
¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703) 105
Eva María Tudela Calvo
- Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la
Virgen del *Códice Valdés* de 1599 137
Juan Manuel Lara Cárdenas
- El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII 165
Drew Edward Davies
- ¿Y el estilo galante en la Nueva España? 175
Lucero Enríquez
- Compendium Musicae* de Descartes 193
María Teresa Ravelo

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

- La música en las catedrales de la Nueva España.
La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI - XVIII) 205
Óscar Mazín

Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano	219
<i>Omar Morales Abril</i>	
El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla	235
<i>Patricia Díaz Cayeros</i>	
La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico	247
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara	257
<i>Dom Antonio Ramírez</i>	
FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS	
Los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico	265
<i>Margarita Covarrubias</i>	
DIRECTORIO	285

María Teresa Ravelo

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México

...tan pronto como estuve en edad de salir de la sujeción en que me tenían mis preceptores, abandoné el estudio de las letras; y, resuelto a no buscar otra ciencia que la que pudiera hallar en mí mismo o en el gran libro del mundo, empleé el resto de mi juventud en viajar, en ver cortes y ejércitos, en cultivar la sociedad de gentes de condiciones y humores diversos, en recoger varias experiencias, en ponerme a mí mismo a prueba en los casos que la fortuna me deparaba y en hacer siempre reflexiones sobre las cosas que se me presentan, que pudiera sacar algún provecho de ellas.¹

Con estas palabras describe Descartes, en la primera parte del *Discurso del método*, los años en que se definió su vocación. Durante esta etapa de aprendizaje en el “gran libro del mundo” ingresó en la milicia; sin embargo, no queda claro si eligió la carrera de las armas por convicción o sólo para viajar. Si bien la mayoría de los biógrafos se inclinan por la segunda razón, Rodis-Lewis opina: “Se ignora si sólo asistió a batallas o participó en el principio de esa guerra que iba a durar treinta años...”²

La primera escala de Descartes en ese periodo fue Breda, donde se incorporó como voluntario en el ejército del príncipe Mauricio de Nassau, al servicio de Holanda. Llegó ahí a comienzos de 1618, cuando tenía veintidós años, y permaneció quince meses. En el otoño de ese año conoció al científico holandés Isaac Beeckman, con quien inició una cá-

-
- 1 A.T., vi, 9. Para las citas de Descartes, se usará la convención internacional A.T., número de volumen en romano, página(s) en arábigo(s), lo cual se refiere a *Oeuvres de Descartes*, edición de Charles Adam y Paul Tannery, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1996, 11 vols.; *Discurso del método*, traducción de Manuel García Morente, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, p. 38.
 - 2 Geneviève Rodis-Lewis, *Descartes. Biografía*, traducción de Isabel Sancho, Barcelona, Ediciones Península, 1996, p. 42.

lida amistad y una colaboración teórico-experimental que influyó en la evolución de sus ideas.

Beeckman estaba interesado en todos los campos de la ciencia, incluida la música, y, aunque no dejó ninguna obra publicada, llevó un diario que reúne notas científicas y detalles personales, hallado por Cornelius Waard en la biblioteca de Middelburg, en junio de 1905, y editado en La Haya en cuatro tomos entre 1939 y 1953. Sus apuntes se refieren al problema de la vibración de los instrumentos musicales, asociado con la cualidad de las consonancias, y a una teoría de la naturaleza corpuscular del sonido. Su principal aportación en el campo de la nascente acústica fue formular, antes que Mersenne y Galileo, una ley sobre la vibración de las cuerdas.³

La música y sus fundamentos físico-matemáticos figuraban entre los temas de las primeras conversaciones de Beeckman y Descartes. Como respuesta a las discusiones y los experimentos en que se ocuparon, Descartes escribió en latín, entre el 10 de noviembre y el 31 de diciembre de 1618, un breve tratado, *Compendium musicae*, que le envió a su nuevo amigo como obsequio de año nuevo con esta dedicatoria:

...consiento que este hijo de mi espíritu, tan informe y semejante al feto de una osa recién nacido, llegue a tus manos para que sea como un recuerdo de nuestra amistad y el testimonio más auténtico del cariño que te tengo. Pero con esta condición, si te parece bien; que, oculto siempre en las sombras de tu archivo o de tu escritorio, no sufra el juicio de otros.⁴

Beeckman no sólo es el destinatario del texto sino, además, el único lector a quien se dirige. Descartes nunca tuvo intención de publicar su *Compendium*.

