



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

EL CONCEPTO DE IMITACIÓN EN LA ESTÉTICA MUSICAL DE ROUSSEAU

Tesis que presenta

RAÚL JAIR GARCÍA TORRES

para obtener el título de

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

TUTOR:

Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero



Ciudad Universitaria, CD. MX., 2018.



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.

Índice

Siglas utilizadas para las obras de Jean-Jacques Rousseau	8
Introducción	9
I Capítulo Primero. El contexto teórico-musical de la Modernidad	15
I Primera vertiente: La estética racionalista de la música	15
I.I Descartes	15
I.II Leibniz	22
I.III Rameau	25
II Segunda vertiente: La ópera en los siglos XVII y XVIII	32
II Capítulo Segundo. Rousseau y la estética racionalista de la música	41
I Rousseau y la música	41
II Crítica a la notación musical tradicional	44
III Una nueva notación musical	52
IV La crítica	67
III Capítulo Tercero. Rousseau y la estética del sentimiento: melodía e imitación	77
I Crítica a la estética racionalista	77
II Melodía	86
III El lenguaje musical	94
IV Ópera y melodía	102
V Imitación, sentimiento y verosimilitud	117
Conclusiones	130
Bibliografía	133

Agradezco a todas las personas que me apoyaron en la elaboración de esta tesis y a aquellas que la motivaron sin cesar. Particularmente agradezco al Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero por su dirección y guía, sus invaluable comentarios, su paciencia y su ánimo amigable, por su orientación atenta y constante.

Quiero agradecer también a mis profesores lectores por sus sugerencias y enseñanzas en clase. A la Dra. Laura Benítez Grobet, Dr. Carlos Oliva Mendoza, Dr. Roberto Rafael Arteaga MacKinney y Mtro. Rogelio Laguna García por su atenta lectura.

Quiero agradecerle también a la Sra. Julienne Gallardo por sus consejos para mi formación y su firme creencia en mí mismo. También a mis amigos de FLAG, de la FFYL y a mi familia de amigos de Tehuacán.

Quiero dedicar mi trabajo a mi familia quienes siempre se mostraron comprensivos con mi trabajo a pesar de estar doblemente distanciados, por la distancia que imponen los kilómetros y por la que implica a veces la filosofía de cualquier otro saber. Por confiar en mí y enseñarme que grandes retos implican grandes esfuerzos.

Dedico también mi trabajo a mis hermanas quienes me brindaron siempre palabras de aliento y un imprescindible ejemplo. A mi abuela y tíos que me han hecho sentir en mi hogar.

Siglas utilizadas para las obras de Jean-Jacques Rousseau

CDE = *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* traducción de Quintín Calle Carabias

CMF = *Carta sobre la música francesa* traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (en *Escritos sobre música*)

DCS m. n. = *Del contrato social* libro m., capítulo n., traducción de Mauro Armiño

DIC art. = *Diccionario de música* artículo a, traducción de José Luis de la Fuente Charfolé

DIS = *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* traducción de Antonio Pintor Ramos

DMM = *Disertación sobre la música moderna* traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (en *Escritos sobre música*)

EOM = *El origen de la melodía* traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (en *Escritos sobre música*)

EDE m. p. = *Emilio o De la educación* libro m., página p., traducción de Mauro Armiño

EOL n. p. = *Ensayo sobre el origen de las lenguas* capítulo n., página p., traducción de Adolfo Castañón

EPR = *Examen de dos principios expuestos por el señor Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia»* traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck (en *Escritos sobre música*)

CON m. p. = *Las confesiones* libro m, p. traducción de Mauro Armiño

PNS = *Projet pour le nouveaux signes pour la musique* (en *Collection complète des oeuvres*)

*Para los datos completos consultar la bibliografía al final de este trabajo.

**En caso de que la traducción sea nuestra lo mencionamos en la referencia.

Introducción

La presente investigación de tesis se sitúa en el ámbito de la estética musical de Jean-Jacques Rousseau y se propone abordar principalmente el concepto de “imitación” en la música. Mi principal interés es dar cuenta del concepto de “imitación” como alternativa para comprender la música en el contexto de algunas obras sobre estética escritas por Rousseau. Las preguntas que guiarán la investigación son las siguientes: ¿cómo se entiende el concepto de “imitación” en la música?, ¿por qué este concepto se plantea como una alternativa de comprender la música?, ¿cuál es la otra forma de comprender la música?, ¿qué consecuencias tiene entender la música a partir del concepto de “imitación”?

Sostengo que el concepto de “imitación” es entendido por Rousseau desde el esquema de lo imitado y lo que imita y que, por el lado de lo primero la música imita a los sentimientos del hombre y, por el lado de lo segundo, la música busca ser una imitación verosímil. Mantengo que las dimensiones de este concepto se pueden ponderar de mejor manera contrastando esta estética que tiene en cuenta el sentimiento con una estética de corte racionalista que tiene en mayor cuenta a lo racional y la razón.

No obstante, el concepto de “imitación” no es el principal en la estética de Rousseau y la crítica suele hacer mayor énfasis en la noción de “melodía”. Por otra parte, el concepto de “imitación” suele ser más recurrido en las artes plásticas que en la música, lo cual sugiere que la naturaleza de las artes influye en la elección de tal o cual concepto. Es por ello que una de las mayores dificultades del trabajo haya sido precisar el sentido del concepto para destacar la relevancia del mismo en la estética musical frente a otros conceptos y frente a otras posturas. Mantengo que la estética musical de Rousseau plantea esta alternativa conceptual a pesar de que sea un concepto poco recurrido en la música y a pesar de que en la estética musical haya otros conceptos que guarden mayor relevancia.

Se ha dicho, por algunos intérpretes como Starobinski y Fubini, que Rousseau es un hito en la historia de la estética musical y afirmo que de la mano de ambos es posible decir que el concepto de “imitación” consolida la estética del sentimiento de Rousseau y la sitúa como una propuesta moderna desde la que se compondrán muchas obras musicales, principalmente óperas. El contraste con la estética racionalista de la música propuesta por pensadores como Descartes, Leibniz y Rameau hace que la estética del sentimiento y, específicamente el concepto de

“imitación” musical sea una alternativa a dar cuenta de la música en general y de la ópera en específico.

Así, el problema del concepto de “imitación”, cómo entenderlo y por qué es una alternativa, requiere el abordaje de otra propuesta, la racionalista, así el de la estética del sentimiento como contexto desde el cual se propone. Por una parte, una estética racionalista privilegia en la música las relaciones de sonidos como cantidades numéricas y se centra en la música desde la armonía. Por su parte, la estética del sentimiento privilegia la sensibilidad del escucha y los efectos que éste padece al escuchar música. Mediante el concepto de “imitación”, Rousseau puede proponer una alternativa “sentimental” para poder entender la música más desde sus efectos que desde sus causas. El problema de la “imitación” queda expresado con toda contundencia en uno de los capítulos del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*:

Así como la pintura no es el arte de combinar colores de un modo halagador a la vista, la música tampoco es el arte de combinar sonidos de un modo agradable al oído. Si no hubiera más que eso, ambas se contarían entre las ciencias naturales y no entre las bellas artes. ¿Y qué hace de la pintura un arte de imitación? El dibujo. ¿Qué hace de la música otro arte similar? La melodía.¹

En esta tesis reviso de manera abreviada la estética racionalista de la música y la historia de la ópera a las cuales he denominando “vertientes” en las que transcurren algunas obras sobre estética escritas por Rousseau. Sugiero que la segunda vertiente influye en Rousseau instándolo a desarrollar una estética del sentimiento a partir de un esfuerzo conceptual por definir la melodía en tanto “imitación”, así como que la primer vertiente fue apoyada y defendida por el filósofo ginebrino en algún momento, sin embargo después la abandonó.

Así, el primer capítulo ofrece una breve y concisa exposición de la estética racionalista de la música a partir del *Compendio de música* de René Descartes, de *De la sabiduría* de Gottfried W. Leibniz y del *Tratado de la armonía* y de la *Demostración del principio de la armonía* de Jean-Philippe Rameau. La estética racionalista de la música en su contacto con la música la concibió

¹ EOL cap. XIII p. 61.

como ciencia de las relaciones entre sonidos en tanto cantidades numéricas con las cuales era posible un conjunto de reglas que indicaban cómo combinar los sonidos de manera agradable. Así nació la armonía moderna a partir de matemáticos y físicos más que de músicos. Por otra parte, la intensión de estos autores era doble: por un lado, la introducción de la matemática en la música tenía como objetivo darle un conjunto de reglas precisas y fijas haciéndola un saber verdadero no incierto; por el otro, estos pensadores buscaban asegurarle a la música un sitio en el que ésta no incitará a las pasiones sin regulación sino que expresara composiciones agradables sin incitar al deseo, y la forma en la que estos autores lo lograron fue llevando la matemática a la música dignificándola de ese modo. Además, la estética racionalista suscribió el modelo de percepción mecanicista que consistía en que el sujeto es afectado por impresiones sonoras produciendo una pasión en su interior con lo cual quiso que la música fuera un arte que afectara pasiones sin exaltar el deseo.

Así, con Descartes la estética racionalista de la música buscaba principios teóricos musicales a partir de la derivación de las consonancias que fueron lo más simples posible. Privilegió las consonancias y no halló forma de fundamentar las disonancias que terminaron por ser meramente transitorias. El criterio de simplicidad hizo que las proporciones sonoras más simples fuesen tomadas por las más placenteras y que las complejas fuesen tomadas por disonancias, impracticables o inconvenientes para la música. El arte del contrapunto consiste precisamente en saber dosificar las consonancias de manera tal que una obra agradable es aquella que al escucha no le genera dificultad al escuchar pues las proporciones que ha oído son simples y no fatigan su atención. Por su parte, Leibniz creyó que en la música lo más importante era el ordenamiento que esta adquiere por medio de la armonía. Suscribe la teoría mecanicista de la percepción y asume que la música manifiesta un ordenamiento como mera sugerencia o, como después le denominará Hegel, como símbolo, debido a que no es claro y patente aunque, sin embargo, el ánimo ya identifica en toda música de manera inconsciente. Rameau consolidó la estética racionalista llevando la música al ámbito de la ciencia. A partir de la observación de las vibraciones de la cuerda derivó las consonancias demostrando que la música es la ciencia por antonomasia pues en ella se conjugan las matemáticas con la experiencia. Con ayuda de la razón, Rameau derivó todas las reglas de la armonía a partir de principios simplísimos y verdaderos. Fundamentó toda la armonía a partir del intervalo que muestra una regla fundada en la relación de dos sonidos privilegiando así tan solo una de las propiedades del sonido: la altura. Frente a la estética racionalista de la música, el concepto de “imitación” vendría a hacer a un lado las

proporciones matemáticas como lo esencial en la música. Rousseau adoptará una postura que parte de los efectos de la música en el sujeto más que de las causas físicas de la misma.

A continuación se revisa de manera breve la historia de la ópera en su primer siglo y medio de existencia. Se exponen brevemente los problemas de esta segunda vertiente y se resumen a tres principalmente: el problema de si la ópera fue una invención o una innovación, el problema de la cantabilidad inherente a la palabra y el problema de si la ópera es un género propiamente musical o teatral. El concepto de “imitación” vendría a resolver en cierto sentido estos problemas al hacer de la música una imitación sobre todo vocal pero musical en la que lo esencial es lo musical inherente a la lengua sin que se pueda renunciar a una aceptando a la otra. Sobre el primer problema, el concepto de “imitación” habría de ser innovación e invención a la vez.

En el segundo capítulo se expone la propuesta de Rousseau que se inserta en la primera vertiente aceptándola y llevándola a sus últimas consecuencias. A partir de la estética racionalista de la música, Rousseau lleva el principio de simplicidad en las proporciones al ámbito más práctico de la música que es el del solfeo. En la primer sección del capítulo se expone brevemente cómo es que llega a proponer una nueva notación musical y se enfatiza en los motivos prácticos y pragmáticos que busca darle a los principios de la estética racionalista. En la siguiente sección se expone la crítica a la notación convencional que aporta Rousseau a partir de todos los defectos que encuentra en ella empleando el mismo principio de simplicidad haciendo notar que la complejidad de la notación musical convencional vaya en contra de lo que busca la estética racionalista de la música. En la tercera sección se expone la nueva notación y se resaltan sus ventajas. En la cuarta y última del capítulo se exponen las críticas y objeciones a esa nueva notación musical haciendo ver que la estética racionalista es imposible en la práctica musical y conminando a Rousseau a buscar una nueva concepción de la música a partir de otro aparato conceptual

El tercero y último capítulo inicia con la crítica a la teoría racionalista de la música con objeciones de tipo técnico y de tipo filosófico en las que destacan las que versan sobre el temperamento y sobre la imposibilidad de poder verse afectado por meras proporciones numéricas. Así, se critica una postura para proponer otra. Se continúa con la exposición de la noción de melodía destacando no solo la altura del sonido en tanto modulación sino el ritmo como algo esencial a la música. Con ello, se concibe a la música como un arte variable y desenvuelto en el tiempo y no fijo por un orden que no cambia. La siguiente sección ofrece un breve panorama sobre la lengua primera como modelo teórico y destaca la musicalidad de ésta. La cuarta sección expone

las consecuencias que trae para la ópera la propuesta de una lengua musical a manera de modelo teórico. Por último, se concluye con el concepto de “imitación” que precisa la noción de melodía y la lleva al ámbito propiamente musical-operístico. La imitación, pues, termina por ser el concepto central de la estética del sentimiento en tanto que se concibe a la música como la imitación verosímil de los sentimientos que tiene el hombre al percibir algún objeto externo, de una manera tal que haya unidad en la variedad basada no en principios racionales sino sentimentales emanados del corazón del mismo hombre.

Así, aunque lo principal sea exponer el concepto de imitación tal como lo propone Jean-Jacques Rousseau, también hay otros objetivos presentes en la investigación como el cambio de postura que es posible señalar a partir de algunas obras del filósofo y la radicalidad con la que presenta la nueva postura y el concepto de “imitación” resolviendo varios problemas que plantea la estética racionalista de la música.

Mi tesis consiste en sostener que el concepto de “imitación” da cuenta de la música a partir de sus efectos sentimentales considerando de esta manera al escucha y no solo al compositor o teórico de la música. A pesar de que la imitación musical es un concepto más recurrido para la reflexión filosófica sobre artes plásticas, en Rousseau el concepto es lo suficientemente rico para explicar también la música. Sin embargo, sugiero que la forma de entender este concepto se acerca demasiado al de “expresión”, abordado sobre todo por la estética romántica, y que es el concepto con el que se entiende a la música más que a cualquier otro arte.

Reconozco que al analizar la estética musical de Rousseau las formulaciones polémicas del autor muestran por sí mismas la radicalidad del planteamiento pero que, sin embargo, son poco claras y pueden llegar a sugerir diversos sentidos a la interpretación. Es por ello que parto del reconocimiento de la pluralidad de interpretaciones y de la posibilidad de pensar la estética musical de Rousseau de una manera diferente. Sin embargo, existen los suficientes elementos en la divergencia de interpretaciones que convergen en que el concepto de melodía en tanto imitación es uno de los centrales en la estética musical del filósofo ginebrino con lo cual veo en Rousseau una realmente nueva propuesta conceptual para comprender un arte poco estudiado en la historia de la filosofía y de la estética en específico.

Si la estética musical de Rousseau sigue vigente y conserva su actualidad es porque puede aportar alguna respuesta a ciertos problemas que las más recientes propuestas estéticas sobre la música no pueden resolver, o que lo han hecho solo a partir de algunas intuiciones o principios puestos sobre la mesa por Rousseau. Además, las formas musicales más recientes como la música aleatoria o la música compuesta por medios digitales plantean problemas a la filosofía que son posibles no de resolver pero sí de conceptualizar y clarificar con una propuesta como la de Rousseau. Así, la música contemporánea que suele desconcertar cada vez que creemos haber escuchado algo suficientemente extravagante encuentra, en el fondo, una respuesta en el concepto de “imitación”.

Capítulo Primero

El contexto teórico-musical de la Modernidad

I Primera vertiente: La estética racionalista de la música

El contexto teórico-musical del siglo XVIII es complejo y mi intención no es ser exhaustivo en el detalle sino simplemente describir el panorama en el que la estética musical de Rousseau viene a poner sobre la mesa el principio de imitación musical a partir de dos formas que el ginebrino tiene de entender la música. Y para esto es necesario un panorama de las vertientes en las que fluían las discusiones teórico-filosóficas sobre la música y señalar algunos conceptos que estaban presentes en la época cuando la propuesta teórica de Rousseau aparece en escena.

Es posible señalar una primer vertiente todavía vigente en el siglo XVIII pero que ya tenía al menos un siglo de edad. Se trata de una manera de concebir la música desde una perspectiva matemática. En realidad esta vertiente tiene sus más remotos orígenes en el pitagorismo antiguo según el cual “la naturaleza matemática de la [sic] relaciones musicales constituía un problema metafísico independiente de la naturaleza sensible del sonido para transformarse en la ciencia de la armonía, entendida como teorización concreta de la práctica musical de la época.”² Esta vertiente, que derivaría en la modernidad a partir del pitagorismo antiguo, se podría denominar racionalismo musical. Cambiarán varias cosas en lo general pero en lo esencial, el pitagorismo antiguo ya había sentado las bases sobre las cuales autores como Zarlino³, Descartes, Leibniz y Rameau hablarán de la música. Tomaré el ejemplo de tres de estos filósofos para mostrar las bases generales en las que discurrirá esta primer vertiente.

I.I Descartes

² E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 60. Cf. También E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* cap. 1.

³ E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* pp. 136-140.

El propósito de Descartes en el *Compendio de música* es exponer una teoría matemática que explique el sonido musical reduciéndolo a principios claros y simples.⁴ Esto quiere decir, explicar el sonido matemáticamente pero con vistas a darle un fundamento fijo al agrado que provoca al ser percibido por el oído.⁵ Empero, no todo objeto produce deleite al sentido por el que se percibe, sino que “se requiere cierta proporción del objeto con respecto al sentido.”⁶ Esta proporción es aritméticamente⁷ simple⁸, es decir, las diferencias entre los objetos que agradan al oído han de ser lo más simples posible y eso sucede cuando esa diferencia es cuantificable en números.

Ahora bien, de la postura cartesiana se pueden derivar varias características de este racionalismo musical. Primero, hay que advertir ya en esas “Notas previas” una cercanía con cierto clasicismo ya que la exigencia de simplicidad en la música denota paralelamente el principio clásico que Hutcheson hará explícito, aunque se trate de un viejo principio medieval⁹. La unidad en la variedad es el rasgo esencial del clasicismo en todas sus formas artísticas. Es sabido que en la época renacentista la pintura fue la forma artística por antonomasia y que eso fue posible merced de las reglas de perspectiva que daban unidad óptica a la diversidad de colores sobre el lienzo por medio del dibujo o diseño, como se le denominaba en la época. La escultura, por su parte, también

⁴ Cf. R. Descartes *Compendio de música*, Introducción, p. 10.

⁵ Es importante resaltar que Descartes no alcanza a resolver por completo esta cuestión. Al inicio del *Compendio* Descartes expresa que pretende explicar cómo es que determinados sonidos pueden provocar en el escucha ciertas sensaciones o, para emplear el lenguaje de la época, ciertas pasiones en el hombre. Empero, el texto sólo logra sentar las bases armónicas de una teoría tonal clásica sin pasar a los afectos que generan los sonidos así combinados según reglas precisas. Esto genera muchos problemas al interior de la obra de Descartes ya que el supuesto de todo el texto es una conexión inmediata entre mente y cuerpo. Cf. R. Descartes *Compendio de música*, Introducción p. 15.

⁶ R. Descartes *Compendio de música*, Notas previas, 2.

⁷ *Ibid.* Notas previas, 6.

⁸ *Ibid.* Notas previas, 3.

⁹ Cf. F. Hutcheson *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* secciones II, IV y VI. El principio de unidad en la variedad es también reconocido por Leibniz: “Pues la unidad en la pluralidad es lo que hace la armonía, y como las cosas están acordadas diferentemente entre sí, de aquí surge el orden que engendra toda belleza, y la belleza despierta el amor.” *De la sabiduría*, en *Tres ensayos: El derecho y la equidad. La justicia. La sabiduría* p. 20. A este principio Kant lo considerará como el fundamento verdadero del juicio estético en tanto que es lo formal de la belleza. Cf. I. Kant *Crítica del discernimiento* §14.

tenía sus reglas y modelos desde tiempos renacentistas¹⁰: la imitación de pasajes bíblicos o literarios, las alegorías y los diversos temas, así como las técnicas de diseño fungían como aquello que daba unidad a la variedad de la materia inerte. Y por último, la poesía, desde la antigüedad clásica, había demostrado ya su potencial gracias a las reglas de versificación y en la modernidad lo volvía a hacer ahora con las denominadas lenguas modernas, cada una de las cuales tuvo su poeta clásico por antonomasia. En fin, mi propósito dista mucho de querer explicar el clasicismo en cada arte, sino que, más bien, se trata de contextualizar y contrastar lo que ocurre durante esa época en la teoría musical con respecto a las demás artes para que se comprenda lo que estaban llevando a cabo algunos exponentes del racionalismo musical como Zarlino, Descartes, Leibniz y muchos otros autores menos conocidos, como Mersenne.

Según Fubini, Descartes, al exigir principios *claros y simples*¹¹ como base de la teoría musical, no solo se adhiere al clasicismo sino que, así como en la pintura esos principios son de naturaleza matemática, la música también tiene una naturaleza *matemática*, cuantificable, esto es, *racional* precisamente porque la materia auditiva, el sonido, es asequible de matematizar, se comporta racionalmente al grado tal que con meras operaciones aritméticas pueden sentarse las bases de una teoría de la música. En efecto, siguiendo a Descartes, el *Compendio de música* alberga un conjunto de reglas basadas en la mera simplicidad de las proporciones aritméticas. Así, las primeras secciones abordan la derivación u origen de los intervalos, a partir de diversas proporciones y sus combinaciones, del más simple al más complejo, esto es, de la octava a las terceras y sextas o, en otras palabras, del intervalo con proporción 1/2 a los intervalos con proporciones 4/5 para la tercera mayor, 5/6 para la tercera menor, 3/5 para la sexta mayor y 5/8 para la sexta menor. A la derivación de los intervalos sigue la derivación de los grados o tonos musicales que no es otra cosa que el modo en que pueden ponerse en relación dos o más sonidos

¹⁰ Cf. J. J. Winckelmann *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* pp. 79, 84, 86, 88, 92, etc. En las *Reflexiones*, aunque a mediados del siglo XVIII, Winckelmann viene a hacer un recuento de una serie de principios empleados en la escultura desde el Renacimiento, según el paradigma idealizado de la antigüedad griega que Winckelmann tiene y que posteriormente algunos románticos compartirán con él. Tales principios conceptuales son el diseño, la imitación, la alegoría y la simplicidad.

¹¹ Antes de Descartes, Zarlino ya había contribuido a la reducción del conjunto inmenso de reglas medievales, había hecho a un lado la teoría multimodal y había puesto una bimodal: se trataba del modo mayor y el modo menor. Cf. E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* p. 137.

a partir de sus proporciones correspondientes. Dice Descartes, “es patente que los grados no son nada más que medios para ir moderando las inequidades entre los términos consonantes”¹², esto es, el paso de un sonido a otro en el tiempo es regulado por el paso de una proporción a otra sin que entre ambas exista una diferencia considerable que fatigaría al escucha. Por ello el recurso de las disonancias como mero suplemento o pretexto para pasar de un sonido a otro. Por ahora y para Descartes, las reglas musicales tienen que ver sobre todo con la secuencia de los sonidos en el tiempo, aunque tendrán un importante juego en el desarrollo del contrapunto que introducirá, al lado de la sucesión, la simultaneidad en la música permitiendo que todo un conjunto de sonidos suenen a la vez siempre de manera regulada y concomitante, es decir, que un sonido te lleve necesariamente a otro en la secuencia musical. Y todo esto, a partir de la exigencia de reglas fundadas en proporciones simples.