Junto con la condición de que no sufriera “el juicio de otros”, expresó la conciencia de que sus ideas aún se hallaban en estado embrionario. Este su primer escrito tiene el carácter de “obra mejorable”; quizá, como observa Gabilondo, nunca pretendió ser una *obra*. El propósito de elaborar un tratado musical quedó como tarea pendiente. En una carta del 4 de febrero de 1647, el filósofo francés le manifestó a Constantijn Huygens: “Si no muero antes de llegar a viejo, desearía aún escribir algún día acerca de la teoría de la música”.⁵

La música pertenecía al *quadrivium* y formaba parte del programa de estudios de cualquier colegio de la época. El prestigioso colegio jesuita de La Flèche, donde estudió Descartes, tenía en su acervo lo más avanzado de la teoría musical del siglo XVI. Aunque no se conocen detalles, es probable que ahí haya leído él por primera vez sus fuentes musicales. A pesar de su inclinación por la música, Descartes confesaba que no tenía “oído” para los intervalos, pero podía tocar el laúd y la flauta. Salvo Huygens y Mersenne, no hay testimonios de que el filósofo francés tuviera contacto con otros músicos ni de que participara en la vida musical de su tiempo.⁶

Aunque la música no es el motivo central, Descartes recurre a ejemplos musicales en obras posteriores, como las *Reglas para la dirección del espíritu* (1628), el *Tratado del hombre* (1633) y el *Discurso del método* (1637). La correspondencia con Mersenne, sostenida entre 1630 y 1634, se dedica casi exclusivamente a la música, por ello constituye una importante adenda del *Compendium*. Pero, antes de entrar en su contenido, es preciso conocer el destino por el cual este tratado de uso privado pasó al escrutinio público.

El deseo de que el *Compendium* permaneciera oculto no se cumplió. El texto se leyó y se copió varias veces; sin embargo, se desconoce el paradero del manuscrito original. A partir de fuentes directas e indirectas, Buzon reconstruye el itinerario de la obra hasta que se le pierde el rastro.⁷

3 Para conocer más detalles sobre la teoría musical de Beeckman, véanse los artículos de Frédéric de Buzon, “Science de la nature et théorie musicale chez Isaac Beeckman (1588-1637)”, *Revue d'Histoire des Sciences*, núm. 2, 1985, pp. 97-120; y “Descartes, Beeckman et l'acoustique”, *Archives de Philosophie*, vol. 44, núm. 4, julio-septiembre de 1981, *Bulletin Cartésien*, x, pp. 1-8.

4 A.T., x, 140-141; *Compendio de música*, traducción de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, introducción de Ángel Gabilondo, Madrid, Tecnos, 1992, p. 112 (en adelante *Compendio*).

5 A.T., iv, 791; citada en *Compendio*, p. 112, n. 52.

6 Tuomo Aho, “Descartes's Musical Treatise”, en *Acta Philosophica Fennica*, vol. 64, 1999, pp. 233-234.

7 Frédéric de Buzon, “État des sources. Établissement du text”, en René Descartes, *Abrégé de musique. Compendium musicae*, edición bilingüe, nueva edición en latín, traducción francesa, presentación y notas de Frédéric de Buzon, París, Presses Universitaires de Fran-