Las siguientes secciones continúan bajo el mismo principio del clasicismo: la simplicidad. En la sección de las disonancias, al hablar de la naturaleza de sus proporciones y luego de pasarles revista, dice Descartes: “estos números son demasiado grandes como para implicar algún intervalo que no sea ingrato para los oídos; y no hay consonancias suficientemente parecidas como para que les presten su atractivo [...] de ahí que estas últimas deban evitarse, al menos en la música lenta y no disminuía, ya que en la que es muy disminuía y se canta muy rápidamente el escucha no tiene tiempo de advertir el defecto de estas disonancias [...]”.¹³ Las disonancias a las que se refiere son las de novena y séptima, principalmente, las cuales, se podría decir, han de emplearse con reservas y siempre de manera sutil, de tal manera que se confundan en el conjunto y no generen atención por su fealdad, es decir, por su nulo atractivo debido a sus proporciones complejas. Es así como podría derivarse del texto de Descartes una noción de belleza musical a partir de la simplicidad aritmética.

Con esto, pareciera como si Descartes concibiera un oído intelectual que escucha siempre aritméticamente cual oído racional que escucha no tanto sonidos como proporciones. Por ello es que el texto de Descartes, en determinado momento, da la apariencia de estar dirigido más a

¹² R. Descartes *Compendio de música* X, p. 115.

¹³ *Ibid.* XI, p. 137.

matemáticos que a músicos. Empero, la sección XII viene a derivar ciertas conclusiones muy esperadas por los pocos músicos lectores póstumos a partir de las secciones anteriores. Son tres las recomendaciones generales: primero, que a la hora de componer dos sonidos simultáneos estén separados por una consonancia que no ocupe el lugar del bajo continuo; segundo, que una misma voz se mueva por grados precisos o por medio de consonancias y, tercero, que se evite lo mayor posible el tritono o la falsa quinta. Empero, si se quiere ser realmente pulcro como compositor Descartes da seis recomendaciones más. Primero, nuevamente que el contrapunto y la secuencia de voces discurra por medio de consonancias perfectas; segundo, que la progresión de octava a quinta o viceversa se haga con otro intervalo en el medio; tercero, que las voces discurran en contrapunto mientras unas descienden y otras ascienden para darle variedad a la obra; cuarto, que la progresión se haga de la consonancia más imperfecta a la más perfecta; quinto, lo anterior quiere decir que la obra en general concluya cadenciada hacia una consonancia perfecta dándole satisfacción y reposo al oído; sexto, que el conjunto de las voces (Descartes recomienda que sean cuatro: bajo, tenor, contratenor y soprano) que componen la pieza y cada voz por separado esté regulada por un modo específico.

Estas reglas a manera de recomendaciones pretenden ser la puesta en práctica de todas las reglas anteriores. El uso de intervalos consonantes y perfectos está fundado en la simpleza de sus proporciones y en el supuesto placer que el oído siente al escucharlas. La resolución de toda la obra en intervalos perfectos y la regulación de las voces contribuye a un contrapunto bien variado pero ordenado, diverso hasta donde lo permite la velocidad de cada voz y su despliegue en la altura del pentagrama pero regulado siempre por las reglas del empleo de proporciones simples. En pocas palabras, el texto de Descartes está lejos de tratarse de un texto meramente teórico, abstracto y dirigido a matemáticos y no a músicos. Es cierto, Descartes reconoce que se trata de un texto muy temprano, de hecho, su primer texto; dice él, “es muy breve este estudio y es mucho lo que omito por olvido, aunque más por ignorancia.”¹⁴ Dedicado a su amigo, Descartes no quiere que se divulgue su texto aunque posea ya, aún con el poco contacto que tuvo con la música, diversas

¹⁴ *Ibid.* XIII, p. 153.

reglas musicales basadas en la aritmética y enfocadas a regular el contrapunto. Estas reglas muestran la pretensión del texto cartesiano de ser útil para el músico.

Zarlino, antes que Descartes, fue el que inauguró esta vertiente musical desde una estética racionalista. Con él nacía la armonía moderna que después, con Rameau, se volvería una ciencia. Zarlino sí era músico y había podido comprobar su teoría musical en sus propias obras musicales. Esto es importante si se considera la manera en que la música medieval operaba.¹⁵ El canto gregoriano tenía como destinatario a Dios, provenía de sus textos sagrados acompañados con música de las esferas, supuestamente, y empleaba a los niños cantores como mera instancia empírica en la que la palabra divina se hacía audible a los oídos del todopoderoso. El escucha era perfecto, el texto era perfecto y el instrumento no era mero instrumento porque se trataba de la voz humana, el medio musical más desarrollado en la técnica y en la teoría musical de la época. En cambio, con Zarlino¹⁶ y Descartes, a su manera, es decir, desde el paradigma racionalista, se abre la posibilidad a un escucha, un texto-música e instrumentos de otro tipo. Después hablaré de lo relacionado con el texto, ya que en todo el *Compendio de música* no se hace alusión alguna a la ópera, aunque justo por los años en que fue escrito nacía este género musical, y en lo que se centra es el arte del contrapunto. Pero en lo relacionado con la música ésta no es música de las esferas sino música humana, es decir, fundada en principios racionales, en principios matemáticos y por ello no menos universales. En lo relacionado con el escucha es importante resaltar que Descartes dirige las recomendaciones de la sección XII al músico, es decir, al compositor, con la intención de ayudarlo a hacer su música placentera al escucha. El compositor ya no es más un erudito que conoce el estudio abstruso de las reglas multimodales del medievo, sino que es ante todo un músico preocupado en agrandar con su música al público. Aunque no profundice tanto respecto a este punto, Descartes ya considera al público como escucha y no a Dios. Por otra parte, el intérprete no tiene que ser precisamente la voz humana aunque habría que esperar todavía varios años para que todos

¹⁵ Cf. E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* pp. 140-142.

¹⁶ Cf. *Ibid.* p. 144. A partir de este surgimiento del público como escucha al que va dirigida la pieza musical, Zarlino propuso cierto neohumanismo. “Zarlino representó la primera tentativa de neohumanismo, formulado desde la nueva ciencia de la armonía, que se efectuó en el arte de la música; aun siendo así, Zarlino no supo todavía abordar, en el plano meramente musical, todas las consecuencias de sus intuiciones teóricas, permaneciendo, en el fondo, ligado a la práctica contrapuntística.”

los instrumentos de la orquesta estén técnicamente bien diseñados. Por último, el público, aunque parece tener un “oído aritmético”, es el que a fin de cuentas más importa.

A partir de ahora —dice Fubini—, la música se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien, en realidad, será también, al mismo tiempo, el que la acometa como algo propio; la exigencia de una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible en todas sus partes coincide con la exigencia de satisfacer, del modo más conveniente, a los *oyentes*.¹⁷

Ahora bien, pese a la importancia del escucha en el *Compendio*, Descartes no puede evitar tratarlo con reservas. El escucha ante una pieza musical, procede compositiva y sintéticamente, es decir, cada vez que una parte nueva sigue a la anterior en la pieza musical, por medio de la imaginación, procede a señalar el vínculo que une a la segunda con la primera o anterior parte. Así es como el escucha cartesiano es un escucha propio del clasicismo que puede, por sí mismo y con ayuda de la pieza, si está bien hecha, señalar la unidad en la variedad.¹⁸ Por otra parte, como dije antes, lo agradable y bello de la música radica en la simplicidad de las proporciones que, por lo mismo, no fatigan la atención. Y este, se podría decir, es uno de los más importantes límites que Descartes le impone a la música: la simplicidad de las proporciones para no fatigar la atención. El otro, puesto en el extremo, es que la música no sea tan fácil como para llevar la atención de aquí para allá sin rumbo fijo. En efecto, lo bello de la música es una suerte de punto medio en el que se sitúan las proporciones que no son ni muy complejas pero que tampoco son tan relajadas en su conexión y ordenamiento como para hacer que la imaginación divague. La nota previa número 7 dice así: “Entre los objetos sensibles, no es el más grato para el alma aquel que haya resultado más fácil de percibir por el sentido, ni tampoco el más difícil, sino el que no es tan fácil como para que el deseo natural, que es la guía del sentido en el objeto, no sea empleado en absoluto, pero tampoco tan difícil como para fatigar al sentido.”¹⁹ Además, con este segundo límite que Descartes impone a la música, se marca un límite infranqueable más allá del cual la música comienza a estar dotada

¹⁷ E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX* p. 141.

¹⁸ Cf. R. Descartes *Compendio de música* III, pp. 77 y Notas previas, 8, p. 73: “Por último, nótese que la variedad ha de ser, en todo caso, de lo más agradable.” Y de lo más agradable quiere decir en Descartes, de lo más simple, garantizando de esta manera la unidad armónica entre la diversidad de sonidos.

¹⁹ *Ibid.* Notas previas, 7.

de poderes diversos sobre el alma; sobrepasando este límite, la música admite dentro de sí un componente irracional que, años después, será nuevamente expulsado de la música con el privilegio de la palabra por sobre la música. Pero este tema será abordado en la siguiente sección.

Para concluir con el texto de Descartes, es importante advertir que ya desde este texto el filósofo concebía el proceso de percepción del sonido de manera mecanicista.²⁰ Poco antes de concluir el *Compendio*, Descartes declara: “Y también seguiría con el tratamiento de cada uno de los movimientos del alma que pueden ser excitados por la música, determinando por qué grados, consonancias, tiempos, etc., se excita cada uno de ellos, pero esta institución sería excesiva para un compendio.”²¹ Esta concepción se complementará con *Las pasiones del alma*, pero ateniéndose al objetivo del *Compendio*, Descartes explica que todo lo que se ha propuesto es el análisis de los intervalos y modos que agradan al alma en tanto que la hacen vibrar “consonante” o “disonantemente”, según se trate del intervalo. Como muestra la cita, no llegaría a explicar en el *Compendio* cómo es que eso sucede y cuál pasión corresponde a cada intervalo, acorde o modo²², pero ya desde ese momento aseguraría que el agrado o desagrado depende de la concordancia o discordancia de las vibraciones sonoras con el alma en tanto una especie de excitación.

I.II Leibniz

²⁰ Menéndez Torrellas reconocería esta forma de concebir la percepción musical como la perspectiva de la “geometría de las pasiones” en la que lo esencial es “la interiorización del proceso auditivo; [pues] el oído es sólo un medio, pero la resonancia se produce en nuestro interior, de forma que el modelo mecanicista cobra un carácter algo más subjetivo.” Cf. G. Menéndez *Historia de la ópera* p. 41.

²¹ R. Descartes *Compendio de música*, XIII, p. 153.

²² Para el siglo XVIII esta opinión de la correspondencia de ciertas pasiones con determinados intervalos, acordes y modos se extrapolará a los matices y el movimiento o tempo, y será compartida por la mayoría de los filósofos, por ejemplo, Adam Smith escribirá lo siguiente: “La alegría, la pena, el amor, la admiración, la devoción, son todas ellas pasiones naturalmente musicales. Sus tonos naturales pero suaves, claros y melodiosos; y naturalmente se expresan en períodos que se distinguen por pausas regulares y por ello son fácilmente adaptables a los giros regulares y los aires correspondientes de una canción. La voz de la ira, por el contrario, y de todas las pasiones que le son cercanas, es dura y discordante. Sus períodos son también irregulares, a veces prolongados, a veces muy breves, y no se distinguen por pausas regulares. Es por eso difícil que la música imite a alguna de esas pasiones; y la que lo hace no es la más agradable.” *La teoría de los sentimientos morales* I, 2, 3, p. 99. En el siglo XIX todavía será admitida esta opinión, por ejemplo, por Schopenhauer.

El segundo ejemplo que quisiera considerar para definir lo que se ha de entender por estética racionalista de la música es el de Leibniz. Vale la pena citar un pasaje de *De la sabiduría* que concentra lo esencial de su postura:

Un bello ejemplo de lo que decimos lo brinda la música. Todo lo que tiene sonido posee un vaivén o movimiento oscilatorio —como el de las cuerdas—, y consiste en unos invisibles golpes; cuando no pasan inadvertidos, sino que se suceden de un modo regular y coinciden alternativamente unos con otros, resultan agradables. Cosa parecida ocurre con ciertos cambios de las sílabas largas y cortas y con la coincidencia de las rimas, en los versos, que encierran también una apacible música, por lo cual, si están bien medidos, suelen agradar, aun sin el auxilio del canto. Los golpes sobre el tambor, el compás y la cadencia en los bailes y demás movimientos sujetos a regla y medida, derivan su atractivo del orden que los preside, pues todo orden conviene al ánimo; y un orden semejante, aunque invisible, reina también en los golpes y movimientos provocados artísticamente en las cuerdas temblorosas o vibrantes, los pífanos y campanas, e incluso en el aire que, agitado de manera regular, produce en nosotros, por mediación del oído, una resonancia simpática que excita a su vez nuestros espíritus vitales. De ahí que la música sea tan idónea para mover nuestro ánimo, aun cuando esta finalidad fundamental no sea ni suficientemente advertida, ni buscada.²³

En primer lugar, es necesario advertir que Leibniz se adhiere a la explicación mecanicista de la percepción musical que Descartes ya había propuesto. De hecho, el caso de la música es un ejemplo de lo que Leibniz denomina “simpatía” que consiste en una suerte de reconocimiento en las cosas de un “no se qué”²⁴ que las hace agradables. Esta simpatía en realidad es una “resonancia simpática” debida a los golpes y movimientos que hacen resonar las “cuerdas temblorosas y vibrantes” que a su vez afectan a los “espíritus vitales” a modo de excitación. Como se ve, las palabras son en algunos casos las mismas que las que emplea Descartes siendo así más que palabras, términos mecanicistas que explican la denominada “excitación”.

En segundo lugar y a diferencia de lo que parece sugerir el texto cartesiano en cuanto a lo dicho sobre los límites que le impone a la música, sobre todo respecto al “deseo natural”, para

²³ G. W. Leibniz *De la sabiduría* en *Tres ensayos: el derecho y la equidad, la justicia, la sabiduría* p. 19.

²⁴ *Ibidem*.

Leibniz la música no incide tanto en la razón o entendimiento como en lo que denomina “ánimo”. Un párrafo antes al citado en el texto leibniziano reconoce que la “perfección de las cosas agradables [...] no es experimentada por nuestro entendimiento, sino por nuestro ánimo.”²⁵ Así, se podría aventurar dos interpretaciones: o la razón permanece protegida de los poderes de la música debido al ánimo que, por decirlo así, digiere el “no se qué” de las cosas que las hace agradables fungiendo como una facultad distinta a la razón²⁶, o bien, el ánimo es tan solo una especie de consciencia un tanto confusa que ya reconoce el “no se qué” de manera “pre-racional”.²⁷ No obstante, esto quedará más claro cuando se advierta el tercer punto relevante sobre la postura leibniziana.

Ahora bien, en tercer lugar, como dice la cita, “todo orden conviene al ánimo” y ese orden regular es el que establece “la unidad en la pluralidad”²⁸. Con esto, Leibniz se adhiere al clasicismo y suscribe el principio estético de Hutcheson. Además, el “ánimo” reconoce ese orden “invisible”, que ya se señala como algo “oculto” y “no advertido en un principio”, pero de una manera poco clara o inconsciente porque la música misma no parece tener como “finalidad fundamental” el

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Esta interpretación probablemente conduciría a la postura de filósofos como Shaftesbury, Hutcheson, Hume y quizá hasta el mismo Kant.

²⁷ Esta segunda interpretación corresponde a la de Fubini. Es por ello que, según él, para Leibniz, la música es “revelación sensible pero racional de la armonía universal” por lo que en este filósofo la música se concibe más con base en una conciliación entre razón y emoción, entre razón y sensibilidad, que en su separación, como sucedía con Descartes. Por ello es que, para Leibniz, escuchar música es como contar o enumerar inconscientemente con la razón. Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* cap. 2, 9. Por otra parte, así también será como un siglo después Schopenhauer interprete a Leibniz.

²⁸ G. W. Leibniz *De la sabiduría en Tres ensayos: el derecho y la equidad, la justicia y la sabiduría* p. 20. Ese orden hace que Leibniz inscriba a la música en lo que Descartes denominó Mathesis y que consistía en toda aquella disciplina que estudia cierto orden y medida, ya sea en los números, las figuras o los sonidos. Es la “Mathesis Universalis” la que hace que estas disciplinas sean parte de la matemática, que la música sea una parte de la matemática. Cf. R. Descartes *Reglas para la dirección del espíritu* IV 377-378: “Habiéndome llevado estos pensamientos de los estudios particulares de la Aritmética ya la Geometría acierta investigación general de la Mathesis, indagué, en primer lugar, qué entienden todos precisamente por ese nombre y por qué no sólo las ya citadas, sino también la astronomía, la Música, la Óptica, la Mecánica y otras muchas se consideran partes de la Matemática. [...] solamente aquellas [disciplinas] en las que se estudia cierto orden y medida hacen referencia a la Mathesis, y que no importa si tal medida ha de buscarse en los números, en las figuras, en los astros, en los sonidos o en cualquier otro objeto; y que, por lo tanto, debe haber una cierta ciencia general que explique todo lo que puede buscarse acerca del orden y la medida no adscrito a una materia especial, y que es [...] Mathesis Universalis, ya que en ésta se contiene todo aquello por lo que las otras ciencias son llamadas partes de la Matemática.”

comunicar ese orden que, a pesar de ello, se reconoce. Se trata pues de un orden poco claro reconocido de manera inconsciente.²⁹

En cuarto y último lugar, ese orden regular consiste también en una “buena medida” que, aunque poco clara también, no necesita de la palabra cantada para hacer sentir al “ánimo” la “apacible música”. Esto contrastará con uno de los problemas que surjan con la ópera y que llegará hasta Rousseau mismo y que se verá en la siguiente sección de este capítulo. Sin embargo, ya es posible perfilar la postura leibniziana, con aquella característica propia de la estética musical racionalista que asume el valor de la música en tanto ordenamiento regulado con vistas a una prioridad de la armonía que solo requiere de la música sinfónica o instrumental para asegurar su dignidad “aun sin auxilio del canto”, es decir, de la palabra.

I.III Rameau

Por último, el tercer ejemplo que quisiera tomar es el de Jean-Philippe Rameau quien en lo general sigue a Descartes en cuanto a la manera de concebir la música. No obstante, las herramientas con las que cuenta el primero son muchas más que con las que contaba el segundo. Rameau es músico, fue maestro de capilla, descendía de una familia de músicos y compuso diversas obras, entre las que destacan sus óperas. Así, Rameau tenía un contacto más directamente práctico con la música que Descartes. Sin embargo, la popularidad de Rameau no se debió tanto a sus composiciones musicales como a sus obras teóricas. El *Tratado de la armonía* fue la obra con la que se dio a conocer en toda Europa y que fue empleada en la enseñanza de los conservatorios todavía hasta la primera mitad del siglo XIX. En él se concentra de la manera más completa y sistemática la armonía tonal con base en la cual se compusieron las más grandes obras de la música en Occidente. A partir de esa obra y de la *Demostración del principio de la armonía* publicada veintiocho años después del *Tratado* quisiera rescatar tres puntos básicos en torno a la manera en

²⁹ En el fondo, este orden que propone Leibniz alude a su principio de armonía preestablecida en el contexto de la música.

que Rameau entendía la música y que contribuyeron a consolidar esta estética musical racionalista.³⁰

En primer lugar, Rameau sigue a Descartes en tratar a la música desde un modelo matemático. Pero aún con más conciencia, Rameau explica que solo gracias a su *Tratado de la armonía* ha sido posible el mayor progreso que la música haya logrado en todos los tiempos. En efecto, como comencé este capítulo, expliqué que la música debía de hacerse de un conjunto de reglas suficientes, precisas y racionales que le dieran la misma altura que la pintura o la escultura. Ahora, y Rameau estaba bien consciente de ello, por fin la música podía presumir de poseerlas.³¹ Pero vamos por partes, ya que no basta con tener reglas sino que es necesario que desde el fundamento mismo la música sea precisa e indubitable, que desde la fuente misma de la que se obtienen esas reglas se garantice la certeza, es decir, se asegure su verdad.

Dice Rameau

Si algún progreso ya ha hecho la música hasta nosotros, parece que el espíritu ha sido menos curioso de profundizar en los principios verdaderos, a medida que el oído se ha vuelto sensible a los maravillosos efectos de este arte; de suerte que se puede decir que la razón ha perdido sus derechos, mientras que la experiencia ha adquirido aquí alguna autoridad.³²

Esta fuerte queja nos remonta al texto cartesiano en el que se estipulaba, en aquella séptima nota previa, que lo bello era una suerte de punto medio. Justamente el segundo límite al que hacía referencia Descartes, ese que impedía que la música cayera en un embelesamiento del “deseo

³⁰ Según Fubini, Rameau nunca cambió de parecer en torno a la música. Al contrario, lo que se ve en sus obras es un continuo confirmar y reafirmar de sus teorías cada vez más convencido y más consciente de los problemas y ventajas que implicaban. Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 67. “Desde el primer *Traité de l’harmonie* de 1722 hasta el *Code de musique pratique* de 1760, en el fondo, Rameau siempre repitió los mismos conceptos, y no se puede decir que haya habido una auténtica evolución en su pensamiento. [...] Sin embargo, después de 1752 —año de la *querelle de bouffons*—, de la contraposición con los philosophes —los enciclopedistas—, empiezan a emerger cada vez con más claridad las implicaciones estéticas y filosóficas de su pensamiento.”

³¹ Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 65. “Así pues, el mérito del Rameau teórico es sobre todo el haber intentado por primera vez una radical liberación de la música, buscando restituírle plena autonomía y dignidad de arte, acercándose en esto a la mentalidad y al clima cultural de los países luteranos.”

³² Cf. J-P. Rameau *Traité de l’harmonie*, Preface. Ésta y todas las citas de los textos de Rameau son traducciones más del original en francés.

natural” es el que ahora Rameau recuerda con los “maravillosos efectos”. Según él, la música de su tiempo lo ha rebasado y se ha dedicado a seducir al oído al grado tal que es la mera experiencia auditiva la que está cobrando autoridad en materia de música, es decir, es el mero placer auditivo el que guía la producción artística musical y la manera en la que se concibe la música y no la razón la que guía el saber musical.³³ Así, puede verse que la intención de Rameau es llevar nuevamente a la música al ámbito de la razón tratando de subsanar la negligencia que se ha cometido con la música para no permitir que caiga en el abismo de la irracionalidad a través de un embelesamiento que acaricia el oído.

Ahora bien, llevar la música al ámbito de la razón, según Rameau, es tratarla desde la matemática; solo así es posible convertirla en una ciencia. Expone el autor: “La música es una ciencia que debe tener unas reglas precisas, estas reglas deben ser derivadas de un principio evidente y este principio no nos puede ser conocido sin el concurso de las matemáticas.”³⁴ Así, Rameau concibe a la música como una ciencia, algo que nunca antes se había hecho. Probablemente tomando como modelo a las matemáticas y su método deductivo-axiomático, Rameau quiere encontrar el fundamento primero que le permita sentar las bases de toda la ciencia de la música. Empero, ese fundamento primero no lo aporta la razón de manera directa ya que ella solo puede “matematizar”, es decir, derivar deductivamente. A diferencia de Descartes que observaba a la música más como matemático y un tanto como músico en cuanto al contrapunto, Rameau no puede soslayar los datos empíricos. La razón sí le permitirá derivar del fundamento primero todas las reglas posibles de la música, pero no es en ella donde radica el fundamento verdadero de la música.

³³ Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 60-64. Fubini explica que en la tradición católica es frecuente encontrar esta precaución frente a la irracionalidad de la música, principalmente sinfónica, por ello es que el catolicismo admitió sobre todo al canto gregoriano, es decir, la música cantada. En cambio, en la tradición luterana-protestante la música fue tomada como herramienta educativa para formar las almas de las personas por medio del control del cuerpo al tocar un instrumento con la técnica necesaria. Además, Fubini señala que esta irracionalidad es también consecuencia de concebir a la música como mero ornamento, entretenimiento o diversión y al músico como mero cortesano; a pesar de que Rameau no aceptara esa concepción de la música y le buscara un lugar más digno y autónomo, siempre estuvo bajo el mecenazgo de los La Pouplinière. Sería hasta el romanticismo cuando la figura del compositor alcance un estatus en la sociedad y en las artes tal como pretendía Rameau. Cf. E. Fubini *Ibid.* P. 65-66.

³⁴ J-P.Rameau *Traité de l'harmonie*, Preface.

En este punto, es menester recordar el título completo de la obra más importante de Rameau: *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*. Esto es, la armonía se derivará de principios naturales (en realidad se tratará de un solo principio: el sonido fundamental) que son evidentes por sí mismos merced del concurso de las matemáticas. Para Rameau esa “naturalidad”³⁵ del principio le es dada al principio por el dato empírico y no por la razón mediante la observación visual de la cuerda vibrante. La razón brindará precisión al dato empírico por medio de las matemáticas pero el fundamento reside en la cuerda vibrante. Es más, la música logra cimentarse como la ciencia que vincula el dato empírico con la matemática de manera que ella logra hacer sensibles las nociones puramente matemáticas. Así lo expresa Rameau: “Es en la música que la naturaleza parece asignarnos el principio físico de estas primeras nociones puramente matemáticas sobre las cuales marchan todas las ciencias [...]”.³⁶

Empero, no todos los datos empíricos interesan ni son importantes desde cualquier perspectiva ya que de la observación de la cuerda solo interesa aquella propiedad que permite relacionar dos sonidos, uno agudo y el otro grave.

Dejaremos a la física la tarea de definir el sonido; en la armonía nosotros distinguimos únicamente el grave y el agudo, sin detener a la fuerza su duración; y es sobre esta relación de los sonidos agudos y graves que todos los conocimientos de la armonía deben fundarse.³⁷

La cuerda vibrante interesa no en toda la gama de propiedades que pueden señalarse en ella (tales como la variación del timbre según se trate del material del que está hecho la cuerda o la refracción del sonido) sino que únicamente interesa la altura que puede tomar la cuerda según ciertas divisiones que se comparan entre sí o se ponen en relación. Como se verá, esa relación de sonidos es representable matemáticamente en forma de una fracción y se denomina intervalo. Pero antes de pasar a la derivación de las consonancias, hay que advertir algo más.

³⁵ Más adelante se hará notar la ambigüedad que conlleva el término “natural” y “naturaleza” en este contexto cuando también Rousseau diga estar hablando desde el ámbito de la naturaleza y, a partir de allí, critique fuertemente toda la postura ramista.

³⁶ J-P. Rameau *Démonstration du principe de l'harmonie* Preface, p. 6.

³⁷ J-P. Rameau *Traité de l'harmonie*, p. 2.

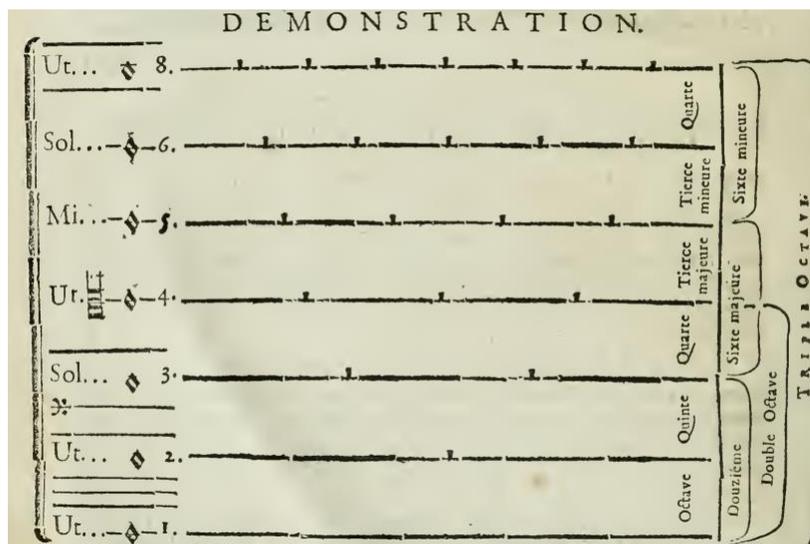
Cuando Rameau declara que hará de la música una ciencia y que delimitará su estudio al de los intervalos, está concibiendo a la música en tan sólo una parte de la misma: la armonía. Pero ello no importa si tal parte es la más importante de tal forma que de ella pueden deducirse “matemáticamente” las otras. De allí que Rameau reconozca que “se divide usualmente a la música en armonía y melodía, aunque ésta no sea más que una parte de la otra, y que es suficiente con conocer la armonía para estar perfectamente instruido sobre todas las propiedades de la música [...]”³⁸. Es así como, si se piensa bien el fenómeno musical y se lee bien el tratado de Rameau, se podrá entender que sabiendo de armonía se sabe ya de melodía. Es más, la división misma de la música en armonía y melodía no es verdadera del todo ya que lo esencial es la armonía de la cual se deriva la melodía.

Ahora bien, Descartes, y aún antes que él Zarlino, ya conocía los intervalos y los derivaba matemáticamente por medio de diversas combinaciones y operaciones a partir de las proporciones de cada uno de los intervalos, algunos de los cuales presenté más arriba. No obstante, Rameau no parte directamente de las operaciones aritméticas necesarias para derivar el intervalo de octava con la proporción $\frac{1}{2}$, el de quinta con la proporción $\frac{2}{3}$, el de cuarta con la proporción $\frac{3}{4}$, etc. sino que, lleva esas proporciones a la cuerda y hace de ella su fundamento.³⁹ Así, Rameau presenta el

³⁸ J-P. Rameau *Traité de l'harmonie*, I, 1.

³⁹ Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 74. “El fundamento de toda la teoría de Rameau es la observación del fenómeno físico de los armónicos.”

siguiente esquema donde se resumen los siguientes capítulos en los que detallará la derivación de cada intervalo a partir de la cuerda vibrante.



Y el proceso que trata de presentar el esquema es el siguiente de manera resumida:

Para conocer la relación de los sonidos, se ha escogido una cuerda tensa de manera tal que se pueda producir un sonido; en seguida se la divide en varias partes con los nodos móviles, y se encuentra que todos los sonidos o intervalos que pueden derivarse parecieran estar contenidas en las cinco primeras divisiones de esta cuerda comparando recíprocamente cada longitud que resulta de esta división.⁴⁰

Así, conforme a la división de la cuerda es posible derivar los intervalos de octava, de quinta, de cuarta, de tercera mayor y tercera menor en ese mismo orden según las proporciones bajo las cuales se divide la cuerda. Ahora bien, el sonido fundamental que en el esquema se muestra con el primer Ut de abajo hacia arriba correspondería a la unidad (1) y se denomina, según Rameau, sonido fundamental, no es propiamente un intervalo ya que en la unidad la única posible relación es con ella misma, por lo que, por principio de identidad da igual 1 que $1/1$ ⁴¹. No obstante, es desde

⁴⁰ J-P. Rameau *Traité de l'harmonie* I, 2.

⁴¹ Cf. J-P. Rameau *Démonstration du principe de l'harmonie* Preface, p. 8.

este sonido fundamental que se obtienen todos los demás sonidos de la gama, pues, al momento de hacer vibrar esa cuerda fundamental, resuenan la tercera y la quinta a su vez como acompañando al sonido fundamental de manera que, la secuencia de proporciones no es arbitraria sino obtenida de la misma cuerda que hace vibrar otras.

Para resumir el análisis de la postura de Rameau y tratando de precisar lo que se ha de entender por estética racionalista de la música, es menester resaltar tres puntos esenciales. Primero, la música con Rameau se ha vuelto una ciencia, específicamente la ciencia de los sonidos según la propiedad de la altura, esto es, la música es la ciencia de la armonía. Tal ciencia⁴² es verdadera en tanto que parte de principios naturales y, por ello, verdaderos y evidentes siempre con ayuda de la razón y no solo del oído, así como de la observación empírica de la cuerda vibrante. Segundo, esto significa que el estudio del sonido según su altura ha de emprenderse a partir de relaciones entre sonidos fundadas en las diversas divisiones que puede tomar la cuerda, esto es, la armonía pone el énfasis en el intervalo. Tercero y último, con ello se infiere que todo el espectro sonoro contenido en el teclado temperado está, como dice Rameau, ya contenido en un solo sonido, en un solo principio evidentísimo por sí mismo: el sonido fundamental.

La simplicidad cartesiana, el ordenamiento leibniziano y la científicidad ramista han dignificado a la música en el siglo XVIII en el que el hombre recoge cuantiosos frutos que la razón le ha permitido cosechar; Rameau mismo se reconocía como aquél autor en el que la música había alcanzado su mayor progreso. La música por fin tiene, al igual que la pintura o la escultura, una autonomía reflejada en sus propias reglas presentadas matemáticamente y demostradas empíricamente. Desde esta perspectiva, Rameau podría ser tomado como un ilustrado que, a pesar de ello y como se verá en el siguiente capítulo, no encaja con el proyecto de la *Enciclopedia* en el cual Rousseau será el que resuma de la manera más sistemática posible la postura que los enciclopedistas tomen respecto a la música. Pero antes, resta exponer la otra vertiente de problemas en la que el ginebrino se debatirá.

⁴² Al respecto de la simplicidad característica de toda ciencia moderna, creo que es importante lo que Rameau diga en la *Demostración*: “Que se examinen todos los sistemas antiguos y modernos y los innumerables cálculos que se han derivado de ellos, que se les compare con la simplicidad a la cual les he reducido; la verdad es simple; se verá en cuánto estos sistemas deben engañarme más que conducirme.”

II Segunda vertiente: La ópera en los siglos XVII y XVIII

La segunda vertiente de discusiones y reflexiones, alrededor de la cual la noción de imitación del ginebrino viene a incidir, aparentemente no tiene contacto alguno con la descrita anteriormente, sin embargo, es por la misma época que tiene lugar. Se trata de la vertiente operística, también perteneciente al clasicismo, en la cual el acento de todas las controversias y los conceptos estará en la relación que pueda existir entre palabra y música.

Dice Starobinski: “La ópera nació con la ambición de renovar la antigua alianza de la palabra y la música.”⁴³ A fines del siglo XVI en latitudes italianas, nació la ópera como género musical. Un grupo pequeño de intelectuales, hoy conocido como la camerata florentina⁴⁴ y auspiciada por el conde de Bardi, discutían eruditamente sobre cómo habría sido el teatro griego; a propósito, leían las obras dramáticas clásicas e imaginaban la posibilidad de recrearlo. También por ese tiempo, las compañías de teatro tenían cierto auge y andaban de ciudad en ciudad dando funciones, ya que el teatro como recinto especial para las artes escénicas no había surgido aún. Las obras que se presentaban en ellos tenían a la mitad un lapso de descanso en el que las personas podían gozar de un esparcimiento momentáneo y relajar la intriga de la tragedia de la obra. Fueron tales *intermezzi* los que años después aprovecharían algunos de los intelectuales de la camerata florentina para llevar a escena sus especulaciones sobre el teatro griego.

Los miembros más destacados de la camerata florentina fueron el propio conde de Bardi, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galileo (padre de Galileo Galilei) y Girolamo Mei. Todos ellos junto con otros eruditos muy poco conocidos o desconocidos ahora, entre ellos poetas, músicos, histriones, arquitectos, etc. reflexionaron sobre el teatro clásico griego y vislumbraron la ingeniosa idea de que éste era un tanto cantado, es decir, que propiamente no era hablado sino declamado melodiosamente. Este tipo de declamación a medio camino del habla y del canto (aunque más cerca del canto) dio lugar a lo que se llamaría *recitar cantando*.

⁴³ J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 10.

⁴⁴ Cf. G. Menéndez *op. cit.* cap. 1 pp. 17-23.

En medio de este renacimiento del teatro griego, el mito que habría de dar el mayor impulso a este nuevo género dramático-musical fue el de Orfeo, en especial, el mito sobre él y su descenso a los infiernos por su amada Eurídice. Orfeo era el dios griego de la música por antonomasia: representaba la “magia” que la música era capaz de ejercer sobre el hombre, sobre la naturaleza en general, sobre las bestias (el cerbero, por ejemplo) e incluso sobre los dioses; se le reconocía también como *innovador* en tanto había agregado dos cuerdas a la lira y como *inventor* en tanto había creado la cítara. Así, el nuevo género había escogido como símbolo a quien portaba el poderío, la innovación y la invención musical en un mito que resaltaba todas estas cualidades en acción.

Jacopo Peri, el compositor de la primera ópera conservada de manera íntegra (una *Eurídice*), tenía bien claro lo que pretendía con su obra:

Era necesario imitar el habla mediante el canto [...]. Los antiguos griegos y romanos (los cuales, en opinión de muchos cantaban por completo sus tragedias al ponerlas en escena) habían usado una armonía [es decir, una progresión de intervalos] que se elevaba por encima del habla ordinaria y que, estando por debajo de la melodía cantada, adoptaba una forma intermedia entre ambas.⁴⁵

Esa forma intermedia pocos años después se denominaría *recitar cantando*. Pero lo que quisiera resaltar del texto de Peri es la concepción del canto con la que comienza el nuevo género. Propiamente, dice Peri, no era habla ordinaria como los histriones antiguos decían sus diálogos sino que “se elevaba por encima del habla ordinaria” para hacerse oír aprovechando así la buena resonancia que ya de por sí tenían los teatros griegos. Pero no es un simple hablar fuerte para que se escuchara hasta la última tribuna, ya que la expresividad de la escena exigía una acentuación, una prosodia específica. Aunque tampoco ha de tratarse de una acentuación exagerada que pronto se convirtiera en canto disperso en el espacio e imposible de entender por lo que dice. Lo que Peri exigía de sus actores, mas aún no cantantes, era una especie de declamación bien clara y bien acentuada, es decir, ni muy melódica, ni muy plana. En pocas palabras, lo que Peri concebía en su

⁴⁵ Dedicatoria de *Eurídice*, en Strunk, *Source Readings in Music History*, Nueva York & Londres, 1965, vol. II p. 14. *Apud.* Medina, David *Jean-Jacques Rousseau: Lenguaje, música y soledad*, p. 193.

ópera, más que ser una obra propiamente musical, se trataba de un espectáculo teatral hecho para ser escenificado con acompañamiento musical más o menos simple.

A partir de allí, nos dice Medina, los caminos que tomaría el nuevo género eran claros, la disyuntiva residiría entre Monteverdi o Artusi, esto es, entre un espectáculo en el que la expresividad recayera en “el ajuste entre prosodia y melodía”⁴⁶, o bien, en la autonomía de la musicalidad. Para Artusi, “convencido de la autonomía del lenguaje armónico”,⁴⁷ la ópera debía adherirse a reglas específicas provenientes de la música que regulaban la polifonía derivando las partes superiores (el canto) de las inferiores, lo que hacía de la ópera un género musical más que teatral. En cambio, Monteverdi acogería el mandamiento bardiano⁴⁸ y postularía la preeminencia de la melodía sobre la armonía, es decir, “subordinando esta última al componente poético de la partitura”,⁴⁹ lo que hacía de la ópera un género donde pesaba más el carácter melódico y teatral.⁵⁰

Ahora bien, la historia de la ópera nos muestra que, después de pasar más de medio siglo en los salones reales, la ópera saldría al teatro público con la puesta en escena en 1637 de *Andromeda* en Venecia; con ese paso los temas dejarían de ser los mitos plagados de divinidades, monstruos y personalidades con poderes increíbles y sobrenaturales. Eurídice, Dafne, Apolo y Orfeo se hacían escuchar y entender en recitativos, pero ahora el aria cobraba mayor fuerza debido a su agrado natural y su cantabilidad inherente. La maquinaria necesaria para montar y embellecer la ficción provista por los arquitectos y en la que consistía gran parte del decorado, dejó de surtir sus efectos “hechizantes”⁵¹ y la inverosimilitud habría reinado el género de no haber llegado una

⁴⁶ D. Medina *Jean-Jacques Rousseau: Lenguaje, música y soledad* p. 195.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ “Al componer, os las ingeniaréis, sobre todo, para que el verso es éste bien regulado y las palabras se entiendan tanto cuanto se pueda, sin que os extravíe el contrapunto [...], pues consideraréis como evidente que, así como el alma es más noble que el cuerpo, del mismo modo las palabras son más nobles que el contrapunto.” *Discorso mandato a Giulio Caccini* p. 114 en C. Palisca, *The florentine camerata. Documentary studies and translations* (New Haven y Londres, 1965. *Apud*. Medina, David *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad* pp. 191-192.

⁴⁹ D. Medina *op. cit.* p. 195.

⁵⁰ Esta dicotomía persistiría hasta el siglo XVIII y parte del XIX, y Rousseau fungiría probablemente como la síntesis que conjugaría esas tesis y antítesis.

⁵¹ Cf. J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 11. “Las maravillas de la ficción habían reclamado el apoyo de la mecánica y, más tarde, en Francia Lully había reducido un poco el uso de la maquinaria. [...] Justificaba la maquinaria diciendo que «aumenta y embellece la ficción mantiene en los espectadores la dulce

revolución que le otorgara un nuevo estatus, que lo innovara o reinventara. Fue así como se llegó a la ópera *buffa*⁵², más “cantable”, más cercana al pueblo, más *verosímil*; fue así como se llegó a Pergolesi, a Gluck y como se llegaría a Mozart:

El «camino hacia el aria» llevaba consigo un aumento de la cantabilidad en diversas secciones de una escena, secciones que adquirían cada vez más una forma separada, identificable y autónoma. [...] Por otra parte, los asuntos de las óperas se fueron complicando cada vez más: el número de personajes principales y secundarios incrementaba su número, mientras una multiplicidad de tramas secundarias discurrían de forma paralela a la trama principal: las óperas de «enredo» hacían las delicias del público veneciano y de otras ciudades italianas.⁵³

Ese camino también se haría notar en Francia sobre todo a la influencia de Rousseau en la *Querelle de bouffons*⁵⁴; sin embargo, toda la ópera del siglo XVII estaría controlada por Luis XIV, quien le pedía expresamente a Jean-Baptiste Lully, a cargo de la Real Academia de Música, que el núcleo de las actividades de esa institución fuera el de la producción de ópera similar o igual a la ópera seria italiana.⁵⁵ Esto le permitía a Lully controlar toda la producción operística, incluso aquella promovida por la iniciativa privada, para superar la aceptación del Rey Sol. Esta ópera lullista y aún la que le seguiría a su muerte en 1687 promovida por Jean-Philippe Rameau, tenía como principales características las siguientes : “adaptar lo más posible los textos cantados a dicha prosodia”, es decir, a “la prosodia de la lengua teatral” que contemplaba actores y actrices profesionales; integrar el ballet “haciendo de la coreografía una parte fundamental de su dramaturgia musical”; y emplear arias para los monólogos, lo cual les daba “elegancia melódica y [una] declamación natural del texto”.⁵⁶ En eso consistía esencialmente la *tragédie lyrique* que era

ilusión que constituye el placer del teatro en el que introduce lo maravilloso». [...] en realidad, Lully no había hecho sino moderar el gasto. También tuvo que suavizar el conflicto entre sus violines y los chirridos de las máquinas de la escenografía.”

⁵² Menéndez reconoce que este subgénero operístico cobró un especial auge debido a que en Venecia se le insertó en las festividades del carnaval en el que se solían emplear máscaras y arlequines con el fin de que, mediante el travestismo, las clases altas podían invertir las “relaciones y jerarquías sociales mediante el enmascaramiento de la apariencia.” Cf. G. Menéndez *op. cit.* p. 43.

⁵³ G. Menéndez *op. cit.* p. 46.

⁵⁴ Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 93 y ss sobre la *querelle* y el papel de Rousseau en ésta.

⁵⁵ Cf. D. Snowman *La ópera. Una historia social* p. 74. Cf. también D. Medina *op. cit.* pp. 197-200.

⁵⁶ G. Menéndez *op. cit.* p. 48.

el subgénero equivalente a la ópera seria en Italia, es decir, era la ópera pensada y dirigida para las altas clases sociales, proveniente de la Real Academia de Música y representada en la corte, en el Palais Royal y en Versalles. Además, como se ve, esta ópera también era más bien un espectáculo recargado en lo teatral en tanto que los actores, y no cantantes, declamaban más que cantaban y que el espectáculo era más visual que musical, apoyado en el ballet y en la maquinaria técnica para dar mayor realce a la ficción.⁵⁷

Junto a la *tragédie lyrique* hubo también una ópera cuya principal característica era la “alternancia de canciones y diálogos hablados”⁵⁸ —como se ve, su equivalente sería la *opera buffa* italiana y el *Singspiel* alemán— y cuyo objetivo era llegar al grueso de la población, por lo que los temas eran populares y contenían generalmente personajes “licenciosos”. Por ello ésta, la *opéra comique*, fue fuertemente censurada por Luis XIV y no tuvo un verdadero auge. Esta ópera no estaba fundada en el pomposo fasto de la ópera de Lully y Quinault, su libretista predilecto, que anteponeía ante todo el ornamento y la vanalidad. Lecerf, Batteux y Pluche son algunos autores que apelaron al sentimiento y al corazón en favor, indirectamente, de la *opéra comique*, buscando un espectáculo más cercano a la sensibilidad popular y sentimental.⁵⁹

No obstante, aunque Lully había tratado de imitar la ópera italiana, había creado un género operístico propiamente francés que le haría tener su respectivo lugar en los libros de historia de la ópera. Esta ópera francesa, al igual que en sus orígenes la italiana, se encontraría con la disyuntiva entre palabra y música, es decir, libreto y música. El partido se dividía entre quienes trataban a la ópera, como ya desde sus orígenes florentinos se le había concebido, como un género propiamente literario en tanto que el poeta y el libreto, es decir, la palabra subordinaba a la música garantizando así su claridad al escucharla y evitando ser oscurecida por el “ruido” de la música, y quienes lo trataban más como un género musical en sí mismo.⁶⁰ Los argumentos de la primera postura eran

⁵⁷ Todavía para Gluck el ballet seguirá teniendo cierta importancia.

⁵⁸ D. Snowman *op. cit.* p. 80.

⁵⁹ CF. E. Fubini *Los enciclopedistas y la ópera* p. 28. Fubini aclara que el sentimiento y el corazón no se colocan como alternativa frente a la razón, de hecho, ambos “son su exacto equivalente en el mundo del arte.”

⁶⁰ Algunos de los autores que tomaron la primer postura, la mayoría, fueron Saint-Evremond, Fontenelle, Bossuet, La Bruyère, La Motte y Boileau. Algunos de los que tomaron la segunda postura fueron Perrault, Quinault y Dubos. Para ver el caso de cada uno de ellos, cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 21-31.

variados, pero en lo general podrían reducirse a los siguientes: 1) la música oscurece el sentido de las palabras, en tanto que las tapa impidiendo que el público aprecie con claridad el mensaje⁶¹; 2) la música, además, retira la atención prestada al poema cuya importancia es mayor a la de la primera ya que es el poema el que comunica el mensaje⁶²; 3) la música no solo quita la atención sino que la hace perderse en un embelesamiento auditivo y peligroso y 4) la ópera en sí misma no es mas que la corrupción de la tragedia griega que en nada se le parece. Estos argumentos hacían que la música, en un caso extremo, se aceptara a condición de mero acompañamiento u ornamento y no como el agente principal de la obra propiamente teatral y no musical. La última palabra sobre el género que había heredado Lully la tenían los literatos y poetas y no los músicos. En cambio, para la otra postura los argumentos podrían reducirse a los siguientes: 1) la música en la ópera no oscurece la claridad de la palabra sino al contrario, la apoya y resalta para facilitar su transmisión al cargarla de emotividad⁶³; 2) la música, en tanto canto, refleja más fielmente la expresión de las emociones, es decir, representa más naturalmente las pasiones dándole verosimilitud a las escenas pasionales de amargura, de regocijo o de furia del personaje mediante “gritos” o “gemidos” simulados en el canto⁶⁴ y 3) en el fondo, atendiendo a sus orígenes florentinos, la ópera no era poesía, más bien, no era cualquier poesía ya que, en efecto, en el griego la misma puntuación gramatical de la lengua era sugerida por la música que subordinaba a la poesía, de allí la musicalidad intrínseca al griego.⁶⁵

⁶¹ Esto era importante en tanto que la máxima de “el arte por el arte” no era admitida en absoluto por los poetas franceses de esa época, es decir, el arte tenía necesariamente que tener un contenido pedagógico, de enseñanza o instrucción.