El texto enviado a Beeckman fue el manuscrito original, ya que no hay evidencia de que Descartes conservara una copia de su trabajo. Por la correspondencia con Mersenne se sabe que el *Compendium* regresó y permaneció con su autor: en una extensa carta del 18 de diciembre de 1629, donde se tocan varias cuestiones musicales, se menciona la recuperación del original, el cual había permanecido once años entre las manos del físico holandés; en otras dos cartas (18 de marzo de 1630 y octubre o noviembre de 1631), se citan pasajes del tratado.⁸ No vuelve a encontrarse otra referencia hasta el inventario de Estocolmo, levantado por Chanut el 14 de febrero de 1650, tres días después de la muerte de Descartes. Este manuscrito pasó por varias manos y el último testigo que lo cita es Baillet en su *Vie de Monsieur Descartes*, publicada en 1691. Se sabe que aún existía en 1705, pero después desapareció.

El mismo Beeckman desatendió las condiciones de Descartes: entre 1627 y 1628, mandó hacer una copia del *Compendium* y de otros escritos suyos, los cuales se conservaron con su diario. A pesar de ciertos defectos, este ejemplar se basa totalmente en el manuscrito original.

De las tres copias manuscritas que actualmente sobreviven junto con el manuscrito de Beeckman, el segundo documento en orden cronológico es el que se resguarda en la biblioteca de Leiden, entre los papeles de Huygens. En la parte superior de la portada ostenta la fecha “mart. 1635”, pero no se aclara si se refiere a la elaboración o a la de adquisición del manuscrito. Una tercera copia, elaborada alrededor de 1640, forma parte de un cuaderno de notas del matemático Frans van Schooten Jr., y se conserva en la biblioteca universitaria de Groninga. En la British Library de Londres se encuentra un cuarto ejemplar, hecho entre 1649 y 1650.

El *Compendium* se publicó por primera vez en Utrecht, poco después de la muerte de Descartes, en 1650. En una advertencia preliminar, los editores declaran:

Benévolo lector: El autor de este *Compendio de música* es tan conocido y famoso, que incluso su solo nombre sería suficiente para recomendar la obra [...] habiendo llegado a nosotros un ejemplar pulcramente copiado por un discípulo suyo, no hemos podido por menos que hacerlo de dominio público.⁹

La primicia editorial, sin embargo, no satisfizo a los primeros lectores de Descartes, quienes coincidieron en criticar la calidad de esta edición *princeps*, que puede pasar por defectuosa o por lo menos por poco cuidada. La publicación presenta un problema más importante: el origen y la confiabilidad de la fuente manuscrita. Ha sido y aún es materia de conjeturas la identidad del discípulo anónimo, si la copia se hizo del original o de segunda mano, cómo y por qué llegó a los impresores, además se ignora el paradero de este manuscrito.¹⁰

Es innegable que el nombre de Descartes favoreció la fortuna inicial del *Compendium* y contribuyó, paradójicamente, a su difusión. El texto se integró en ediciones colectivas de obras del filósofo francés. Antes de que finalizara el siglo xvii, se reeditó dos veces en Amsterdam (1656 y 1683) y una en Fráncfort (1695), se tradujo al inglés (1653), se publicaron dos ediciones en holandés (1661 y 1692) y se editó la versión francesa (1668), única traducción realizada directamente del manuscrito original, la cual se recogió en publicaciones de siglos posteriores (1724 y 1826). En 1908 apareció la edición latina moderna, a cargo de Adam, en el décimo tomo de las obras completas de Descartes.¹¹

El *Compendium*, como lo indica su nombre, no es un tratado exhaustivo de teoría musical, así que comparar las 58 páginas de la edición *princeps* de 1650 con los voluminosos tratados de la época sería poco razonable. En el estudio de este breve texto debe tenerse en cuenta que fue escrito para uso pri-

ce, 1987, pp. 19-49.

8 A.T., I, 100, 133 y 229, respectivamente; citadas en Frédéric de Buzon, “État des sources. Établissement de text”, p. 21.