⁶² Este mensaje podía ir desde la promoción de una norma de vida hasta el enaltecimiento de algún valor del que se jactaba el monarca, quien podía compararse con algún héroe o Dios griego.

⁶³ Esto sobre todo en las escenas amorosas y pasionales que, por lo mismo, se prestan a ser representadas en arias más que en recitativos.

⁶⁴ Esto sobre todo en el caso de las arias, las cuales en la mayoría de las óperas del siglo XVIII, funcionaban bien para llevar a escena el momento en el que el personaje se trastornaba y se volvía loco.

⁶⁵ Esto tiene que ver con el problema de la música griega en el contexto del debate entre antiguos y modernos. Para algunos, los griegos tuvieron música y desarrollaron diversos modos en los que consistía su “armonía”, aunque no era propiamente armonía en el sentido moderno de la palabra y que precisó Rameau. Para otros, los griegos tuvieron una música fundida con su lengua de la que se derivaban sus reglas, además de que nunca tuvieron armonía y todas sus reglas las derivaron de las reglas de su lengua, de su prosodia. Rousseau se colocaría en este segundo grupo y los artículos de su *Diccionario* que definen términos griegos empleados en la música antigua así como el capítulo 6 del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* titulado “Si es posible que Homero haya sabido escribir” pueden comprenderse desde esta perspectiva.

Así, por un lado, la ópera tendría un valor teatral en función del libreto y de la facilidad de éste para comunicar un mensaje preciso y, por el otro, la ópera en sí misma sería un género musical y su valor residiría en su expresión emotiva y natural. Ambas posturas que los críticos franceses —varios contemporáneos a Rousseau— de la primera mitad del siglo XVIII pudieron tomar habrían de ser herencia del origen mismo de la ópera; ambas, como se ve, estaban presentes en gérmenes en la propuesta de la camerata florentina y determinaría las concepciones que se tendrían de ella todavía en el siglo XIX. Fubini lo expresará de la siguiente manera: “El nacimiento del melodrama como imitación del teatro trágico griego en el ambiente de los humanistas florentinos, indudablemente, ha contribuido a crear aquel equívoco crítico por el que la ópera se ha visto durante tanto tiempo bajo el aspecto literario, y no como un nuevo género musical.”⁶⁶

Finalmente, otro punto que se derivó de los problemas que implicaba la ópera para los críticos franceses fue el de la lengua propicia para la ópera. Los partidarios de la ópera como un género musical no harían a un lado a la palabra simplemente porque el género la necesita⁶⁷, sino que habrían de resaltar la importancia de la naturaleza de la lengua en la que se canta para ver si su naturaleza misma es musical. Así, se presentó una disyuntiva entre lengua francesa y lengua italiana en el marco de la disputa entre Raguenet y Lecerf de la Vieville.⁶⁸ Por un lado, Raguenet apelaba a las virtudes literarias de la ópera francesa reflejada en el verso mismo, resaltaba la presencia del ballet y señalaba a la ópera italiana de solo “acariciar” el oído, de divertir y conmover. Por el otro lado, Lecerf apelaba al corazón que dictaba las reglas de la ópera italiana sin oponerse a la razón, sino más bien como una “razón aún no del todo consciente de su autoridad.”⁶⁹ Además, para Lecerf, las reglas de la música son secundarias pues lo que importa es el verso y sus reglas evitando así el exceso en la música y manteniendo el sentimiento y el corazón bajo el dominio de la razón.

⁶⁶ E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 29-30.

⁶⁷ Será hasta el romanticismo y con el auge de la sinfonía y la sonata que la música tendría un género específico y destinado solo para ella y haciendo a un lado a la palabra.

⁶⁸ Cf. D. Medina *op. cit.* pp. 198-200 y E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 40-50.

⁶⁹ E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* p. 44.

En pocas palabras, esta segunda vertiente agrupa los siguientes problemas. Primero, la ópera nació como un intento de recrear el teatro griego, de hacerlo *renacer* con base en las diversas y eruditas especulaciones de un grupo de estudiosos inspirados. En cierto sentido, se podría decir que buscaban imitarlo o emularlo; no obstante, el resultado de todo esto fue algo que dista de un mero recreo de la tragedia griega y que está más bien a medio camino entre la *invención* y la *innovación*, de allí también que Orfeo fuese su símbolo originario. En efecto, por un lado, la camerata florentina no poseía pruebas sólidas de cómo había sido la música antigua⁷⁰ por lo que la ópera pudo haber sido más bien un invento basado en meras especulaciones inciertas; aunque por otro lado, el problema de la relación entre palabra y música deja ver que la intensión de la camerata resultó ser más bien una innovación en tanto que añadió música a un espectáculo escénico. Así, la ópera, entre invención e innovación, cargaría con tantos problemas derivados de esa confusión originaria y en la que Rousseau expondría sus respuestas a los mismos.

Segundo, en consecuencia, la naturaleza de la ópera se debatiría entre ser un espectáculo escénico-literario y ser una obra musical. La camerata florentina, atendiendo a sus intensiones, concebiría la ópera como un espectáculo teatral, en esa misma línea seguiría Monteverdi aunque dándole un verdadero peso a la música melódica. Además, la mayoría de los críticos e intelectuales franceses que se ocuparon de reflexionar sobre el género concibieron a la ópera más como un espectáculo escénico en el cual una fuerte cantidad de dinero era necesario para poner en escena las ficciones de la ópera seria, de la *tragèdia lyrique*. Solo un pequeño grupo habrían de ver en la música su verdadero potencial preparando el terreno para Rousseau y, desde luego, posteriormente para Gluck, quien representaría sus óperas años después de la *Querelle de bouffons*.⁷¹

Tercero y último, la palabra en sí misma se debatía en términos de cantabilidad. Su acentuación debía o inclinarse a ser declamación, o bien, a ser canto. En su inicio y a partir del humanismo renacentista, la camerata había puesto el acento en la palabra bajo el supuesto de ser lo esencialmente humano y, a partir de allí, el dilema estaría en qué tan lejos había que colocarla del hablar cotidiano y del cantar popular. La ópera había requerido de actores que declamaran bien,

⁷⁰ D. Medina *op. cit.* p. 208 n. 9.

⁷¹ Cf. J. Leduc “Rousseau et Gluck” y E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* cap. VI sobre la influencia y relación entre Rousseau y Gluck.

pero con el paso del tiempo, las demandas que los compositores les imponían los tornaron en cantantes que lograran cubrir los registros y tuvieran el suficiente pulmón para hacerse oír incluso por encima de la orquesta. La cuestión era entonces qué tan cantable debía ser la palabra en la ópera.

Por último, podría haber una tercera vertiente aún más aparentemente inconcexa con las anteriores y también plenamente coetánea. Se trata de las discusiones sobre la naturaleza y origen del lenguaje así como del vínculo entre signo y concepto o significado que habrían de llegarle a Rousseau y cuyas respuestas que les daría le servirían también para darle solidez a su concepción de la música. En esta vertiente de problemas y discusiones entrarían autores modernos tales como los autores y promotores de la denominada *Gramática* de Port Royal, Locke, Berkeley, Leibniz, Vico, Condillac y Diderot. Sin embargo, considero que esta vertiente es de interés solo por el tipo de respuesta que Rousseau le da a sus problemas y que, aunque sí tiene un vínculo estrecho a su concepción de la música y de conceptos como el de melodía e imitación, sería más pertinente tratarla si se hablara del tema del lenguaje en Rousseau.⁷²

Para concluir el capítulo, ambas vertientes son completamente contemporáneas aunque sus roces apenas y se hicieron evidentes. Probablemente puedan señalarse unos pocos en la similitud de la postura de Artusi y la de Rameau, o en la precaución frente al poder de la música que tenían algunos intelectuales franceses del siglo XVIII pero que ya había advertido Descartes y Leibniz. Estos roces pueden deberse a otros temas que tenían en común y que eran secundarios para ambos tal como el tema del contrapunto. No obstante, es claro que, en principio, ambas tenían preocupaciones completamente distintas y que, como espero mostrar pronto, confluían en Rousseau y dividirían su obra precisamente en dos partes.

⁷² Una exposición resumida de los problemas y discusiones sobre el lenguaje durante la modernidad está en el capítulo 3 de la *Historia de la filosofía del lenguaje* de Mauricio Beuchot.

Capítulo Segundo

Rousseau y la estética racionalista de la música

I Rousseau y la música

Los contactos entre Rousseau y la música son variados a lo largo de su vida. Las referencias en su obra autobiográfica son tan vastas que dejan ver lo inmerso que estaba el ginebrino en el ambiente no solo teórico-musical de la época, sino también en el ambiente artístico. Y aquí creo necesario hablar de esa parte de su vida que desemboca en la propuesta de una nueva notación musical, no con el objetivo filosófico de entremezclar lo personal con lo teórico del ginebrino⁷³, sino para observar el proceso de desarrollo no solo de una supuesta revolución en la música en aquella época, sino del desarrollo mismo de la concepción racionalista de la música y que abandonará posteriormente.

Es a la tía Suzon a quien Rousseau le debe el gusto por la música, “o más bien, la pasión por la música que no se desarrolló bien en mí —confiesa Rousseau— sino mucho tiempo después.”⁷⁴ Recuerda un aria que le cantaba, ha olvidado la mitad de la letra pero la melodía le parece tan clara que no puede llegar al final al cantarla sin haber roto en llanto. Tenía aproximadamente 10 años y a la edad de 52 está resuelto a no buscar la letra completa que sería incomparable con el recuerdo que tiene de ella en voz de su tía Suzon y que habita solo en su memoria.

⁷³ El texto de Waeber es un ejemplo de ello. Aunque considero que es realmente interesante y que arroja mucha luz a la estética rousseauiana la sentencia de Waeber: “Yet it is precisely this inextricable intertwining of autobiographical experience and the practice and theory of music in the Enlightenment that uniquely defines Rousseau’s aesthetics”, por ahora no creo tener el suficiente conocimiento de la vida del autor que me ocupa por lo que quizá, a partir de lecturas como la de Waeber inspirada en la interpretación que hace Starobinski del ginebrino, en otro momento me ocupe de la estética rousseauiana en su profunda relación con la vida del autor. J. Waeber *Rousseau’s “unité de mélodie”* p. 134. Otro intento de lectura en la que se muestra la mezcla íntima de lo personal con lo teórico en Rousseau lo hace Hartle que, a partir de las reflexiones teóricas del ginebrino sobre la música y la pintura, concluye una interpretación de *Las confesiones*. Desde luego, su texto tiene como objeto precisamente eso: una lectura filosófica de *Las confesiones* de Rousseau. Cf. A. Hartle *El sujeto moderno en las “Confesiones” de Rousseau. Una respuesta a San Agustín* pp. 179-184.

⁷⁴ CON I p. 38. Cf. también *Ibid.* II pp. 105-106.

Con 17 años, Rousseau, después de llegar a vivir en casa de Mme. De Warens y convertirse al catolicismo, es enviado por ella al seminario de Annecy para estudiar latín, con las pretensiones de hacer frente a su falta de estudios formales y en vista de su supuesta vocación para ser sacerdote. “Iba al seminario como habría ido al suplicio. ¡Qué triste casa un seminario, sobre todo para quien sale de la de una amable mujer! Allí llevé un solo libro, que le había pedido prestado a Mamá, y que me fue de gran ayuda. No se adivinará la clase de libro que era: un libro de música.”⁷⁵ En esta ocasión, como en muchas otras, Rousseau aprovecha el viaje para estudiar por su cuenta lo que más le gustaba libre de la orientación de un maestro, es decir, de manera autodidacta. Es más, las lecciones no fomentaban un buen aprendizaje de la música tal que las lecciones que Mme. De Warens le daba, con su mediano conocimiento de música, “lejos de ponerme —dice Rousseau— en situación de solfear no me enseñaron siquiera la cuarta parte de los signos musicales.”⁷⁶

Con casi 20 años, Rousseau se muda a Neuchatel después de haber estado en varias otras ciudades intentando tener algún éxito como músico. Aproximadamente dos años antes había decidido volverse músico y había tomado lecciones serias con un maestro en una capilla. Se había dedicado a viajar de ciudad en ciudad enseñando música y siendo maestro en diversas casas. En Neuchatel, por ejemplo, no le va tan mal, a pesar de que se trataba más bien de una excepción. Dice el ginebrino, “tuve en ella [en Neuchatel] alumnas y gané suficiente [...]”.⁷⁷ En alguna otra ciudad, la capilla en la que enseñaba música le brinda su propia orquesta y, sin saber dirigir, accede a la propuesta y se hace cargo de la dirección de las piezas que interpretaría la orquesta. Así, sin tener mucho conocimiento pero siempre con ardiente vehemencia, enseña música en varias ciudades. “Insensiblemente fui aprendiendo música al enseñarla”⁷⁸, concluye el mismo Rousseau de todas sus experiencias.

Hasta este momento, Rousseau todavía no ha compuesto obras musicales importantes, ha escrito coplas y algunos versos de canciones, además de algunas canciones pero nada muy importante. Y por ahora quisiera resaltar lo que se podría concluir de los pasajes anteriores: 1) la

⁷⁵ *Ibid.* III p. 157.

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibid.* IV p. 197.

⁷⁸ *Ibidem.*

música llega a Rousseau por medio de un recuerdo intenso, quizás imaginario, allá en sus mocedades, la pasión por la música lo ha mantenido vivo en su memoria, que aunque era mala, no puede olvidar el goce de aquellos tiempos melódicos, 2) aunque nunca tuvo una enseñanza formal, de cualquier manera fue poco proclive a seguirla cuando tuvo alguna y terminó volviéndose autodidacta casi desde sus primeros años⁷⁹, 3) aunque no era muy entendido en música intentaba perseverar en la enseñanza de la misma movido por su misma pasión, es decir, si aprendía música a la vez que la enseñaba, se podría decir que la aprendía para poder enseñarla.⁸⁰ En pocas palabras, la pasión, el carácter autodidacta y el carácter práctico que Rousseau inyecta en la música desde su experiencia personal aparecerán después como motivaciones de las reflexiones que haga en el ámbito de la música. A veces, no serán solo motivaciones sino plenos y conscientes

⁷⁹ Acerca del carácter autodidacta en Rousseau quisiera decir tres cosas: 1) El carácter autodidacta pudo haber germinado en Rousseau a partir del hábito de leer con su padre gran parte del día hasta casi amanecerse a Tácito o a Plutarco, según lo narrado en el libro I de *Las confesiones*. 2) Además, en este rasgo de no poder ni querer ser enseñado bajo la guía de un maestro, Rousseau deja ver una de sus nociones de libertad que precisamente es la de estar libre del control u observación o dominio de alguien más, en este caso podría entenderse como un enseñarse a sí mismo de manera autónoma. Cf. por ejemplo, DCS I cap. VI. Para otras nociones de libertad cf. P. De Man *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust* pp. 165 y ss. Cf. también R. Wokler “Rousseau’s Two Concepts of Liberty” en *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies* pp. 154-184. Así como R. Arteaga *Libertad política y contractualismo* cap. 4. Cap. 3) De manera autodidacta el ginebrino estudió a Rameau con gran esmero, lo cual es importante saber para su posterior polémica con este: “Mientras en Italia se luchaba, en Francia se cantaba. Las óperas de Rameau empezaban a meter ruido y dieron a conocer sus obras teóricas, cuya oscuridad las ponía al alcance de pocas personas. Por casualidad oí hablar de su tratado de armonía, y no tuve sosiego hasta que no me hice con ese libro. Por otra casualidad caí enfermo. La enfermedad era inflamatoria; fue aguda y breve; pero mi convalecencia fue larga y durante un mes no estuve en condiciones de salir. En ese tiempo empecé y devoré mi tratado de armonía [se refiere al *Traité de l’harmonie* de Rameau] pero era tan largo, tan difuso y estaba tan mal organizado, que comprendí que necesitaría un tiempo considerable para estudiarlo y desentrañarlo.” CON V p. 232-233.

⁸⁰ No es lugar este para discutir qué tan conocedor era Rousseau de la música. Él mismo sugiere a veces que no pasaba de ser un fanático diletante o de escribir meramente para ganarse la vida. Empero, leyendo *Las confesiones* puede advertirse que conoció personalidades importantes del ambiente teórico-musical de la época y leyendo sus obras teóricas sobre música es fácil concluir que no era para nada un amateur. Al respecto solo refiero el texto de De la Fuente Charfolé *El Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos* donde demuestra que una obra como el *Diccionario de música* fue una obra bien acabada en el más pleno sentido de la palabra, Rousseau dedicó al menos 10 años a escribirla, la situación financiera del ginebrino era buena por ese entonces por lo que no tenía prisa en terminar la obra (además, el *Diccionario* le dejaría pocas ganancias), sacó varios libros de música de la biblioteca del rey para su elaboración (aunque el registro no se conserva), él mismo revisó cuidadosamente la edición y se aseguró de que las láminas fueran claras a la vista y por muchas otras razones más se puede decir que no escribía por vanidad o por urgencia económica sino por que realmente tenía algo que decir acerca de la música. Cf. también CON VIII p. 473: “Como nunca fui un gran rascatripas, estoy persuadido de que, sin mi *Diccionario de música*, habrían terminado diciendo que no sabía nada de esa materia.”

argumentos de sus críticas a los teóricos de su época. Resta revisar el proceso de surgimiento y desarrollo de su *Proyecto de notación musical*.

La idea de notar la música con cifras la había concebido Rousseau desde hacía tiempo pero nunca la había concretado ni desarrollado. Frente al infortunio y miseria que reinaba en la casa debido a la mala administración financiera de Mme. De Warens, Rousseau decide hacer algo por la pobre “Mamá”. No se creía con talento en las letras por lo que esa vía no podía seguir. Empero, tenía otra idea.

No había abandonado la música cuando dejé de enseñarla. Al contrario, había estudiado bastante teoría para poder considerarme experto al menos en ese apartado. Meditando sobre el esfuerzo que me había costado aprender a leer las notas, y en el que había hecho para cantar a libro abierto, se me ocurrió pensar que esa dificultad bien podía proceder tanto de la materia misma como de mi, sabiendo sobre todo que aprender música no era cosa, en general, fácil para nadie. Examinando la constitución de los signos, me parecían a menudo muy mal inventados. Hacía mucho que había pensado en notar la escala mediante cifras para evitar estar trazando constantemente líneas y pentagramas cuando había que escribir la melodía más insignificante. Me había visto detenido por las dificultades de las octavas, y por las del compás y los valores. Esa vieja idea reapareció en mi mente, y volviendo a pensar en ella vi que tales dificultades no eran insuperables. Tuve éxito en mi intento y logré la notación de cualquier música por medio de mis cifras con la mayor exactitud, y puedo decir que con la mayor sencillez. Desde ese momento creí que había hecho mi fortuna, y en el ardor de compartirla con aquella a quien debía todo, sólo pensé en partir hacia París, sin dudar de que nada más presentar mi proyecto a la Academia aquello sería una revolución.⁸¹

II Crítica a la notación musical tradicional

Así, con 29 años de edad, llega a París en 1741 con nada más que con su proyecto de música y su *Narciso* (una comedia) con las pretensiones de tener suerte en París frente a la Academia de Ciencia. Pero antes de exponer en qué consiste propiamente la nueva notación musical que Rousseau propuso quisiera exponer los puntos que encontraba el ginebrino como erróneos o

⁸¹ CON VI p. 332.

imperfectos en la notación musical tradicional y que, en el fondo, consiste no en una crítica a la estética racionalista de la música sino en una preparación para tomar plenamente partido por ella.

Después de presentar la memoria de su *Proyecto sobre los nuevos signos para la música*, con una extensión de no más de veinte páginas, y de haber sido rechazado por la Academia, Rousseau trabajó durante unos meses reelaborando su texto y concluyó con un tratado de unas cien páginas dirigido esta vez al público en general como denuncia del equívoco que habían cometido sus jueces en la Academia de Ciencia al rechazar su proyecto. Se trata de la *Disertación sobre la música moderna* donde la exposición del sistema musical de Rousseau adquiere una forma más acabada. En ambos textos me apoyaré.

Rousseau se propone dos cosas, en principio, muy sencillas y elementales: 1) “anotar la música y todas sus complejidades de manera más sencilla, más cómoda y con un volumen menor”⁸², esto es, “más cómoda para anotar”.⁸³ Por ejemplo, sirviéndose de su experiencia como copista, Rousseau escribe un largo artículo sobre este oficio en el *Diccionario*. Al distribuir la partitura en el papel pautado, una de las cuatro reglas que da el ginebrino y que debe seguir el copista es que cuando se tienen las distintas partes de la obra se ha de buscar que cada fragmento, que cada pentagrama ajuste con el mismo de todas las demás partes y que cuando las partes exceden el número de pentagramas en el papel pautado, es preferible que se coloquen dos partes en un solo pentagrama (evitando que sea el de la parte del violín para no confundir con el doble registro) o, aún más, que se dejen pentagramas vacíos dado el caso.⁸⁴ El problema de llevar a cabo esta exigencia que impone Rousseau al copista es que en Francia la cantidad de pentagramas en cada papel pautado está fijada por lo que no siempre corresponden al número de partes necesarias de la obra.⁸⁵ Todo esto es de suma importancia ya que en última instancia define la labor del copista como el intermediario por antonomasia entre el compositor y la audiencia: “Corresponde al copista aproximar estos dos términos tanto como le sea posible, indicar con claridad todo aquello que se debe hacer para que la música ejecutada refleje fielmente en el oído del compositor lo que éste

⁸² DMM p. 89.

⁸³ PNS p. 219. Esta y todas las citas del *Projet* son traducciones mías.

⁸⁴ Cf. DIC art. Copista p. 153.

⁸⁵ Cf. *Ibid.* art. Papel pautado p. 319.

representó en su mente cuando la compuso.”⁸⁶ Es decir, si el mismo papel pautado permitiera una copia en la cual se economizara el mismo papel ocupando todos los pentagramas sin dejar ninguno vacío, en el cual, por consecuencia de lo anterior, todas las partes ajustaran y fuera cómoda la lectura a primera vista sin temor a perderse en la ejecución al cambiar de página o saltar de pentagrama, entonces la misma ejecución sería perfecta al estar estrechamente vinculado lo que compuso el compositor y lo que escucha la audiencia. Pero todo esto se ve impedido por la misma forma del papel pautado, por el espacio que ocupan los pentagramas y por el tamaño de las notas.

Aunado a esto, surge el problema de la transposición, una de las “complejidades” de notar música” que hace laborioso la escritura de una pieza al unísono para diferentes instrumentos que no leen en la misma clave. El proceso es el siguiente: “Si se desea entonces transportar a un tono un aire compuesto en otro [tono] diferente, se trata, en primer lugar, de elevar o bajar su tónica y todas las notas uno o más grados, según el tono que se ha escogido, y, después, de armar la clave como lo exige la analogía de ese nuevo tono.”⁸⁷ La modificación de la clave o armadura original conlleva la introducción de las alteraciones correspondientes y necesarias en la pieza no incluidas en la clave. Lo complicado de este proceso para el copista y el compositor acarrea problemas para el intérprete

pues, aunque se guíe por las notas que tiene a la vista, es necesario que sus dedos hagan sonar otras completamente diferentes, y que las altere tan diferentemente como diferente sea la manera en la que la clave haya de estar armada para el tono anotado y para el tono *transportado*, de manera que a menudo debe hacer sostenidos donde ve bemoles, y viceversa, etcétera.⁸⁸

Esto tiene que ver con el problema de los nombres de las notas y sus expresiones gráficas que más adelante explico, pero por el momento adelanto que, por algún motivo, Rousseau piensa que el intérprete ha de tener conocimiento de la armadura anotada, que es el original, aunque su partitura esté notada con otra armadura. En el fondo, lo que deja ver este problema relacionado con el intérprete es la cuestión de expresar una misma tonalidad con diferentes armaduras, tomando por tonalidad a veces únicamente la original en la que se anota la música y otras veces también en

⁸⁶ *Ibid.* art. Copista p. 156.