9 A.T., x, 79; *Compendio*, p. 51.

10 Frédéric de Buzon, “État des sources. Établissement du text”, pp. 30 y 35.

11 A.T., x, 79-150. Para este trabajo se consultaron las versiones de Adam, de Flores y Gallardo, de Buzon y *Compendium of Music (Compendium musicae)*, traducción de Walter Robert, introducción y notas de Charles Kent, s.l., American Institute of Musicology, 1961. Para más detalles sobre las ediciones antiguas y otras traducciones del *Compendium*, véase la bibliografía incluida en *Compendio*, pp. 43-45.

vado y no tuvo una versión final. Descartes no sintió la necesidad de profundizar en aspectos teóricos, pues dio por sentado que su lector, Beeckman, los conocía muy bien. En una carta del 24 de enero de 1619, dirigida al científico holandés, Descartes reconoce que “la explicación en él es indigesta, confusa y demasiado corta”.¹²

En el diario de Beeckman y en el *Compendium* se describen experimentos de Descartes con un laúd y una flauta. Es probable que él tuviera a la mano estos dos instrumentos cuando escribió su texto:

...en las cuerdas de un laúd: cuando se pulsa alguna de ellas, las que son más agudas una octava o una quinta vibran y resuenan espontáneamente; sin embargo, las más graves no actúan así, al menos aparentemente [...] las flautas: si se sopla dentro de ellas más fuerte de lo habitual, al punto exhalan un sonido una octava más agudo.¹³

El único autor citado en el *Compendium* es Gioseffo Zarlino, el gran teórico y compositor del siglo XVI. Esta referencia daría a entender que Descartes es *zarliniano*. No hay duda de que el filósofo francés conoció *Le istituzioni harmoniche* (1558) de Zarlino; pero, antes de optar por semejante apelativo, conviene tener en cuenta otras influencias, como la del propio Beeckman y las de Aristóteles, Cicerón, la Camerata Florentina y Vincenzo Galilei.¹⁴

De origen, el *Compendium* tiene trece capítulos, o *tratados* según la terminología de Descartes, pero más vale reagruparlos y no seguir esta división entre el cuarto y el undécimo si se quiere tener en mente un sumario más preciso: así, quedaría dividido en seis capítulos generales; el cuarto se ordenaría en tres apartados, el primero de los cuales se subdividi-

ría, a su vez, en cuatro secciones. Además se incluyen diagramas, cuadros y ejemplos musicales, lo cual da un total de veinticuatro ilustraciones.

Al comienzo del tratado, Descartes define tanto su objeto de estudio como el objetivo implícito de su texto:

Compendio de música. Su objeto es el sonido. Su finalidad es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas [...] Los medios para este fin o, si se prefiere, las principales propiedades del sonido son dos, a saber, sus diferencias en razón de la duración o tiempo, y en razón de la altura relativa al agudo o al grave. Porque lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir, de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos.¹⁵

Estas palabras iniciales anticipan los alcances y el desarrollo del texto: qué va a tratar, pero también implican una exclusión: *qué no va a tratar*. Descartes estudiará dos propiedades del sonido, duración y altura, y dejará de lado el timbre y la intensidad. El doble fin de la música, agrandar y provocar pasiones, no es una concepción exclusiva del joven filósofo, ya que era una idea muy extendida en la época.¹⁶ ¿Cómo se explicará la relación entre el sonido, el agrado y las pasiones?

Descartes desarrolla su teoría de acuerdo con ocho principios generales enunciados en el segundo capítulo. La base de este marco teórico-conceptual es una teoría de la proporción, cuyos antecedentes se encuentran en la teoría pitagórica del sonido y en las tesis de Aristóteles sobre el placer sensorial, una y otras sustentadas en el concepto de proporción que en la Grecia antigua, además de un método matemático, fue una doctrina expresada en casi todas las áreas del conocimiento. Con estos recursos, el joven filósofo intenta proponer criterios y condiciones generales de la percepción y del placer artísticos.

¹² A.T., x, 153; *Compendio*, p. 112, n. 52.

¹³ A.T., 97, 99; *Compendio*, pp. 67, 70.

¹⁴ Véanse Frédéric de Buzon, “Présentation”, pp. 7-9; Brigitte van Wymeersch, “L’esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme”, en *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 94, núm. 2, mayo de 1996, p. 274; y Jan Racek, “Contribution au problème de l’esthétique musicale chez René Descartes”, en *La Revue Musicale*, núm. 109, noviembre de 1930, pp. 293-295, 297-298.

¹⁵ A.T., x, 89; *Compendio*, pp. 55-56.

¹⁶ Una formulación similar se encuentra en la introducción de composiciones vocales del cantante y compositor italiano Giulio Caccini *Nuove musiche* (1601): “il fine del musico, cioe dilettere, e mouvere l’affeto dell’animo”, citado en Jan Racek, *op. cit.*, p. 205, n. 2.

En el *Compendium*, se examina el ritmo y el tiempo antes que la altura. Ambos se conciben como elementos autónomos, independientes y suficientes para la emoción: “la fuerza del tiempo es tal en la Música que puede producir cualquier placer por sí mismo, como es evidente en el tambor, instrumento militar, en el que no cabe considerar otra cosa que la medida”.¹⁷ Se confiere un papel importante a la danza y se esboza un modelo de percepción donde la medida, el pulso y la acentuación apoyan la memoria y la imaginación para captar las relaciones sonoras como una unidad.

La parte más extensa del opúsculo, dedicada a la altura, puede dividirse en tres momentos: una teoría de las consonancias, que incluye un estudio general y uno particular de cada una; las cuestiones relativas a los grados y a la formación de la escala, y una explicación de los sonidos disonantes admitidos en la música. Descartes emplea la división de una cuerda y las proporciones entre sus distintas longitudes para el cálculo de los intervalos consonantes; de ahí obtiene un primer catálogo idéntico al de teóricos anteriores como Zarlino: octava, quinta y cuarta, consideradas desde los griegos como consonancias, más terceras y sextas. Sin embargo, el criterio numérico parece insuficiente si se quiere indagar cuál consonancia es más perfecta y agradable; Descartes recurrirá, entonces, a la experiencia física de la resonancia e introducirá elementos fisiológicos y psicológicos en su clasificación. Así, mientras la octava “es la primera de todas las consonancias y [...] la que más fácilmente se percibe”, la quinta “es la más agradable de todas [...] y la más dulce [...], pues sus términos ocupan más plenamente el oído”.¹⁸ En esta teoría se introduce una distinción entre consonancias por sí mismas y consonancias derivadas de otras, por accidente; se concibe la cuarta como “monstruo de la octava” o “sombra de la quinta”, y se considera la tercera mayor o ditono; un intervalo más perfecto por sus armónicos:

...sólo la quinta y el ditono pueden ser generados propiamente por la división de la octava, y todas las demás por accidente. Pues lo he experimentado en las cuerdas de un laúd o de cualquier otro instrumento: si se pulsa una de éstas, la fuerza del propio sonido golpeará todas las cuerdas que sean más agudas en cualquier clase de quinta o de ditono; en cambio, esto no sucede con aquellas que están distantes una cuarta u otra consonancia.¹⁹

En los dos últimos capítulos, Descartes trata algunos aspectos prácticos de la música: incluye nueve reglas para componer “sin grave error ni solecismo” y “para mayor elegancia y simetría”; explica brevemente recursos técnicos de composición musical, y menciona doce modos, sin entrar a fondo en el número, el orden y el nombre.²⁰

Si bien el *Compendium* inicia con el propósito de explicar la influencia de la música sobre las pasiones humanas, Descartes reconoce que el asunto merece un examen más riguroso que el que en esos momentos puede ofrecer y al final del texto lo deja como tarea pendiente:

...una investigación más precisa sobre este tema supone un conocimiento más profundo de los movimientos del alma [...]