⁸⁷ *Ibid.* art. Transposición p. 427.

⁸⁸ *Ibidem.*

la que se traspone. Puede que esta cuestión solo es un problema de perspectiva, es decir, si lo ves como el compositor o como el intérprete, lo cual deja ver que las inquietudes y objeciones que Rousseau plantea a la notación tradicional tendrían que ver en gran medida a alguna especie de cortocircuito que le provocó el ser intérprete y compositor a la vez.

Además, el ginebrino se propone 2) “hacer que aprender música sea tan fácil como engorroso ha sido hasta ahora [...] y hacer que la práctica depende tan sólo del hábito de los órganos, sin que pueda entrometerse la dificultad de la notación.”⁸⁹ En efecto, a Rousseau mismo le había costado mucho aprender música por sí solo o con maestro a tal grado que había dudado que el problema fuese solo de sus capacidades sino más bien del mismo arte. Así, aún cuando al niño se le enseñe música por mero entretenimiento parece ser necesario aprender el lenguaje del canto antes de cantar. Fiel a su pedagogía, Rousseau quiere que el lenguaje musical se aprenda en la práctica, incluso que se le “descubra” intuitivamente en el momento mismo de cantar. No obstante esta supuesta necesidad de aprender el lenguaje musical, sus notas, sus signos y la manera de solfear, declara Rousseau: “sin prisa ninguna para enseñarle a leer la escritura, tampoco la tendré para enseñarle a leer la música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apresuremos a fijar su espíritu sobre signos *convencionales*.”⁹⁰ Así, el problema práctico de la enseñanza reside en la naturaleza convencional de los signos, éstos impiden el ideal formativo del niño que tiene Rousseau. El niño ha de aprender en la marcha *natural*, aunque no por eso incontrolada, de la práctica de la mano de signos que no sean convencionales para evitar la violencia y frustración del niño al aprender un lenguaje completamente ajeno, extraño y arbitrario.

[Notación convencional]



Lámina F, Figura 2 [Notación convencional] del *Diccionario de música*

⁸⁹ DMM p. 89.

⁹⁰ EDE II, p. 231. El subrayado es mío. Como se sabe, la arbitrariedad-convencionalidad en Rousseau es un tema que atraviesa su obra; sus obras teóricas sobre música no serán la excepción.

Pero estos objetivos de notar la música de manera más sencilla y de que desde la misma notación musical sea más fácil aprender música, es decir, un *objetivo técnico* y un *objetivo práctico*, se encuentran con las deficiencias de la notación tradicional moderna las cuales se reducen a tres. 1) “La primera es la infinidad de signos y de sus combinaciones [...] resulta que toda la dificultad reside en la observación de las reglas y para nada en la ejecución del canto”.⁹¹ Esto es, se cuentan hasta siete figuras de nota y otras tantas para los silencios, se tienen cinco líneas que constituyen el pentagrama y otras más para las notas que sobrepasan la extensión del pentagrama por arriba y por abajo. Y aunque parezca extravagante el que tales signos sean demasiados, Rousseau tiene las pretensiones de remediar este “vicio” de la notación tradicional que pone la dificultad en “las reglas” y no en “el canto” con su nueva notación musical.

2) “La segunda es la falta de evidencia de la especie de los intervalos cuando se expresan en la misma o en distintas claves”⁹² lo cual hace progresar lentamente el aprendizaje de la música en los estudiantes y la confusión en la ejecución de los músicos. Esto es interesante porque, según Rousseau no es lo mismo solfear *ut* que C. Entiéndase la acción de solfear por “entonar los sonidos, en pronunciar al mismo tiempo las sílabas de la gama que les corresponden”.⁹³ Esto tiene que ver con el nombre de las notas en la práctica del solfeo, es decir, con la naturaleza de los nombres poniendo en cuestión la relación entre el signo y su significado, la cual no parece ser del todo evidente en la notación tradicional. También tiene que ver con la disyuntiva entre el privilegio del intervalo y el privilegio de la altura o extensión, es decir, entre la relación aritmética de dos sonidos, asequible de expresar matemáticamente en una fracción, y la simple cualidad de

⁹¹ DMM p. 100. Cf. también DIC arts. Notas p. 296 y Cifras p. 131. En el segundo lugar, incluso Rousseau reconoce que Rameau también señala el mismo defecto en la notación tradicional: “El señor Rameau, en su *Disertación sobre los diferentes métodos de acompañamiento*, ha encontrado un gran número de defectos en las *cifras* ya establecidas. Ha evidenciado que son demasiado numerosas y a la vez insuficientes, oscuras, equívocas; que multiplican de una forma inútil los acordes y que no muestran de ninguna forma su ligadura.” Las cifras que se critican allí corresponden a una moda francesa de colocar cifras en la partitura del bajo: “Pero en Francia está de moda sobrecargar los bajos con una confusión de *cifras* inútiles; se cifra todo, hasta los acordes más evidentes, y aquel que pone más cifras cree ser el más sabio.”

⁹² DMM p. 100. Cf. también DIC art. Notas p. 296

⁹³ DIC art. Solfear p. 393.

comparación entre dos sonidos con diferentes velocidades vibratorias. El intervalo y la altura serán definidos por Rousseau de la siguiente manera:

“[Intervalo:] Diferencia de un sonido a otro, entre lo grave y lo agudo; es el espacio completo que uno de los dos tendría que recorrer para llegar al unísono del otro. La diferencia que existe entre *intervalo* y *extensión* es que el intervalo está considerado como indiviso y la extensión como divisible. En el *intervalo* sólo se consideran los dos términos; en la extensión se suponen [sonidos] intermediarios. La extensión forma un sistema, pero el *intervalo* puede ser incompuesto.”⁹⁴

Es decir, por un lado el privilegio recaería en un aspecto cuantitativo que tiene unidades indivisibles, y por el otro en un aspecto meramente cualitativo que presenta un pleno divisible como condición de posibilidad para un sistema. Pero vayamos por pasos:

C y A designan sonidos fijos, invariables, que siempre emiten las mismas teclas. *Ut* y *la* son otra cosa. *Ut* es constantemente la tónica de un modo mayor o la medianta de un tono menor. *La* es constantemente la tónica de un modo menor o la sexta nota de un tono mayor. De esa forma, las letras marcan los términos inmutables de las relaciones de nuestro sistema musical, y las sílabas marcan los términos homólogos de las relaciones semejantes en diversos tonos.⁹⁵

Esto quiere decir que por homología, tanto *ut* como *la* pueden ocupar el mismo lugar en la escala de acuerdo con un modo, esto es, pueden ocupar el mismo grado y por lo tanto, son el mismo sonido aunque expresando distintas relaciones. Empero, si se emplea la nomenclatura entonces cada letra designa un único sonido en todo el teclado temperado junto con sus octavas; así, una misma tecla será siempre designada, por ejemplo, por la letra C, y cuando se escriba C entonces siempre se referirá al sonido que se escucha al presionar determinada tecla.

Las letras indican las teclas del teclado, y las sílabas los grados del modo. Los músicos franceses han embrollado extrañamente esas distinciones; han confundido el sentido de las sílabas con el sentido de las letras y, al duplicar inútilmente los signos de las teclas, no han dejado ninguna para

⁹⁴ *Ibid.* Art. Intervalo p. 244. Cf. también *Ibid.* art. Extensión p. 216: “Diferencia entre dos sonidos dados que tienen intermediarios, o suma de todos los intervalos comprendidos entre los dos extremos. Así, la mayor *extensión* posible, o aquella que comprende a todas las demás, es la distancia que hay del más grave al más agudo de todos los sonidos sensible o apreciables. [...] la *extensión* sonora musical, como la del tiempo y la de lugar, es indivisible hasta el infinito.”

⁹⁵ EDE II, p. 232.

expresar las cuerdas de los tonos; de suerte que para ellos *ut* y *C* son siempre lo mismo, lo cual no es cierto y no debe ser, porque entonces, ¿de qué serviría *C*? Por eso su forma de solfear es de una dificultad excesiva sin ser de ninguna utilidad, sin aportar al espíritu ninguna idea clara, puesto que con tal método, esas dos sílabas, *ut* y *mi*, por ejemplo, pueden significar igualmente una tercera mayor, menor, superflua o disminuida.⁹⁶

Así, para Rousseau la notación tradicional añade términos innecesarios y poco claros. Innecesarios según el principio ockhamista *pluralitas non est ponenda sine necessitate* ya que en el ámbito práctico se tienen dos designaciones de los sonidos, por un lado la nomenclatura y por el otro los nombres de las notas que les puso Guido d'Arezzo. Poco claros porque su uso hace que se confunda su función entre unos y otros. Por un lado, dice Rousseau, la nomenclatura señala un sonido en específico y sus octavas en el teclado temperado y, por el otro, los nombres monosilábicos designan más bien las relaciones de los sonidos. En este último caso el problema es que un mismo nombre se ocupa para distintas relaciones, es decir, en distintos modos por lo que parece entonces que los nombres designan las teclas del teclado, en pocas palabras, no se sabe a qué se está refiriendo uno: si a la tecla y su sonido o al grado que ocupa dicho sonido en el modo el cual cambia de obra a obra. El problema práctico Rousseau lo ejemplifica así:

Pregúntele a una persona que canta qué es un *ut* y le dirá que es el primer tono de la gama. Pregunto lo mismo a un instrumentista y le responderá que es tal posición en el diapasón de su violín o tal tecla de su clavecín. Ambos tienen razón. En cierto sentido están incluso de acuerdo y lo estarían del todo si uno no concibiera esta gama como móvil y el otro este *ut* como variable.⁹⁷

En esto concluye este problema, nuevamente en un aspecto práctico: el solfeo. El solfeo es la última consecuencia de este “vicio” de la notación tradicional ya que es el aspecto práctico-pedagógico de la misma. Resulta interesante que Rousseau piense que cuando se solfea no solo se

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ DMM p. 117. Además cf. *Ibid.* p. 119 “Pero limitémonos al examen de lo que ocurre en una sola clave. Se cree que la misma nota siempre ha de expresar la idea de la misma tecla y, sin embargo, esto es completamente falso. Como consecuencia de accidentes muy comunes causados por sostenidos y bemoles, ocurre en todo momento no sólo que la nota *si* se convierte en la tecla *ut*, que la nota *mi* se convierte en la tecla *fa* y al revés, sino también que una nota sostenida en la clave y sostenida por accidente sube un tono entero, convirtiendo un *fa* en un *sol*, un *ut* en un *re*, etc., y que, en cambio, por un doble bemoles un *mi* se convierte en un *re*, un *si* en un *la* y así los demás. ¿dónde está entonces la precisión de nuestras ideas? ¿Cómo? ¿Veo un *sol* y debo tocar un *la*? ¿Es ésa la relación tan exacta, tan alabada, en aras de la cual se pretende sacrificar la de la modulación?”

dicen o cantan las notas que están en el papel sino que en el ínterin se aporta al espíritu una idea. Rousseau intenta precisar esa idea que adquiere el espíritu al solfear, es decir, cuál deba ser esa idea clara que el espíritu tenga cuando solfee: el sonido de la tecla o el grado que ocupa tal sonido en la escala según el modo de la obra. Rousseau optará por la idea de la relación que ocupe determinado sonido con el resto, es decir, el grado que ocupa tal sonido en la escala según el modo debe ser la idea que una nueva notación transmita al intérprete. Por ello Rousseau dirá

Ut o re no son, o no deben ser, tal o cual tecla del teclado, sino tal o cual cuerda del tono. En cuanto a las teclas fijas, se expresan por las letras del alfabeto. La tecla que llamáis *ut*, yo la llamo C; la que llamáis *re*, yo la llamo D. No son signos que yo invento; se trata de signos totalmente establecidos por los que determino con absoluta claridad la fundamental de un tono.⁹⁸

Y con esto, Rousseau vuelve a traer a la mesa la convencionalidad o naturalidad de los signos musicales que ya antes ha señalado con la cantidad innecesaria de signos musicales.

Por último, 3) la tercera clase de vicios tiene que ver con “la extrema disparidad de los caracteres y el excesivo volumen que ocupan”⁹⁹, lo cual pone en evidencia, en el otro extremo, justo la virtud que debiera satisfacer las demandas de todo lenguaje escrito y, sobre todo, en la notación musical, esto es, “expresar mucho en poco espacio”.¹⁰⁰

Estos tres vicios de la notación musical tradicional, según Rousseau, apuntan a un solo problema: “todos esos defectos parten de la misma fuente, a saber, del mal establecimiento de los signos y de la cantidad que fue preciso instituir para suplir la expresión limitada y mal concebida que se les había dado inicialmente.”¹⁰¹ Así, el ginebrino ha expuesto sus críticas a la notación tradicional y se ha impuesto los objetivos que una nueva notación debiera satisfacer a partir de las deficiencias que detecta.

⁹⁸ Cf. DIC art. Solfear pp. 394-395.

⁹⁹ DIC p. 100.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 101.

¹⁰¹ DMM p. 101.

III Una nueva notación musical

Para proponer una nueva notación musical, Rousseau identifica dos objetos principales que ha de satisfacer, de manera tal que el significado o concepto que implique el signo sea el correcto transmitido precisamente. “El primero debe ser la expresión de todos los sonidos posibles; el otro, aquel de todas las duraciones diferentes tanto de los sonidos como de sus silencios correspondientes y que comprende la diferencia de movimientos [tempos].”¹⁰² Esto es, por un lado, la altura que se expresa en el pentagrama verticalmente y, por el otro, la duración expresada en el pentagrama de izquierda a derecha horizontalmente.

“Además de esto, sería ventajoso que estos signos ya fuesen conocidos, para no dispersar la atención, y fáciles de representar, para que la música resulte más cómoda.”¹⁰³ Esos signos serán los números. La elección de Rousseau nos llevaría a la manera en cómo se aprenden los números para determinar si no hay otros mejores, por ejemplo, las letras. El *Emilio* sitúa el aprendizaje de las matemáticas, específicamente de la geometría, a una edad aproximada a los 12 años en la que éstas se aprenden empíricamente de la mano del tutor. Debido a que todo conocimiento comienza en la experiencia y solo después, mucho después, se “intelectualiza”¹⁰⁴, los signos numéricos no son la excepción. Lo único que tiene que hacer el tutor es, dice Rousseau, no pretender “enseñar geometría a Emilio, es él quien ha de enseñármela; yo buscaré las relaciones y él las encontrará; porque yo las buscaré de forma que se las haga encontrar.”¹⁰⁵ No obstante, aunque pueda significar trasladar el problema del aprendizaje de los signos musicales al de los números y a pesar de que ambos problemas aparecen en el mismo libro del *Emilio*, sea “el estudio que fuere, sin la idea de las cosas representadas los signos que las representan no significan nada.”¹⁰⁶ Esto es, lo esencial en la elección de los números reside en si efectivamente expresan de manera gráfica lo que tienen

¹⁰² PNS p. 220.

¹⁰³ DMM p. 101.

¹⁰⁴ Cf. EDE II p. 190. “Como todo lo que entra en el entendimiento humano le llega por los sentidos, la primera razón del hombre es una razón sensitiva; es ella la que sirve de base a la razón intelectual”.

¹⁰⁵ *Ibid.* II p. 224.

¹⁰⁶ *Ibid.* II p. 162.

que representar, es decir, si en verdad los números son capaces de llevar a la mente del intérprete la idea correcta y de manera precisa.

Además del problema de la relación entre signo y concepto, está también el problema del nombre de esos mismos signos. “No resulta posible determinar de un sonido único si es un *ut* o un *la* o un *re*, y mientras lo oigamos por separado no resulta posible percibir en él nada que nos induzca a darle un nombre antes que otro.”¹⁰⁷ Esto es, el nombre no ha de ser impuesto al signo musical de manera arbitraria, como parece haberlo hecho Guido al tomar algunas sílabas sacadas del himno de San Juan Bautista, sino que el nombre de cada sonido ha de derivarse de la relación misma que mantiene con otros. En efecto, por sí mismo un sonido no muestra razón alguna para preferir llamarlo de una manera u otra, a menos que se ponga en relación con otros, es decir, que se le imponga un orden que vincule varios sonidos según el cual se asigne una función específica a cada sonido. Sin embargo, ese orden impuesto tampoco ha de ser arbitrario para no caer en el mismo problema, sino que ha de encontrarse un orden *natural* que permita llamar a los sonidos forzosamente de una manera y no de otra.

Y ese orden natural al que se asiste es la derivación de las consonancias, presentes ya en Descartes y Rameau, y que se sitúa como el origen mismo de todos los sonidos de la gama anterior incluso al ordenamiento de las teclas del teclado temperado, el cual se debe a aquella y no al revés. Esto quiere decir que Rousseau pretendería derivar los nombres de un fenómeno *natural* en el sentido de “físico”, es decir, de la observación de la cuerda vibrante y de cómo, mediante divisiones, es posible encontrar todos los sonidos de la gama. Pero

como es imposible contar estas vibraciones, al menos de forma directa, queda demostrado que no es posible hallar en los sonidos ninguna propiedad específica que permita reconocerlos por separado, y con mayor motivo, que no hay ninguno que por preferencia merezca ser distinguido de todos los demás y servir de fundamento a las relaciones que tienen entre sí.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ DMM p. 102.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 103.

Esto quiere decir, no solo que un sonido por sí mismo no tiene un nombre y que solo lo tiene en relación con otros, sino que para establecer el orden de esas relaciones ha de hallarse un sonido fundamental del cual pueda partirse. Rousseau reconoce que la elección de ese sonido es arbitraria y se ha definido con el nombre de *ut* cuyo sonido es “producido por un tubo abierto de dieciséis pies de longitud” y que “deja oír con bastante nitidez, además del sonido principal, otros dos sonidos más débiles, uno en la tercera mayor y otro en la quinta, a los que se han dado los nombres de *mi* y *sol*.”¹⁰⁹ No obstante, aunque se acepta el *ut* como sonido fundamental debido a que en la práctica funciona bien, Rousseau se adelanta y reconoce que “si hubiéramos tomado como sonido fundamental *ut* el sonido producido por cualquier otro tubo, habríamos llegado a una progresión totalmente similar con sonidos diferentes, por lo que esta elección no deja de ser una mera convención, igual de arbitraria que la de tal o cual meridiano para determinar los grados de longitud.”¹¹⁰ Por lo cual, no importa cuál sea el sonido fundamental porque, independientemente de las vibraciones que se estipulen como sonido fundamental, éste no es fundamental por ello o por lo grave que pueda ser, sino que es fundamental porque el orden mismo lo requiere siendo las vibraciones mero correlato empírico de ese ordenamiento. La conclusión de lo anterior es que

el método que me ha señalado la naturaleza y que he seguido para hallar la generación de todos los sonidos usados en la música me enseña en primer lugar, no encontrar un sonido fundamental propiamente dicho, que no existe, sino a extraer de un sonido establecido por convención las mismas ventajas que éste tendría si realmente fuese fundamental, es decir, a convertirlo realmente en origen y generador de todos los demás sonidos que se usan y que sólo pueden usarse como consecuencia de ciertas relaciones determinadas que tienen con él [...].¹¹¹

Con ello se demuestra la *relatividad* de todo sonido y el carácter *fundamental* solo en tanto *funciona* como generador y origen de todos los sonidos de la gama.

“Por lo tanto —explica Rousseau—, el primer objetivo que nos hemos de proponer a la hora de establecer nuestros nuevos signos es idear primero un signo que designe, con claridad y

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 104. La derivación de las consonancias procede sea por división de la cuerda o, como lo muestra la cita, por la identificación de los armónicos que resuenan a la vez y que acompañan a otro sonido denominado fundamental.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 105.

¹¹¹ *Ibid.* p. 107.

en todas las ocasiones, la cuerda fundamental que pretendemos fijar y su relación con la fundamental de comparación, es decir, con el *ut* natural.”¹¹² Es decir, la *designación* del sonido fijado como *fundamental* y el *concepto* de su relación han de poder expresarse en un solo signo. En otras palabras, el *nombre* del sonido ha de comunicar a la vez el *significado* del mismo a través de la expresión gráfica del *signo*. Así, el signo ha de condensar tanto el nombre como el significado, ha de tener por nombre uno que conlleve su significado de tal manera que el nombre sea intrínseco al signo evitando así la arbitrariedad.

“Estas consideraciones nos llevan directamente a escoger las cifras para expresar los sonidos de la música, ya que las cifras sólo indican relaciones y porque la expresión de los sonidos no es más que la expresión de las relaciones que éstos tienen entre sí.”¹¹³ Las cifras expresan por sí mismas relaciones, la aritmética no es otra cosa que la ciencia de todas las posibles relaciones entre los números; por otro lado, con las cifras la expresión gráfica de los sonidos no es otra cosa que precisamente la expresión de las relaciones de éstos entre sí mismos. Ésto es lo que pretende Rousseau adherido plenamente consciente a la estética racionalista de la música: mediante su notación musical se expresa la verdadera esencia de la música, esto es, las relaciones de los sonidos, los intervalos.

Además, al tomar a las cifras por los signos apropiados para notar música con base en un ordenamiento matemático llevado a la observación empírica, Rousseau no hace otra cosa que lo mismo que ya había hecho Rameau en la *Demostración del principio de la armonía* cuando veía en la música la ciencia por antonomasia, ya que llevaba la matemática a la experiencia y a la práctica, es decir, patentando la aritmética en la experiencia mediante una proyección de la misma en la materia. A partir de esta perspectiva que toma a la música por una “física práctica”, Rousseau puede proponer las cifras como los mejores signos para anotar la música en tanto que éstas reflejan el ordenamiento matemático de las vibraciones de la cuerda.

¹¹² *Ibid.* p. 109. Además cf. PNS p. 221 “ [...] es suficiente que todos estos sonidos tengan expresiones relativas que les asignen a cada uno el lugar que deberían ocupar en relación con cierto sonido fundamental, previa y claramente expresado y que la relación sea fácil de conocer.”

¹¹³ DMM p. 109.

Además, tomando a las cifras como signos musicales, Rousseau cree devolverle a la notación moderna la virtud que tenía en otro tiempo la notación de la música griega ya que, “si los Griegos empleaban para este fin las letras de su alfabeto era sólo porque eran al mismo tiempo las cifras de su aritmética”¹¹⁴, es decir, el mismo signo era elemento del alfabeto como de la aritmética por lo que cuando se “leía” se “contaba”, por decirlo así. Esto tiene que ver con aquel argumento de los defensores de la ópera en la segunda vertiente que expuse y que veían en la ópera, concebida como intento de hacer renacer la música griega, la virtud que consistía en la “musicalidad” intrínseca de su lengua griega. Rousseau está advirtiendo esto mismo, solo que para él y a diferencia de los intelectuales franceses partidarios de la ópera como Perrault, Quinault y Dubos, esta “musicalidad” no consiste en una “prosodia musical” sugerida por la música a la lengua griega, sino en la aritmética intrínseca a la lengua griega. Con ello, Rousseau estaría haciendo del griego una lengua de géometras que dista mucho de su concepción que tiene de la lengua griega de Homero, quien, según él, no escribió sino cantó, es decir, fue cantado antes que escrito, “otros poetas escribían, sólo Homero había cantado”.¹¹⁵

Sin embargo, aunque Rousseau tenga esta opinión del griego en la *Disertación*, la abandonará en sus siguientes textos como en el *Diccionario* y, sobre todo, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En el primer texto, Rousseau concebirá la musicalidad del griego en el sentido de un ritmo musical intrínseco a la palabra, por ejemplo, en tanto que “el movimiento y la marcha de las sílabas, y por consiguiente de los tiempos y del *ritmo* que resultaba de ello, eran susceptibles de aceleración y de contención, a gusto del poeta, según la expresión de las letras y el carácter de las pasiones que necesitaba expresar.”¹¹⁶ En el segundo texto, llevará su postura a un extremo llegando a afirmar que en tiempos de Homero no se escribía porque no había alfabeto alguno.¹¹⁷ Su poesía está hecha para ser cantada y así lo fue, hasta que mucho después se pasó a la

¹¹⁴ *Ibid.* p. 110.

¹¹⁵ EOL cap. VI p. 30.

¹¹⁶ DIC art. Ritmo p. 352.

¹¹⁷ Aunque es difícil determinar si el *Ensayo* es anterior o posterior al *Diccionario* y ubicarlo cronológicamente en el corpus rousseauiano sí es posible afirmar que la opinión que tuvo sobre el griego en el *Diccionario* es similar a la del *Ensayo* aunque con mucho menos radicalidad. Cf. sobre la cronología del *Ensayo*: D. Medina *op. cit.* cap. 5 y J. Derrida *De la gramatología* pp. 209-247.

escritura. “Estos poemas —dice Rousseau— quedaron mucho tiempo escritos solamente en la memoria de los hombres; fueron reunidos por escrito muy tardíamente y con hartos esfuerzos.”¹¹⁸ En el fondo, estas divergencias dentro de las mismas obras de Rousseau obedecen al debate entre antiguos y modernos, en el cual, los intelectuales tenían opiniones distintas de Grecia interpretada a trasluz de sus filosofías o de sus lecturas idealizadas de los clásicos griegos. Este debate desembocará en el romanticismo. Pero por el momento, a Rousseau le está costando concebir la lengua griega a veces desde la estética musical racionalista y a veces desde una estética musical más sentimental, que expondré más adelante.

Volviendo a la exposición de la notación musical propuesta por Rousseau cuyo primer objeto es expresar todos los sonidos posibles, las cifras no designarán las relaciones según la derivación directa de la gama, ya que éstos números o razones (fracciones) serían excesivamente grandes y no se prestarían para la práctica;¹¹⁹ sino que han de considerarse los intervalos según el grado que ocupa en la tonalidad en la que se esté tocando.

Las siete primeras cifras así dispuestas —explica Rousseau— indican, además de los grados de sus intervalos, el grado que ocupa cada sonido respecto del sonido fundamental, de manera que no hay ningún intervalo cuya expresión mediante cifras no nos presente una relación doble: la primera, entre los dos sonidos que lo componen, y la segunda, entre cada uno de ellos y el sonido fundamental.¹²⁰

De tal forma que cada uno de las primeras siete cifras designa una relación doble, por un lado, con el resto los sonidos cualquiera que sean y, por el otro, con el sonido fundamental, que, como se verá, sea cual sea siempre será designado con la cifra 1. Es decir, esta relación doble designa tanto el número de grados que contiene, es decir, designa tanto el intervalo, como el grado que ocupa determinado sonido con respecto al fundamental.

¹¹⁸ EOL cap. VI p. 30.

¹¹⁹ Cf. DIC Lámina C Figura 2. En ese lugar se pueden ver las razones de los principales intervalos practicables en música.

¹²⁰ DMM p. 112.

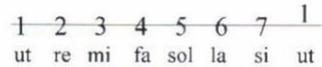


Figura 1 de la lámina F del *Diccionario de música*.

A continuación, se introduce una línea horizontal que atraviesa todas las cifras y que las enmarca como pertenecientes a una y la misma octava mientras estén sobre ella, exceptuando el último grado que corresponde a la octava y que, como designa al mismo grado con relación a la fundamental que es el mismo sonido pero siete grados debajo, entonces el siguiente 1 que cierra la octava y comienza una nueva se coloca arriba de la línea. Si se quiere pasar a la octava inferior entonces simplemente se coloca la cifra debajo de la línea. “Es decir que la posición que en la música ordinaria hemos de cambiar en cada nota, en la mía sólo cambia en cada octava, teniendo por consiguiente seis veces menos combinaciones.”¹²¹ Y así, con una sola línea se abarcan al menos tres octavas, “y si se diera el caso de que quisiéremos ir más allá, lo que raras veces ocurre en una música sensata, siempre tendríamos la libertad de añadir líneas accidentales por arriba y abajo como en la música ordinaria.”¹²²

Luego, para expresar la tonalidad es necesario identificar la fundamental con su nombre al margen de la línea del lado izquierdo. “Es decir, la nota escrita al margen, o clave, indica exactamente la tecla del teclado que ha de llamarse *ut* y por tanto ser tónica en la tonalidad mayor, mediante en la menor y fundamental en ambas.”¹²³ Esto significan varias cosas. Primero, algo que Rousseau ya había denunciado en la notación tradicional y que ahora se ve con mayor claridad, la arbitrariedad de los nombres en la notación tradicional hace que el *ut* indique siempre el sonido fundamental y no el sonido de determinadas teclas, es decir, el sonido del *ut* siempre puede variar según la tonalidad y no por ello va a cambiar de nombre. Segundo, para el modo menor la fundamental y la tónica no coinciden, como en la tonalidad mayor, sino que la fundamental siempre será la mediante, porque si en la tonalidad mayor se toma siempre como referencia la escala de *do* con el fin de hacer fácilmente comprensible toda la armonía también en el modo

¹²¹ *Ibid.* p. 113.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibid.* pp. 123-124.

menor ha de tomarse el ejemplo de la escala que no tenga ninguna alteración, es decir, que todos sus sonidos sean naturales (en el sentido técnico, sin alteraciones como sostenidos o bemoles) pero manteniendo la tercera y la sexta menor, es decir, con un intervalo de tono y medio. Tal es la escala de *la*. Es interesante que esta conclusión Rousseau la obtiene de Rameau quien asegura que lo propio del modo menor reside solo en los intervalos de tercera y sexta que son menores tomando la escala de *la* como la referencia.¹²⁴ “Tomando pues el *la* como nombre de la tónica de las tonalidades menores y expresándolo con la cifra 6, concedo a su mediante *ut* el privilegio de ser, no la tónica sino la fundamental característica.”¹²⁵ Así, la notación musical de Rousseau prioriza el modo mayor y lo tiene como referencia del menor. Es cierto, finalmente la arbitrariedad que encontraba en la notación tradicional Rousseau ahora la extiende a la armonía misma y con base en ello decide optar por establecer a la mediante como la fundamental del modo menor, empero, pudo haber llevado aún más allá su postura y haber dicho que da igual si se toma como referencia el modo menor o mayor pero el ginebrino no lo hace.¹²⁶ Rousseau concluirá lo dicho sobre la notación de la tonalidad con lo siguiente:

Esto implica que la misma clave con el mismo nombre de *ut* designa dos tonalidades diferentes, a saber, la mayor, de la que es tónica, y la menor, de la que es mediante y cuya tónica está por lo tanto una tercera por debajo de ella. También implica que los mismos nombres de las notas y las notas afectadas de idéntica manera, al menos en sentido descendente, sirven igualmente para uno y otro modo. Por ello no sólo no es preciso hacer un estudio particular de los modos menores, sino que posiblemente hasta estaríamos dispensados de conocerlos, ya que cuando la fundamental es tónica las relaciones expresadas por las mismas cifras no difieren de cuando es mediante.¹²⁷

Esto es, el ordenamiento de las cifras es distinto porque se toma como referencia otro sonido pero las relaciones que expresan son exactamente las mismas; el modo mayor y menor corresponden a

¹²⁴ Cf. *Ibid.* p. 123 “Además, la progresión de los sonidos del modo menor es exactamente la misma que la que hay en la octava comprendida entre dos *la* porque, según el señor Rameau, la característica esencial del modo menor es tener menores la tercera y la sexta, y sólo en esa octava éstas son menores de forma natural, ya que todos los demás sonidos están ordenados como es debido.”

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Con ello, Rousseau se ciñe a la tradición musical moderna que privilegió el modo mayor al menor de una u otra manera tanto en la práctica como en la teoría, es decir, principalmente los racionalistas.

¹²⁷ *Ibid.* p. 124.

dos tipos de ordenamientos que se pueden expresar con las mismas cifras mostrando que, en realidad, las relaciones son las mismas en uno y otro caso.

Después, Rousseau explica la notación de las alteraciones. “El sostenido se expresa con una pequeña línea oblicua que cruza la nota subiendo de izquierda a derecha. [...] el bemol se expresa con una línea similar que cruza la nota en sentido descendente.”¹²⁸ Con ello la alteración es muy intuitiva dado que la línea *ascendente* representa medio tono más a la nota y la línea *descendente* medio tono abajo de la nota que lo lleva, en vez del recurso de signos instituidos arbitrariamente que no comunican con tanta facilidad su significado preciso. En cuanto al becuadro, el artículo homónimo del *Diccionario* deja ver la confusión en el uso práctico del signo en aquella época, por lo que Rousseau en su notación musical lo omite por completo, ya que tanto su invención es arbitraria como su uso innecesario. En efecto, Guido “dejó la letra B para representar al *si* natural”¹²⁹ denominándolo *b duro* o *b cuadrado* o *becuadro* debido a que el salto diatónico del *fa* al *si* natural es duro,¹³⁰ de allí la arbitrariedad o sinsentido del nombre. Después, su uso no se especificó y a veces se le usó para destruir alteraciones accidentales o incluidas en la clave, es decir, para hacer naturales la nota que lo lleve; otras para destruir algún sostenido o bemol que aparezca en la pieza cuya clave incluye a las notas que lo llevan, es decir, para regresar a su alteración originaria de la clave a las notas alteradas en el transcurso. Por eso, el becuadro a veces “naturalizaba” las notas y otras veces las regresaba a su alteración original. En pocas palabras, para Rousseau no es absolutamente necesario por lo que si la nota no tiene alteración alguna forzosamente es natural o mantiene la alteración incluida en la clave.

Los cambios de tonalidad se expresan cerrando la primer nota del cambio entre dos barras perpendiculares indicando el nombre de la fundamental o la clave del tono nuevo por arriba de ella y luego colocando la misma nota inmediatamente después y con la cifra que le corresponde en la nueva tonalidad fuera de las barras, “la primera cifra [la que se coloca por arriba] indica la tonalidad de la nota y la segunda sirve para encontrar su nombre.”¹³¹ Por otra parte, para la

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ DIC art. Becuadro p. 102.

¹³⁰ Cf. *Ibid.* art. Duro p. 195. “Llamamos así todo lo que ofende el oído por su aspereza.”

¹³¹ DMM p. 125.

ubicación de las octavas en el teclado las letras de la A a la E designarán la octava completa de la más grave a la más agudo, la octava X designará del *fa* al *ut* más graves cuya octava es incompleta en los teclados de aquél tiempo.

Figura 4.
Aire para cantar con el bajo.

Canto 0 5̄ 3̄ . 4̄ 2̄ . | tr 7̄ . | i | § 2̄ 3̄ 4̄ 3̄ | 3̄ 2̄ 0 | . 5̄ 3̄ 4̄ 2̄ | tr 7̄ . | i | 5̄ 4̄ 3̄ |

Fa 3

Quando spunta in ci-el l'au-ro-ra e s'in-fio-ra il va-go

Bajo | . 6 | 5 4 3 | 7 . | 5 4 3 2 | 1 . 6 | 5 4 3 | 7 7 |

[Notación convencional]

Lámina F, Figura 4 del *Diccionario de música*. Fragmento de ejemplo de aria con bajo anotados en los dos métodos de notación (de posición y por puntos) de Rousseau con su equivalente en notación tradicional.

“Ahora —expresa Rousseau— me queda ofrecer otro método todavía más fácil para anotar del mismo modo todos estos sonidos en una fila horizontal, sin que sean necesarios líneas ni intervalos para expresar las distintas octavas.”¹³² Ese método de notación consiste en la omisión de la línea horizontal y en suplirla por puntos por encima o por debajo de cada cifra si se asciende o desciende a la siguiente octava. Así, “hemos de colocar tantos puntos debajo o encima como octavas tengamos que bajar o subir.”¹³³ Cada punto indica la entrada a una nueva octava junto con todas las siguientes cifras que ya no tienen punto y hasta que aparezca otro se cambiará de octava.

¹³² *Ibid.* p. 140.

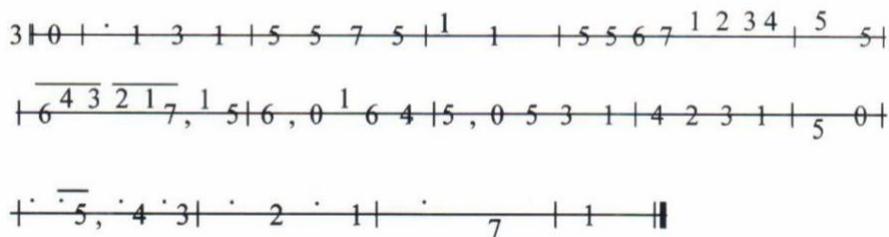
¹³³ *Ibid.* p. 141.

La ubicación de la octava en la que se inicia a cada salto de renglón se indica con el nombre de la última nota del renglón anterior fijando la octava en la que se está en ese renglón en específico. Cada método, el “método de la posición” y el “método por puntos”, tiene ventajas distintas en la práctica aunque su aprendizaje se haga con la misma facilidad: por un lado, el primero sirve sobre todo para la anotar “grandes obras de música, para la música instrumental, y sobre todo para iniciar a los estudiantes, ya que su mecánica es todavía más entendible que la otra y porque, partiendo de este método ya conocido, el otro se entiende al primer instante”;¹³⁴ por otro lado, el segundo es práctico para “anotar pequeños aires, piezas sueltas, o aquellas que quisiéramos mandar a provincias, y en general para la música vocal.”¹³⁵

En cuanto al segundo objeto que toda notación musical debe cubrir, es decir, la duración de los sonidos, Rousseau emplea líneas perpendiculares o vertivales para dividir los compases, a su vez, dentro de ellos la subdivisión en tiempos se logra con comas. Si no hay coma alguna quiere decir que la nota dura todo el compás pero si hay varias notas con valores irregulares entonces se emplea tantas comas como sea necesario hasta asignarle el valor correspondiente. Ésto es así para subdivisiones binarias y ternarias. Si dos notas valen lo de una entonces las tres llevarán una línea horizontal por arriba o por debajo para indicar que se las toma en conjunto; y las dos que valen lo de la otra llevan una segunda línea horizontal también por arriba o por debajo. Se recurre a ligaduras muy parecidas a las usadas en la notación tradicional para prolongar un sonido más allá del compás al que pertenece o al empleo de puntillos que se toman como notas en tanto duración prolongada de las mismas, es decir, “el puntillo vale tanto como la nota que lo precede y cuya

Figura 3.

Ejemplo para los valores desiguales, puntos, síncopas y silencios.



¹³⁴ *Ibid.* p. 144.

¹³⁵ *Ibidem.*

Lámina F, Figura 3 del *Diccionario de música*. Ejemplo de notación con notas de duraciones desiguales.

prolongación expresa, según el lugar que ocupa en el tiempo en que se usa.”¹³⁶ Para los silencios se emplea el 0 como signo que de manera intuitiva indica ya la ausencia de sonido.

Esta forma de anotar la duración, según Rousseau, tiene como ventaja que las “notas ya no han de compararse con ningún valor externo para fijar el suyo.”¹³⁷ No obstante y aunque Rousseau confunde el compás con el tempo¹³⁸, la notación tradicional también funciona así aunque con figuras de nota. Entonces, ¿cuál es la ventaja de la notación musical en cuanto a la duración? La ventaja no es otra que los signos que ha elegido el ginebrino: las comas, los puntos y las líneas. Como ya expuse, las figuras de nota de la notación tradicional le parecen a Rousseau en cantidad excesiva además de arbitrarias. La cantidad se resuelve con la división y subdivisión del tiempo en mitades o en tercios en todo momento; la arbitrariedad no se resuelve del todo, pero sí se remedia. El remedio al mal de la arbitrariedad consiste precisamente en el recurso de comas, puntos y líneas, signos empleados ya en la escritura alfabética con lo que el aprendizaje de la segunda ahorra buena parte del trabajo para aprender la primera. Pero no es solo por razones didácticas la elección de estos signos sino por razones filosóficas que, ni en la *Disertación* y mucho menos en el *Proyecto*, aborda con profundidad por lo que se quedan en la mera especulación.

Es muy verosímil que el establecimiento de la cantidad en la música estuviera en su origen relacionado con la del lenguaje, es decir, se hacía pasar más rápidamente los sonidos que expresaban sílabas breves y se hacían durar algo más los que se adaptaban a las largas. Pronto se llevaron las cosas más lejos y se estableció, a imitación de la poesía, una cierta regularidad en la duración de los sonidos, con la que se sometían a repeticiones uniformes que se decidió medir con

¹³⁶ *Ibid.* p. 153.

¹³⁷ *Ibid.* p. 150.

¹³⁸ Cf. *Ibid.* p. 147 “Por otra parte, ¿para qué esforzarse tanto por establecer signos que no sirven de nada si, con independencia de la clase del compás, casi siempre hay que añadir una palabra al principio del aire para determinar la clase y el tempo?”

movimientos regulares de la mano o del pie, de donde consiguientemente tomaron el nombre de compases. En este sentido queda patente la analogía entre la música y la poesía.¹³⁹

Esta analogía apenas es mera especulación y no es claro de donde la pudo haber obtenido Rousseau por esos años. Empero, ya se anuncia uno de los pilares centrales en la estética que ofrecerá el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y la *Carta sobre la música francesa*. Por lo mientras, según Rousseau la analogía permite que los signos que indican la métrica designan no solo la división del tiempo, sino que intrínsecamente indican el ritmo y el tempo, confundiendo las tres cosas. Esta confusión dejará de serlo en posteriores textos y se justificará filosóficamente a manera de propuesta estética.

Ahora bien, en cuanto al problema irresuelto de Descartes sobre el análisis de las pasiones excitadas por cada sonido, modo o intervalo, Rousseau dice lo siguiente desde la misma postura racionalista: “No son propiamente los sonidos que nos afectan, sino las relaciones que tienen entre sí, y es sólo por la elección de estas relaciones cautivadoras que una bella composición puede emocionar el corazón al tiempo que halaga el oído.”¹⁴⁰ La radicalidad de estas palabras reside en que, aún más que Descartes o Leibniz, Rousseau podría ser tomado por más racionalista que ellos ya que la percepción mecanicista del primero y el orden inteligible del segundo le hacen decir que las emociones son provocadas por las relaciones de los sonidos más que por los sonidos mismos, como si lo que escucháramos no fueran sonidos sino relaciones reguladas según un orden preciso. Con ello, Rousseau estaría resaltando el carácter intelectual o racional de la música más que el emocional. En segundo lugar, así como Descartes había definido cuidadosamente los límites de la música para que ésta no excitase al “deseo”, Rousseau también se previene de un posible enbelesamiento del oído haciendo que la música no se quede en lo sensible sino que trascienda y llegue hasta el corazón humano. No obstante, este “corazón” dista mucho de ser el “corazón” estético-moral que después será el sustrato subjetivo-metafísico de la música en textos como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* o el mismo *Emilio*. Pero por el momento, la emoción del corazón acompañada del halago del oído le sirven a Rousseau para enmarcar la música en la concepción de Rameau, quien ya se había quejado de la denigración de la música como mero

¹³⁹ *Ibid.* p. 145

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 134.

ornamento, y en la concepción de quienes veían en la música la verdadera dignidad de la ópera más que en su aspecto literario. Con ello, desde este Rousseau racionalista pueden verse confluir a las dos vertientes, la racionalista y la operística expuestas anteriormente.

Sin embargo, Rousseau encuentra un grave problema sobre este asunto y que, paradójicamente, será a su vez una de las más grandes críticas a la estética racionalista de la música. Las relaciones de los sonidos aunque son precisas impiden trabajar fácilmente con un conjunto finito de sonidos fijos ya que las proporciones de los sonidos determinadas por la tonalidad presentan ciertas diferencias que, si alguno de esos supuestos sonidos se llega a encontrar en otra tonalidad éste puede no presentar la misma proporción por lo que, en sentido estricto, no se trata del mismo sonido aunque tenga que tocarse la misma tecla en uno y en otro caso. Por ello, para estandarizar el universo de sonidos y hacer que, de la infinita cantidad de sonidos que pueden señalarse desde el más grave al más agudo audibles para el oído humano, pueda señalarse una cantidad finita con la cual se puede tocar, es necesario modificar las relaciones basadas en las proporciones de los sonidos que definen los intervalos para hacer practicable a la música. Esto es lo que se denomina temperamento:

Operación por la cual, mediante una ligera alteración en los intervalos, haciendo que desaparezca la diferencia entre dos sonidos contiguos, son confundidos en uno, el cual, sin molestar el oído, integra los intervalos respectivos del uno y del otro. Esta operación simplifica la escala al disminuir el número de sonidos necesarios. Si no existiera el *temperamento*, en lugar de los doce sonidos que contiene la octava, se necesitarían más de sesenta para modular a todos los tonos.¹⁴¹

Ahora bien, con ánimo pragmático fundado en uno de los principales objetivos de la nueva notación que es el de facilitar el aprendizaje y la práctica de la música, Rousseau optará por el temperamento mesotónico que consiste en la afinación por terceras. Este temperamento, como cualquier otro, presenta algunos problemas como que da lugar a terceras justamente afinadas y a quintas muy pequeñas o tiene semitonos diatónicos mayores a los semitonos cromáticos lo cual

¹⁴¹ DIC art. Temperamento p. 411.

impide una modulación a tonalidades alejadas de *do*.¹⁴² Sin embargo, además de que para la práctica funciona perfectamente bien, este temperamento le permite a Rousseau problematizar lo que Descartes apenas vislumbró y que Leibniz dio por hecho: la excitación de determinadas pasiones. Para Rousseau las pasiones sí pueden ser excitadas por determinados sonidos con proporciones precisas pudiendo derivarse principios como el “que cuanto más cerca están los dos sonidos que forman un semitono, tanto más tierno y conmovedor es un pasaje”,¹⁴³ o que “si la disminución llega a causar alteraciones en la armonía e introduce dureza en el canto, entonces el sentimiento se convierte en tristeza [...]”.¹⁴⁴ Sin embargo, al temperar el teclado esas proporciones se modifican arbitrariamente y es imposible decir que las pasiones se siguen excitando de la misma manera. La radicalidad de este planteamiento reside en que para Rousseau cada pasión se excita por proporciones matemáticas precisas según la derivación de los sonidos de la gama, es decir, que el origen de los sonidos de la gama conlleva una excitabilidad precisa. El temperamento destruye esta cualidad musical.

Y aunque parezca que esta crítica al temperamento sea una crítica a la estética racionalista, por el momento no es así, ya que Rousseau aboga por la precisión de las proporciones. Rameau había propuesto un temperamento afinado por quintas, no por terceras como quiere Rousseau, quien da dos argumentos en contra de Rameau¹⁴⁵: primero, porque, para el músico, la tonalidad en la que se afine un instrumento incluye sonidos que no coinciden con los de otra tonalidad, por lo que cada pieza, para hacer respetar determinadas pasiones que tiene que excitar, tendría que determinar la afinación de los instrumentos según la tonalidad de la misma lo cual es completamente absurdo y de la mínima relevancia en la práctica; segundo, porque para los constructores de instrumentos ese modo de afinar los instrumentos hace que las “terceras mayores les parecen duras y enojosas”. Sin embargo, aún en el *Diccionario*, Rousseau termina por plantear

¹⁴² Es importante resaltar desde ahora que, aunque Rousseau por el momento está más cerca de Pitágoras que de Aristóxeno, posteriormente estará más cerca del segundo. Cf. DIC arts. Temperamento, Aristoxenistas y Pitagóricos. También cf. E. Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* caps. 1 y 2 sobre la estética musical de la Antigüedad griega.

¹⁴³ DMM p. 135.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 136.