Y ahora, ciertamente, debería tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que la Música puede excitar, y debería mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser excitados tales movimientos; pero esto excedería los límites de un compendio.²¹

El estudio minucioso de las pasiones quedará postergado más de treinta años, hasta la última obra del filósofo francés: *Las pasiones del alma* (1649).

El *Compendium* es una obra problemática. Quizá las alusiones que a ella se hacen en la bibliografía especializada se deban al prestigio del autor;

¹⁷ A.T., x, 95; *Compendio*, pp. 65-66.

¹⁸ A.T., x, 98-99, 105, 106; *Compendio*, pp. 69-70, 76, 77.

¹⁹ A.T., x, 103; *Compendio*, pp. 73-74.

²⁰ A.T., x, 132-140; *Compendio*, pp. 102-111.

²¹ A.T., x, 95, 141; *Compendio*, pp. 65, 112.

sin embargo, muchas no pasan de ser un mero dato o un breve comentario. La primera monografía que trata el tema es de Pirro y data de 1907; hay, además, una investigación de Wymeersch de 1999.²² La fuente más profusa sobre el escrito de Descartes la constituyen artículos que presentan diversas interpretaciones, mas no hay consenso respecto a su naturaleza y la valoración de la obra es ambigua: se fluctúa entre considerarla un texto de teoría musical, de armonía, de acústica, de estética, un planteamiento inmerso aún en un animismo naturalista o, contrariamente, el germen del método y del racionalismo que distinguirán a su autor.²³

Así, con estos antecedentes, varias preguntas surgen en torno a este breve tratado, que es prudente considerar *precartesiano*: ¿se trata sólo de un boceto?, ¿es un texto juvenil valioso como testimonio?, ¿cuáles son sus aportaciones?, ¿puede extraerse de él una visión del arte?, ¿permite comprender la música más allá de las fronteras y las circunstancias en que se concibió? Sólo un análisis cauteloso y detallado de su contenido responderá estas interrogantes.

-
- 22 André Pirro, *Descartes et la musique*, reedición, Ginebra, Minkoff, 1973; Brigitte Wymeersch, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, s.l., Mardaga, 1999.
- 23 Arthur Locke, "Descartes and Seventeenth Century Music", en *The Musical Quarterly*, núm. 21, 1935, pp. 423-431; Louis Prénant, "Esthétique et sagasse cartésienne", en *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*, núms. 29-30, enero-marzo y abril-junio de 1942, pp. 3-13, 99-114; O. Revault d'Allones, "L'esthétique de Descartes", en *Revue de Sciences Humaines*, enero-marzo de 1951, pp. 50-55; Manuel Rolland, "Descartes et le problème de l'expression musicale", en *Descartes, Cahiers de Royaumont, Philosophie II*, París, Ed. de Minuit, 1957; Bertrand Augst, "Descartes's Compendium on Music", en *Journal of the History of Ideas*, núm. xxvi, enero-marzo de 1965, pp. 119-132; Geneviève Rodis-Lewis, "Musique et passion au xvii^e siècle (Monteverdi et Descartes)", en *Bulletin de la Société d'Études du xvii^e siècle*, núm. 92, 1971, pp. 81-98; Frédéric de Buzon, "Sympathie et antipathie dans le *Compendium musicae*", en *Archive de Philosophie*, núm. 46, 1983, pp. 647-653; Adolfo Salazar, "Descartes, teórico de la música", en *Heterofonía*, vol. xix, núm. 1, enero-febrero-marzo de 1986, pp. 39-43; Leticia Rocha Herrera, "La estética y el *Compendium musicae* de Descartes", en *De la filantropía a las pasiones*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1994, pp. 145-172; J. César Guevara Bravo, "El *Compendium musicae* como una búsqueda para encontrar la relación entre el objeto y el sentido", en *Descartes y la ciencia del siglo xvii*, México, Facultad de Ciencias-UNAM, 1999, pp. 160-179.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