¹⁴⁵ Cf. DIC art. Temperamento pp. 414-415.

el problema del temperamento según la postura de Rameau como una pregunta abierta, con la ironía que lo caracteriza: “La relación de una quinta temperada según el método del señor Rameau es ésta: $\frac{\sqrt{80} \times \sqrt{81}}{120}$ Esta relación satisface ciertamente al oído; pregunto, ¿será por su simplicidad?”¹⁴⁶ Es decir, evidentemente la proporción no es simple y, sin embargo, place. ¿Porqué? Esta pregunta es imposible de responder desde una estética racionalista de la música en la que el principio de simplicidad de las proporciones fue puesto por Descartes y Rameau como lo esencial en la materia; entonces, ¿cómo la responderá Rousseau? Desde su propia estética con ayuda de un aparato conceptual muy diferente.

IV La crítica

Hasta este momento y después de la exposición de la notación musical propuesta por el filósofo ginebrino, he intentado mostrar la adherencia del mismo a la estética racionalista de la música. Su propuesta de notación musical está planteada desde esa concepción de la música e, incluso, va más allá de la misma hasta llevarla a sus últimas consecuencias. La Academia de Ciencias rechazó su *Proyecto sobre los nuevos signos para la música* con las siguientes objeciones¹⁴⁷: primero, a un tal “monje llamado padre Souhaity [ya] se le había ocurrido hacer la notación de la gama mediante cifras”;¹⁴⁸ segundo, “tales señores habían oído decir a los rascatripas de París que el método de ejecutar por transposición no servía para nada”,¹⁴⁹ cuando la notación musical de Rousseau justamente facilitaba la misma; y tercero, “decidieron —explica Rousseau— que mi notación era buena para la parte vocal y mala para la instrumental”.¹⁵⁰ Con esta justificación dieron el dictamen de rechazo del *Proyecto*. Sin embargo, reconoce Rousseau, la

¹⁴⁶ *Ibid.* Art. Temperamento p. 415.

¹⁴⁷ Cf. D. Medina *op. cit.* pp. 291-296 para mayor detalle de las objeciones y del posterior replanteamiento de la propuesta en la *Disertación sobre la música moderna*. Cf. también F. Escal “Rousseau et l’écriture musicale” sobre algunas críticas que se le puede plantear a la notación musical tratándola como metalenguaje del lenguaje propiamente musical de la voz.

¹⁴⁸ CON VII, p. 349.

¹⁴⁹ *Ibid.* VII, p. 350.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

única objeción sólida que pudo hacerse a mi sistema la hizo Rameau. Apenas se lo hube explicado, vio su lado débil. «Vuestros signos —me dijo— son muy buenos, dado que determinan simple y claramente los valores, dado que representan con toda nitidez las pausas y siempre muestran lo simple en lo repetido, cosas todas que la notación ordinaria no hace; pero son malos porque exigen una operación de la inteligencia que no siempre puede seguir la rapidez de ejecución. La posición de nuestras notas —añadió— se muestra a los ojos sin ayuda de esa operación. Si dos notas, una muy alta y otra muy baja, están unidas por una tirada de notas intermedias, con una simple ojeada veo la progresión de la una a la otra por grados continuos; pero en su método, para estar seguro de esa tirada es absolutamente menester deletrear todas sus cifras una tras otra; el golpe de vista no sirve de nada.» La objeción me pareció irrefutable, y la acepté al momento [...]¹⁵¹

En efecto, el comentario de Rameau, a quien Rousseau reconocía como alguien con “gran práctica del arte”, reconocía el factor de simplicidad matemática representada en los valores de la notación del ginebrino, sin embargo, paradójicamente, esa simplicidad racional no era conveniente ni favorecía la ejecución. Por entonces, Rameau apenas había escrito el *Tratado de armonía* que contenía en ciernes la concepción de la música como ciencia de la simplicidad físico-matemática; Rousseau había leído este texto en sus mocedades y, probablemente sin ser conciente de ello, había propuesto su notación musical a partir de esa concepción de la música. Rousseau había querido darle una proyección pragmática a la estética racionalista después y a pesar de advertir la oscuridad del *Tratado* de Rameau cuando lo leía en su juventud; y eso lo había intentado por medio de algo en lo que ni Descartes, ni Leibniz, ni Rameau habían parado mientes: la notación musical.¹⁵² Rousseau reconocía el valor de la estética racionalista de la música y se volvía un partidario de la misma al proponer su nueva notación. Sin embargo, justo en su intento, Rameau podía darse cuenta que tal concepción de la música puede ser perfecta teórica y filosóficamente, mas no

¹⁵¹ *Ibid.* pp. 350-351.

¹⁵² Sin embargo, en el artículo “Cifras” del *Diccionario de música* Rousseau expone una propuesta de Rameau que consistía en modificar las cifras ya empleadas en la notación convencional y que indiquen ahora dos cosas: “1) la armonía fundamental en los acordes perfectos, que carecen de sucesión necesaria, pero que siempre constatan el tono; 2) la sucesión armónica por la marcha regular de los dedos en los acordes disonantes.” Esta propuesta está explicada en el artículo, el cual concluye con una especie de defensa irónica por parte de Rousseau: “Pero con tantas razones preferentes, ¿no se necesitaron otras objeciones para hacer fracasar el método del señor Rameau? Era nuevo; estaba propuesto por un hombre superior en genio a todos sus rivales; he ahí [las causas de] su condena.”

prácticamente. Rousseau había llevado hasta sus últimas consecuencias la estética racionalista de la música, había asumido sus principios y su concepción de la música y, por último, la había llevado hasta la práctica misma, hasta el ejecutante sin quedarse solo en el teórico y el compositor. Empero, justo era a ese nivel que Rameau mismo se daba cuenta de las operaciones exageradamente laboriosas que implicaba su propia postura para la inteligencia del ejecutante. En la teoría y en la filosofía racionalista el sistema de Rameau funcionaba bien, pero en la práctica, la notación musical de Rousseau la ponía en jaque. La otra objeción de Rameau, la de la tirada¹⁵³, es un ejemplo de la complejidad de la operación mental al momento de intentar ejecutar la pieza escrita en la notación musical de Rousseau.

A pesar de estas objeciones y de la objeción de Rameau, Rousseau volvió a escribir su propuesta y fruto de ese esfuerzo fue la *Disertación sobre la música moderna* que estaba dirigida esta vez al público entero con las intenciones de mostrarle las ventajas de su propuesta e impugnar el dictamen de la Academia. Por ello, la *Disertación* desarrolla en sus detalles la propuesta de Rousseau buscando siempre resaltar las ventajas prácticas de su nueva notación. Es interesante que, aunque Rameau ya le había dicho a Rousseau que su notación no era muy práctica porque requería muchas operaciones de la mente, justamente lo que busca hacer ver la *Disertación* es la ventaja práctica de la misma. Esto se ve en la cantidad de espacio ahorrado en el papel (en el caso del copista), en la facilidad de la transposición (en el caso del compositor) y en la contribución al aprendizaje musical del alumno. En efecto, la cantidad de signos ha sido reducida y los que se emplean provienen o de la escritura, o de la matemática, con lo que se ahorra buena parte del tiempo y esfuerzo invertido para tener un aprendizaje musical. Pero, si la objeción de Rameau reside justo en la dificultad práctica, ¿por qué cree Rousseau que su notación musical facilita el aprendizaje de la música?

Hasta aquí, parece que Rousseau critica a la estética racionalista de la música en tanto que busca contrarrestar el engorroso aprendizaje de la armonía. Sin embargo, lo que Rousseau hace en realidad es facilitar el aprendizaje de la armonía dándole una herramienta didáctica a esta vertiente reforzándola y no modificándola en lo esencial. Es decir, si la música, como ya lo había visto

¹⁵³ Cf. DIC art. Tirada p. 422.

Rameau en la *Demostración*, es la ciencia de los intervalos, es armonía, la enseñanza de la música se centra en la enseñanza de la armonía. Y tanto hoy en día como por aquellos tiempos, el músico no necesitaba saber tanto de armonía si no era también compositor. No obstante, por alguna razón Rousseau quiere que el ejecutante sepa armonía y que al momento de ejecutar alguna pieza sea consciente del intervalo que toca con la precisión matemática necesaria. El músico no tenía más que hacer que el de tocar con su instrumento lo que estaba en el papel. Es al compositor y al teórico-filósofo al que le competía saber los detalles de la armonía, reflexionar sobre la física de cuerdas que la sostiene y modificar, si es necesario, los conceptos de los que se vale. Pero Rousseau no lo ve así y pretende llevar todas esas reflexiones al músico-intérprete, con lo cual se pone en cuestión el propósito de la notación musical de ser herramienta didáctica.

De hecho, la justificación que se podría dar a la propuesta de Rousseau es que, si bien su notación musical no facilita la ejecución musical, sí busca llevar al intérprete el saber que unos pocos poseen y que es necesario tener para liberar al músico del compositor, del teórico. En plena época ilustrada en la que cada corte tenía un músico-compositor así como tenía un cocinero o servidumbre, Rousseau busca la autonomía del músico. Llevando el saber del teórico al músico, Rousseau hace del músico un compositor, al menos en potencia. El músico no compone pero al ejecutar la pieza anotada en la notación de Rousseau, es consciente de los intervalos precisos que el compositor quiso hacer sonar, es consciente de las intenciones del compositor cifradas en un lenguaje matemático. El músico es autónomo a pesar de no componer; lo es porque es consciente de los intervalos, esto es, de la verdadera naturaleza de la música que se reduce al intervalo. Así como Rousseau buscaba enseñar botánica sin atiborrar la cabeza de la pequeña Madelon con abstrusa nomenclatura, así el ginebrino buscaba enseñar música, armonía, sin atiborrar la cabeza del músico con cálculos matemáticos y excesivas reglas. Solo para señalar un contraste, Rameau nunca abandonó el cobijo de los La Popliniere así como Haydn tampoco lo hizo con los Esterhazy; en cambio, así como Mozart daría la espalda unos años después al obispo Colredo, en el momento en el que después de la puesta en escena tan exitosa de *El adivino de la aldea* el rey ofreció recibir a Rousseau en la corte con vistas a otorgarle una pensión, el ginebrino no aceptó reflexionando del siguiente modo: “Es verdad que perdía la pensión que, en cierto modo, me habían ofrecido; pero también me eximía del yugo que me hubiera impuesto. Adiós a la verdad, la libertad y el valor. ¿Cómo atreverse desde entonces a hablar de independencia y de desinterés? Después de recibir

esa pensión, no quedaba más que adular o callarme [...]”.¹⁵⁴ El camino que va del músico que hace arte por encargo al músico “freelancer” que compone lo que su genio le impulsa a componer, es decir, del típico músico del siglo XVI y XVII al músico de finales del siglo XVIII pasa por la “liberación teórica” de Rousseau.

Por ello, la nueva notación musical de Rousseau se adhiere por completo a la estética racionalista de la música y suscribe la concepción de este arte como ciencia. En el fondo, ese es el tema que guía toda su nueva notación musical.

La música ordinaria sólo pretende mostrarnos intervalos y de alguna manera predisponer nuestros órganos por el aspecto del mayor o menor alejamiento de las notas, sin esforzarse por distinguir la especie del intervalo ni el grado del alejamiento de una forma lo suficientemente nítida como para que este conocimiento se desvincule del hábito. En cambio para mí, el *conocimiento de los intervalos*, que constituye el fondo mismo de la *ciencia del músico*, es un tema tan importante que he creído que era mi deber convertirlo en el objeto esencial de mi método.¹⁵⁵

La ciencia de la música, que no es otra cosa que la armonía, es decir, la teoría sobre los intervalos y sus tipos, sobre la forma de regularlos y combinarlos dando lugar a los modos, tonalidades y acordes; ¿por qué tendría el músico que aprender todo esto cuando el mismo Rousseau vivió en carne propia la dificultad de la lectura del libro de Rameau? Porque piensa que de esa manera interpretará mejor la obra siendo consciente de su estructura armónica.

Digo pues —expone Rousseau— que si el músico considera los sonidos por las mismas relaciones, producirá estos intervalos con mayor exactitud y tocará con mayor precisión que si produce sólo unos sonidos tras otros, sin más conexión o dependencia que la de la posición de las notas que tiene ante la vista y de la profusión de sostenidos y de bemoles que ha de tener presente en todo momento.¹⁵⁶

¹⁵⁴ CON VIII, p. 470.

¹⁵⁵ DMM p. 114. El subrayado es mío. Sobre la influencia de Rameau en las primeras obras de Rousseau cf. también E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 96-98 y R. Wokler “Rousseau on Rameau and revolution”.

¹⁵⁶ DMM p. 159. Cf. también *Ibid.* p. 130: “En vez de empezar haciendo tocar al estudiante primero aires maquinalmente, en vez de hacerle tocar unas veces sostenidos, otras veces bemoles, sin que tenga idea de por qué lo hace, el primer afán del maestro habrá de consistir en hacerle reconocer a fondo todos los sonidos de su instrumento con relación a las distintas tonalidades en que puede emplearse.”

En este sentido ha de comprenderse a Rousseau cuando dice : “¿A qué ha de prestar la mayor atención el músico durante la interpretación? Sin duda a entrar en el espíritu del compositor y hacer propias sus ideas para transmitir las con toda la fidelidad que exige el gusto de la obra.”¹⁵⁷ Así, tanto compositor como intérprete tiene un lenguaje común mediante el cual se comunican: de uno es el código con el que codifica su mensaje y del otro es la herramienta que permite descifrar, decodificar el mensaje.

Así, toda esta propuesta no solo se adhiere a la estética racionalista sino que también ya presenta varias preocupaciones centrales en la filosofía del ginebrino. Primero, Rousseau busca hallar el punto neurálgico sea de la política, de la ética, de la botánica o, en este caso, de la música; sus principios básicos y sus reglas generales no con otra intención mas que hacerla comprensible para el individuo común, para el alumno que desea aprender y que, debido al complejo entramado conceptual y de leyes, muchas veces innecesarias, el filósofo ilustrado ha dificultado tanto que es imposible introducirse en el estudio de alguno de los ámbitos del saber. En realidad, el principio de simplicidad que opera como navaja de Ockam, ya está presente en Descartes y Rameau, solo que Rousseau lo lleva a sus últimas consecuencias prácticas dando como resultado la impracticabilidad de la música desde esta vertiente. Esta es la intención pedagógica que guía la obra del ginebrino y que, en el camino, da frutos filosóficos.

En segundo lugar, el tema de la arbitrariedad ya está presente en su propuesta de notación de estética musical. Esta arbitrariedad-convencionalidad tiene como opuesto la naturalidad. Los signos convencionales tienen nombres arbitrarios no solo porque Guido los asignó de manera infundamentada, sino también porque el nombre no se deriva naturalmente de lo que designa y signo y referencia están pegados sin ninguna necesidad. Esto, según Rousseau, entorpece el solfeo que implica la entonación de lo que está anotado en la partitura. Este defecto de la notación tradicional se remedia con las cifras cuyo nombre conlleva una doble relación de significado entre el sonido y el sonido tomado por fundamental y el resto de los sonidos. En este sentido Rousseau dice:

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 159.

Porque si los nombres de las notas tienen alguna utilidad real, ésta no puede ser otra mas que para expresar ciertas relaciones, ciertas afecciones determinadas en las progresiones de los sonidos. Así, si el tono cambia, las relaciones de los sonidos y la progresión cambian también, la razón dice que también tienen que cambiar los nombres de las notas relacionadas por analogía a un nuevo tono : sin el cual se invertiría el sentido de los nombres y se eliminaría el único beneficio que ellas podrían tener, que es el de excitar ideas con aquellos sonidos.¹⁵⁸

No obstante, aunque el nombre está intrínsecamente unido al signo facilitando al intérprete la idea del intervalo preciso de manera inmediata, la elección de las cifras como los mejores signos para anotar música, supone la extrapolación de un ordenamiento hallado en la matemática y llevado a la notación musical. Rousseau sabe bien que este ordenamiento es impuesto al fenómeno físico cuando reconoce que no hay algo en el sonido que indique la necesidad de llamarlo *ut*, por lo que el sonido fundamental es variable y depende de la tonalidad y del modo, si es mayor se toma la tónica y si es menor se toma la mediente. Sin embargo, a Rousseau no le parece esto un problema ya que el ordenamiento no es del todo impuesto si se atiende a la derivación de los sonidos de la gama. Claro, esto tendrá repercusiones cuando se advierta que el temperamento transgrede este ordenamiento naturalmente derivado, empero, por el momento Rousseau hace ver que cuando se apela a lo natural frente a lo establecido por convención o de manera arbitraria se apela a la verdadera naturaleza de la música. La música es la ciencia de las relaciones de sonidos, el conocimiento de los intervalos, la música es armonía. Cada sonido tomado por separado no puede significar nada ni fundamentar nada, solo en tanto se lo tome en relación con otro u otros es como se puede crear un sistema, una ciencia denominada música. Así, la naturalidad de los signos es consecuencia de un ordenamiento que, si bien, se deriva de la experiencia, coincide a la vez con el ordenamiento matemático. Por lo tanto, puede decirse que es completamente legítimo hacer la proyección del ordenamiento matemático en la experiencia porque la derivación de la gama lo autoriza.

Así, Rousseau coincide con Leibniz y Rameau: de uno toma el ordenamiento como lo esencial de la música, y del otro, su desarrollo de esta misma idea hacia la consolidación de la música como ciencia. Rousseau diferirá posteriormente con esta concepción racionalista de la

¹⁵⁸ PNS pp. 224-225.

música y optará por una concepción sentimental cuyos principales conceptos serán el de melodía e imitación. Y aunque por esta época aún no cuenta con ese arsenal conceptual, ya desde la *Disertación* aparece una queja sobre el temperamento el cual viola el ordenamiento perfecto y puro de la armonía.

En primer lugar, el temperamento es un auténtico defecto. Es una alteración que el arte ha causado a la armonía por no haber podido hacer nada mejor. Los armónicos de una cuerda no nos dan la quinta temperada y la mecánica del temperamento introduce en la modulación tonos tan duros, por ejemplo, como el *re* y el *sol* sostenidos, que no son soportables para el oído. Por tanto no sería una falta evitar este, sobre todo en los caracteres de la música, los cuales, al no participar del vicio del instrumento, deberían, al menos por su significado, conservar toda la pureza de la armonía.¹⁵⁹

El temperamento significa la violación de la armonía porque es la manipulación (arbitraria, claro está) del ordenamiento musical, a la vez que, quizá sin que Rousseau lo advierta, demuestra la imposibilidad práctica de la estética racionalista con la exactitud matemática que ella implica. Sin embargo, Rousseau no puede admitir la renuncia al temperamento y cree firmemente que es posible un temperamento fiel a ese ordenamiento y reflejado en la notación, de tal manera que los

dedos del estudiante serán dirigidos con mucho mayor acierto si le hacemos tocar en el violín los intervalos en todas las tonalidades con las alteraciones que les son propias, avanzando o retrocediendo un poco el dedo, que con esa profusión de sostenidos y de bemoles que, al formar entre sí intervalos más pequeños y no contribuir a la educación del oído, confunden al estudiante con unas diferencias que le resultan imperceptibles durante mucho tiempo.¹⁶⁰

Este carácter pragmático con el que el ginebrino ve a la estética racionalista, colapsará en el tema del temperamento con la crítica al mismo que haga en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en la cual señale que desde la filosofía el temperamento es completamente censurable, execrable, aunque en la práctica, según el *Diccionario*, sea necesario.

Por otra parte, si lo que excita las pasiones son las relaciones exactas que estipula la armonía, con el temperamento estas relaciones dejan de tener precisión y las pasiones que se supone debiera excitar una pieza no lo hace. Llevado hasta sus últimas consecuencias, esto quiere

¹⁵⁹ DMM p. 137.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 139.

decir que toda pieza musical está corrompida por la arbitrariedad que modifica la simplicidad de las proporciones de los sonidos. No obstante, en el *Diccionario* Rousseau ya reconoce que la simplicidad no puede ser criterio para determinar la pasión que le corresponde a tal o cual proporción, sin embargo, en el artículo “Temperamento” lo plantea como pregunta abierta. Así, el mecanicismo de la percepción según Descartes y el ordenamiento inteligible de Leibniz comienzan a mostrarse dudosos.

En conclusión hasta aquí Rousseau asume la postura de Rameau y los demás racionalistas e incluso refiere a sus obras cuando el tema cree estar suficientemente explicado allí.¹⁶¹ Y las ventajas de concebir la música desde la estética racionalista son suficientes para reconocer que la nueva notación musical tiene mucho que contribuir.¹⁶² Primero, la posición de los signos no varía tanto porque lo que se privilegia no es la altura sino el intervalo; segundo, las siete cifras solo cobran significado según la clave; tercero, de esta manera, la transposición solo requiere cambiar la clave y no la posición o la cifra; cuarto, los intervalos pueden diferenciarse fácilmente según sean simples o compuestos pues solo basta con una operación aritmética de suma o resta; quinto, los intervalos diferentes que impliquen las mismas teclas se entonan o tocan con mayor precisión diferenciando el sonido sin temperarlo arbitrariamente; sexto, la economía de espacio y de papel pautado está asegurada y séptimo, tanto los signos para expresar los sonidos como la duración y división del tiempo son signos ya aprehendidos sea en la matemática o en la escritura. Y así concluye Rousseau su queja a la Academia y demanda a los músicos entenderlo y rescatar las virtudes prácticas de su nueva notación musical.

¹⁶¹ Cf. *Ibid.* p. 136. También toma de Rameau la idea de que el modo menor se deriva del mayor, aunque eso sea indemostrable en el artículo “Armonía” del *Diccionario*.

¹⁶² Cf. *Ibid.* pp. 157 y ss. Además, cf. PNS p. 223. “Por este método, los mismos nombres conservan siempre las mismas notas: es decir, que el arte de solfear toda música posible consiste precisamente en conocer siete caracteres únicos e invariables que no cambian jamás ni de nombre ni de posición, tal que me parece fácil que esta multitud de transposiciones y de claves que, ingeniosamente inventadas, no son más el suplicio de los principiantes.”

Capítulo Tercero

Rousseau y la estética del sentimiento: melodía e imitación

I Crítica a la estética racionalista

Hasta aquí he expuesto la propuesta de notación musical que adhiere a Rousseau a la estética racionalista de la música. Sin embargo, en otros textos el ginebrino cambiará de opinión y demandará una nueva concepción de la música a partir de nuevos conceptos y de otros problemas. Pero antes, el tránsito de una concepción a otra le valió a Rousseau fuertes controversias, con el mismo Rameau pero también con otros enciclopedistas, a partir de diversos problemas que halló en la estética racionalista los cuales se pueden agrupar en problema técnicos y problemas filosóficos.

Al primer grupo pertenece el tema del temperamento que se tornaba crítica cuando desde los mismos supuestos racionalistas se hacía notar lo complicado que resultaba llevarlos a la práctica en cuanto a la fijación de los sonidos que constituyen la gama y que son necesarios para ejecutar piezas musicales en distintas tonalidades. El temperamento ya era bastante sospechoso y comenzaba a notarse como un “pase mágico” que no descansaba en principios simples y demostrables, sino que era consecuencia de una exigencia práctica que manipulaba de una o de otra manera todo el orden armónico y, al hacerlo, “las proporciones naturales se ven alteradas, [por lo que] no es sorprendente que el placer natural haya dejado de existir.”¹⁶³ Por otro lado, el tema del origen mismo de la gama, la derivación de todos los sonidos, guardaba mucha arbitrariedad en tanto que la presunta y necesaria exactitud correspondía a un orden matemático proyectado sobre

¹⁶³ EOL cap. XIV p. 63. Cf. también DIC art. Sonido p. 402 “Con respecto a los doce *sonidos* del sistema moderno, jamás cambia su afinación y todos son inmóviles. Brossard afirma que son todos móviles; se fundamenta en que pueden ser alterados por sostenido o bemol. Sin embargo, una cosa es cambiar de cuerda y otra diferente cambiar la afinación de una cuerda.” Cf. también DMM p. 137 sobre el temperamento y sus implicaciones en la práctica: “Además, las voces no ejecutan las alteraciones causadas por las diferentes tonalidades. El intervalo 4-5, por ejemplo, no se entona de manera distinta de como se entona el de 5-6, aunque no sea exactamente el mismo intervalo, y cantando se modula con la misma exactitud en todas las tonalidades, a pesar de las alteraciones particulares que introduce la imperfección de los instrumentos en estas tonalidades, y a la que la voz jamás se conforma, salvo que le obligue el unísono con los instrumentos.” El tema del unísono se tocará más adelante pues será, en última instancia, la única armonía que el ginebrino admita.

la materia empírica. El ordenamiento era mera proyección por lo cual no dejaba de tener una naturaleza abstracta¹⁶⁴; en cambio, lo que Rousseau buscará en otros de sus textos será la naturaleza genética de las cosas, incluida la música. Sin embargo, Rameau presumía que la armonía se derivaba de la observación de la cuerda vibrante, esa había sido su revolución con respecto a Descartes y Leibniz, esa era la virtud de la música: ser la ciencia que conjunta lo abstracto con lo empírico, que reconcilia la matemática con la física. Entonces, ¿por qué se ve en problemas la armonía misma?

Se ve en problemas si se busca en la experiencia un fundamento último de donde poder *originar* la gama. Según Rousseau, el sonido que se postula como fundamental no presenta problemas para dar origen al resto de los sonidos ascendentes y al modo mayor, pero, él mismo se ha estipulado arbitrariamente. Para remediar este error, Rameau ha planteado que no solo vibran los armónicos superiores a esa cuerda, sino que también los que están debajo a una distancia de duodécima y decimoséptima, las cuales se denominan infratonos y dan lugar al modo menor y al sonido fundamental. En efecto, el problema que siempre tuvo el racionalismo fue que, a partir del principio del cuerpo sonoro en el cual resuenan otras cuerdas superiores era posible derivar sin ningún problema todos los sonidos según el modo mayor pero nunca pudo derivarse “naturalmente” el modo menor a partir de observación empírica alguna, por lo que éste siempre estuvo infundado. Los intentos por hallar un fundamento del modo menor fueron varios desde el siglo XVII al XIX pero infructuosos. Por ello, Rameau propuso postular la resonancia de cuerdas inferiores a la fundamental de manera simultánea y que habrían de dar lugar al modo menor, lo cual Rousseau desmiente. Sin embargo, Rousseau objeta dos puntos: que no solo esa observación empírica es falsa y que las cuerdas inferiores que vibran por debajo de la fundamental solo son sus unísonos, y que suponer la vibración de cuerdas debajo de la fundamental hacen que la fundamental deje de ser fundamental ya que siempre habría debajo de esta cuerda sonidos más “fundamentales” y este sonido que habría de dar origen a todo podría extenderse al infinito

¹⁶⁴ Cf. DIC art. Proporción p. 335 “Hay que pensar en todo momento que las propiedades de las cantidades abstractas en absoluto son las propiedades de los sonidos, y no se busque, a semejanza de los pitagóricos, no sé qué quiméricas analogías entre cosas de diferente naturaleza, que no tienen entre sí más que relaciones convencionales.”

descendentemente. Es por ello que el principio de los infratonos, según Rousseau, no procede, y concluye que no solo el modo menor es inexplicable empíricamente sino que él y el sonido fundamental, es decir, la armonía toda, descansan en una completa arbitrariedad. Por ello dirá Rousseau que “es una extraña teoría extraer de lo que no resuena los principios de la *armonía*; y es una extraña física conseguir que el cuerpo sonoro vibre sin resonar, como si el sonido mismo fuera otra cosa que el propio aire perturbado por esas vibraciones.”¹⁶⁵

Por otra parte, el principio del cuerpo sonoro no solo hace resonar los armónicos de tercera y quinta, sino que hace resonar muchos otros a la misma intensidad que no entran en el acorde, por lo que solo puede derivarse el acorde si se intensifican arbitrariamente esos determinados armónicos. “Al dar más fuerza a una consonante y no a las otras, rompéis la proporción; queriéndolo hacer mejor que la naturaleza, lo hacéis peor.”¹⁶⁶ Además, los armónicos que resuenan a su vez hacen resonar muchos otros más aunque no entren en el acorde, por lo que a éstos se les tiene que omitir. Esto supone que la observación empírica no se toma en su conjunto y como ella se presenta en su totalidad, sino que se toma de ella lo que sirva para construir el sistema de la armonía soslayando muchos otros elementos de la rica experiencia.

La arbitrariedad que Rousseau encuentra en el origen de la armonía se debe a que la música no puede ni, de hecho, opera con consonancias mayores, sino que requiere también de disonancias que permitan las cadencias y con ellas un fluir musical más vivo. En realidad, todas estas objeciones al origen físico de la armonía es el asunto en el que Rousseau concentrará gran parte de sus esfuerzos en sus disputas con Rameau, pero el interés que lo motivará será el de hallar la verdadera naturaleza de la música. En el artículo “Armonía” del *Diccionario*, el ginebrino hace ver lo siguiente, en la cual observo el problema filosófico:

¹⁶⁵ DIC art. Armonía p. 87. Cf. también DMM pp. 108-109: “Con respecto al modo menor, no nos lo marca la naturaleza y como no encontramos ningún sonido que deje oír sus armónicos, podemos inferir que carece de sonido fundamental absoluto y que sólo puede existir en virtud de la relación que tiene con el modo mayor, del que se engendra, como se puede mostrar fácilmente.” De allí que la fundamental del modo menor sea su mediana y no su tónica y que el modo menor se subordine al modo mayor, no hallando otra manera de derivarlo.

¹⁶⁶ EOL cap. XIV p. 64.

El principio físico de la resonancia nos muestra los acordes aislados y solitarios; no establece su sucesión. Sin embargo, es necesaria una sucesión ordenada. Un diccionario de palabras seleccionadas no es una arenga, ni una compilación de acordes una pieza de música; hace falta un sentido, hace falta conexión tanto en la música como en el lenguaje; es menester que algo de lo que precede se transmita a lo que sigue, para que el todo se fusione y pueda llamarse verdaderamente uno.¹⁶⁷

De lo que ahora habla Rousseau es de algo que no había sido suficientemente advertido por los racionalistas. Éstos se habían concentrado en el ordenamiento fijo y unitario que solo es móvil secundariamente; sin embargo, ahora Rousseau pide una regla de unidad para la sucesión de sonidos. Es decir, al parecer, la estética racionalista no da reglas de composición que establezca una buena sucesión de los acordes que ella sí formula pero de manera fija. Así, el ordenamiento armónico aporta una unidad a todos los sonidos en tanto acordes, modos o tonalidades, en tanto estructuras sincrónicas, empero, a la hora de componer estas estructuras, ya no dictan más un ordenamiento que unifique diacrónica y significativamente toda la secuencia de sonidos. Significativamente porque, así como el lenguaje requiere un ordenamiento gramatical dentro del cual es posible decir infinitas cosas, así también la música tiene que poder decir, “hablar” con base en un orden que le dé una dirección o sentido. De allí que, aunque “la relación entre sonidos y la analogía de los intervalos” establece una conexión que es “el verdadero y único principio del cual derivan todas las leyes de la *armonía* y de la modulación”, ésta no garantiza la unidad semántica que guarda una pieza musical.

La radicalidad de la observación hará que el artículo “Armonía” se torne una crítica y un “poner en su lugar” a la armonía ya que “la música, al ser un *discurso*, debe poseer como él sus periodos, sus frases, sus suspensiones, sus silencios, su puntuación de todo tipo, algo que la uniformidad de las marchas armónicas no ofrecería en absoluto.”¹⁶⁸ Y si la música es un discurso,

¹⁶⁷ DIC art. Armonía p. 86. Cf. la misma idea también en EPR p. 243: “¿Qué es una serie de sonidos indeterminados en su duración? Sonidos aislados y desprovistos de todo efecto común, que se oyen, que se captan por separado unos de otros, y que, aunque enegendrados por una sucesión armónica, no se presentan al oído como un conjunto, y esperan, para formar una frase y decir algo, la ligazón que les da la medida.”

¹⁶⁸ DIC art. Armonía p. 87. Las cursivas son mías.

ella, al igual que el discurso que se sirve de palabras, ha de tener una sintaxis y una prosodia. A pesar de esto,

el señor Rameau pretende que la *armonía* es la fuente de las mayores bellezas que posee la música, pero este sentimiento se desmiente por los hechos y por la razón. Por los hechos, ya que todos los grandes efectos de la música han fenecido y porque ha perdido su energía y su fuerza desde la invención del contrapunto: a lo que añado que las bellezas puramente armónicas son bellezas eruditas, que sólo extasían a las personas versadas en el arte, mientras que las verdaderas bellezas de la música, al pertenecer a la naturaleza, son y deben ser igualmente sensibles a todos los hombres sabios e ignorantes.¹⁶⁹

La alusión de Rousseau a los hechos aquí no se refiere a la mera experiencia, a la observación empírica de la observación de la cuerda, ya que caería en el error de Rameau, sino que se refiere precisamente a la experiencia de esos “grandes efectos de la música”, es decir, la experiencia interna del escucha que siente el sujeto al percibir la energía y la fuerza de la música. En efecto, el escucha no percibe un conjunto de meros sonidos que transcurren en el tiempo un todo unitario que constituye la pieza la cual tiene un sentido apreciable para la totalidad de las personas. Esa unidad de la música le garantiza que se trate de un discurso con un mensaje específico que, según Rousseau, se ve ofuscado por el contrapunto en tanto que inserta la pluralidad de manera arbitraria al poner dos voces en lugar de una. De lo anterior se sigue que la belleza, si es que hay alguna, de la armonía es solo una belleza de eruditos destinada a ser accesible al entendido en armonía, al teórico conocedor de la ciencia de la música. En pocas palabras, la armonía “sólo posee belleza de convención, no halaga en ningún aspecto los oídos no familiarizados; es necesario tener un largo hábito para ser capaz de sentirla y de gustarla.”¹⁷⁰

Ahora bien, se ha visto que ya desde la notación musical Rousseau señalaba un parecido entre la música y la poesía, entre la medida del compás musical y la versificación del discurso poético empleando los signos de puntuación o de cantidad de la segunda para la primera. De allí

¹⁶⁹ *Ibid.* art. Armonía p. 89. Es curioso pero la objeción de “música erudita” la haría Hegel también más de medio siglo después, por lo que en nuestra época se podría hacer de igual manera. Sin embargo, el sentido de la objeción cambia en cada autor y contexto histórico, por lo que no se trata de un argumento frívolo.

¹⁷⁰ EOL cap. XIV p. 63.

que dijera “Los versos son relativos a los compases, los pies a los tiempos y las sílabas a las notas. No resulta en absoluto absurdo relaciones tan naturales, con tal de que no lleguemos, como el padre Souhaitti, a aplicar a una los signos de la otra ni a confundir, por lo que tienen de parecido, aquello que tienen de diferente.”¹⁷¹ No obstante, a pesar de que ya pensaba que el establecimiento de la cantidad en el lenguaje y de la cantidad en la música pudieron haber tenido un origen común, cosa que seguirá sosteniendo en sus demás escritos, Rousseau tomaba de esa “relación natural” entre ambas artes solo los signos de la cantidad y no desarrollaba su tesis hasta la naturaleza misma de la música en cuanto a su discursividad. De hecho, su mayor preocupación e interés era la expresión de la armonía toda en signos que pudieran llevar a la mente del músico todas esas relaciones y proporciones matemáticas. Ahora, con la discursividad musical que Rousseau demuestra inexplicable desde la estética racionalista parecería que incurre en el mismo error que le impugnaba al padre Souhaitti: el confundir la naturaleza de dos artes.¹⁷² En efecto, la discursividad musical le llevará a Rousseau a centrarse en el tratamiento de la ópera y a concebir a la música en su esencia poética frente a su cualidad estática y fija que le había otorgado la armonía.

Finalmente, de todas estas críticas a la armonía que se agrupan en observaciones técnicas sobre la derivación de la gama y la naturaleza del temperamento y en el problema filosófico de la discursividad de la música, Rousseau concluirá lo siguiente:

No pensemos pues que con proporciones y cifras se nos explica el poder que tiene la música sobre las pasiones. Todas estas explicaciones no son más que galimatías y sólo producirán incrédulos, porque la experiencia las desmiente sin cesar y porque no es posible descubrirles ninguna *clase* de relación con la naturaleza del hombre. El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos.¹⁷³

En efecto, las proporciones y las cifras dan cuenta sobre todo de las causas físicas de la música, pero su efecto, su poder sobre las pasiones no se agota en ello. La estética racionalista y Rousseau

¹⁷¹ DMM p. 145.

¹⁷² Las relaciones entre la música y la poesía serán un tema recurrente en Rousseau al grado de que se confundan entre sí. Algunos románticos como Schelling, Hegel y Schopenhauer en sus estéticas señalarán semejanzas y diferencias casi siempre, sin embargo, con vistas a trazar una jerarquía de todas las artes.

¹⁷³ EOM p. 233.

mismo cuando proponía que ciertos sonidos gustan por sus proporciones apuntaba, con Descartes y Rameau a que lo que afecta al alma de manera más alegre son las proporciones simples y las que la tornan triste son las proporciones más complejas debido a la facilidad o dificultad con la que pueden ser percibidas; así, su captación era más sencilla en el caso de las consonancias, por lo que gustaban más, y más complicada en el caso de las disonancias, por lo que gustaban menos. Sin embargo, se ha visto que Rousseau ponía ya en entredicho que las cosas fueran así de sencillas ya que, según el principio mismo de simplicidad en las proporciones de la estética racionalista, habían sonidos cuyas proporciones eran bastante complejas y que aún así placían. Por otra parte, la estética racionalista podía dar cuenta de la derivación de la gama en tanto consonancias, empero, la música también requiere disonancias para fluir como un verdadero discurso que dijera algo.¹⁷⁴ De allí que, con un acento de fuerte crítica, el ginebrino declara que la gran ciencia de la música que tanto ensalzó Rameau no es más que galimatías desmentido por el sentido común, por la sensibilidad de todo hombre. A partir de ahora y en adelante, la reflexión musical que abrirá Rousseau será una que se enfoque en los efectos de la música más que en sus causas. Porque la verdadera naturaleza de la música está en sus efectos, más que en sus causas. Este camino abierto por Rousseau será en el que transitarán los románticos.

Esto conlleva una reformulación del término “naturaleza”. Para los racionalistas como Rameau, este término se refiere a lo observable empíricamente; para Rousseau, la naturaleza

¹⁷⁴ Para la estética racionalista siempre fue difícil fundamentar las disonancias junto con el modo menor según el principio de derivación. Esta es una de las críticas técnicas que Rousseau plantea a esta postura. Cf. DIC art. Disonancia p. 181 “El principio físico de la armonía se extrae de la producción del acorde perfecto mediante la resonancia de un sonido cualquiera: todas las consonancias nacen de él, y es la naturaleza misma la que las suministra. No sucede así con la *disonancia*, al menos tal como la practicamos. [...] El padre Mersenne se limita a mostrar la generación mediante el cálculo y las diversas relaciones de las *disonancias*, tanto de las prohibidas como de aquellas que son admitidas; pero no dice nada del derecho de emplearlas. El señor Rameau dice, en términos formales, que la *disonancia* no es natural a la armonía y que debe emplearse en ella únicamente con la ayuda del arte. No obstante, en otra obra trata de encontrar su principio en las relaciones entre los números y las proporciones armónica y aritmética, como si existiera alguna equivalencia entre las propiedades de la cantidad abstracta y las sensaciones del oído. [...] la proporción aritmética le suministra en el orden de los sonidos armónicos, por las longitudes de las cuerdas, una tercera menor en el grave [...] La proporción armónica le proporciona una tercera menor en el agudo [...] y añade en el agudo del acorde de dominante una nueva tercera menor. Estas terceras así añadidas no forman, es verdad, ninguna proporción con las relaciones precedentes, incluso las relaciones que deberían tener se encuentran alteradas; pero no importa: el señor Rameau hace que todo funcione de maravilla; la proporción le sirve para introducir la *disonancia*, y la ausencia de proporción, para hacerla sentir.”

depende sobre todo de lo interior, como si dijera que la naturaleza dice más de nosotros mismos que del mundo externo. Es importante señalar que el título completo de la obra más conocida de Rameau es *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*, sin embargo, para Rousseau estos principios no son del todo naturales, o lo son en un sentido muy distinto del que él quiere proponer. La ciencia musical de Rameau son reglas basadas en la física y matemática de las que se vale el arte como su material; pero como la música no se agota en ellas, es necesaria una “metafísica más fina” que dé cuenta de su “naturaleza efectiva”; la física ya ha explicado sus causas, es necesaria una metafísica para dar cuenta de sus efectos.¹⁷⁵ No obstante, esta metafísica más fina no habría de caer en el mismo error que la metafísica de los racionalistas cuyas “ideas generales y abstractas —a decir de Rousseau— son la fuente de los mayores errores de los hombres; la jerga de la metafísica nunca he hecho descubrir una sola verdad y ha llenado la filosofía de absurdidades que dan vergüenza tan pronto como las despojamos de sus grandes palabras.”¹⁷⁶ No se trata de esa metafísica sino de una metafísica interna al hombre. “No hay absurdos a los que las observaciones físicas no hayan dado lugar en la consideración de las bellas artes”¹⁷⁷, por eso es que hay que abandonar la investigación empírica y, en vez de ello, regresar al interior del hombre si se quiere dar con la verdadera naturaleza de la música.

Ahora bien, después y a pesar de estas controversias con la postura de Rameau y del intercambio de cartas entre éste y Rousseau, diría el ginebrino en uno de los artículos del *Diccionario*: “Mis disputas con el señor Rameau son de las cosas del mundo más inútiles al progreso del arte y, por lo tanto, a la finalidad de este *Diccionario*.”¹⁷⁸ Puede ser que después de tantas disputas y discusiones entre ambos, tales como la querelle de bouffons y las réplicas de Rameau a los artículos que Rousseau escribió para la *Enciclopedia*, el ginebrino halla decidido abandonar esas controversias para evitarse problemas y centrarse en desarrollar una filosofía de la

¹⁷⁵ Este “poner en su lugar” a la armonía de Rameau será un rasgo que los románticos compartan con Rousseau; de allí que, por ejemplo, para Hegel la melodía es superior a la armonía por ser la sustancia espiritual de la música, y que para Schopenhauer la armonía se quede tan solo en el ámbito de la representación pues lo esencial de la música está en su cercanía a la voluntad.

¹⁷⁶ EDE IV p. 435.

¹⁷⁷ EOL cap. XVI p. 71.

¹⁷⁸ DIC art. Acompañamiento p. 67.

música distinta a la de aquel. De hecho, las discusiones iniciadas entre Rameau y Rousseau las continuaría D'Alembert con el primero.¹⁷⁹ En efecto, aunque antes Rousseau había admirado e incluso defendido tanto a Rameau, todavía por el tiempo en que se publicaba el *Diccionario*, comprendía bien que no podía marchar sobre el mismo camino si quería afrontar de lleno el problema.

No obstante, Rousseau rompería con Rameau mas no con la armonía. La armonía, a fin de cuentas, es necesaria en la práctica para componer piezas musicales por lo que artículos sobre la materia no podían faltar en un texto de consulta como el *Diccionario*, del cual comenta en el prefacio lo siguiente:

He tratado la parte armónica según el sistema del bajo fundamental, aunque dicho sistema, a mi modo de ver imperfecto y defectuoso en ciertos aspectos, en absoluto sea el de la naturaleza y la verdad, y aunque resulte de ello un ripio sordo y confuso antes que una buena armonía. Pero es un sistema, indiscutiblemente; es el primero y era el único hasta que apareció el de Tartini, en el que se vinculan con principios esas multitudes de reglas aisladas que parecen completamente arbitrarias y que hacían del arte armónico un estudio memorístico más que de razonamiento. Como el sistema del señor Tartini, aunque es mejor a mi entender, no tiene el mismo prestigio que el del señor Rameau, al menos en Francia, y como todavía no es conocido de una forma tan general, no ha merecido sustituirlo en un libro destinado, ante todo, a la nación francesa.¹⁸⁰

Así, se renuncia a Rameau por no haber aportado un sistema de armonía fiel a la naturaleza y la verdad más no a la armonía, cuyo mejor sistema, hasta el momento en que Rousseau escribe el *Diccionario*, es el del italiano Tartini. Ya he mencionado la resignificación del término “naturaleza” por parte de Rousseau; además, considero que, sea cual fuere el sistema de Tartini en sus detalles¹⁸¹, lo importante es que Rousseau no renunció a la armonía sino solo a Rameau por parecerle que sobrecargaba la memoria con principios establecidos arbitrariamente y no precisamente fundados en la naturaleza. Fiel a su principio casi moral de ser útil a la sociedad antes

¹⁷⁹ Cf. D. Medina *op. cit.* pp. 273-278 y E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 76-80 sobre la discusión entre Rameau y D'Alembert y los puntos en los que el segundo siguió la polémica entre Rousseau y Rameau.

¹⁸⁰ DIC Prefacio p. 56. Cf. sobre la teoría del bajo fundamental *Ibid.* art. Bajo fundamental pp. 94-97.

¹⁸¹ Cf. DIC art. Sistema pp. 378-392 donde Rousseau lo expone resumidamente.

de ocuparse en agradar a unos pocos, Rousseau emplea el sistema de Rameau en su *Diccionario* con las reservas de que no es ni el mejor sistema ni la postura desde la cual pueda explicarse la naturaleza de la música.¹⁸²

II Melodía

Ahora bien, si no es la armonía, entonces ¿qué principio responde a la naturaleza de la música? Será la melodía en tanto imitación. El artículo correspondiente del *Diccionario* la define así: “Sucesión de sonidos de tal manera ordenados según las leyes del ritmo y de la modulación, que produce una sensación agradable al oído. La *melodía* vocal se llama canto, y la instrumental, sinfonía.”¹⁸³ Antes de hablar de sus elementos y sus tipos, es importante notar que la melodía es *sucesión*. Es una sucesión de sonidos ordenados y agradables. El orden y lo agradable le viene justamente del ritmo y la modulación. La sucesión es una secuencia de sonidos uno después del otro, por lo que su dimensión es el *tiempo*.

Así, frente a la pintura, por ejemplo, la melodía es posible en la dimensión del tiempo en tanto línea de sucesión de un sonido después de otro. El padre Castel había presentado una propuesta de la construcción de un “clavecín ocular”, el abad había desarrollado una teoría científica que vinculaba cada uno de los sonidos de la escala con un color del arco iris y sus matices. Nunca pudo construirlo con éxito pero la teoría intentaba demostrar que a cada sonido temperado correspondía naturalmente un color en específico, concluyendo de la propuesta lo siguiente: un sordo podría tocar el clavecín y hacerse cierta idea de cómo suena sin poder escucharlo y, a la inversa, un ciego podría hacerse una idea de cómo luce una pintura a partir de escuchar una pieza. Es más, podrían componerse obras musicales a partir de pinturas o pinturas a partir de partituras musicales. Pero, como declara Rousseau, “no ver que el efecto de los colores está en su permanencia y el de los sonidos en su sucesión era conocer muy mal las operaciones de la naturaleza.”¹⁸⁴ Esta distinción entre las artes según el sentido al que vayan dirigidas y, por tanto,

¹⁸² Cf. DIC art. Música pp. 281-282 donde admite a la armonía como la parte especulativa y necesaria de la música.

¹⁸³ *Ibid.* art. Melodía p. 265. La melodía subsume los otros dos elementos comúnmente reconocidos de la música: la armonía y el ritmo.

¹⁸⁴ EOL cap. XVI p. 71.

del material del que se sirvan, será un tema de amplia discusión en el romanticismo, por ejemplo, en torno al problema de la representación artística del Laocoonte para Lessing y Schopenhauer.

Así pues, la melodía se da en el tiempo por ser sucesión. Ahora bien, la armonía parecía proponer que la música fuera una especie de “pictorización” del sonido en tanto que era posible un sistema de reglas fijo y permanente como si su principio fuera “llevar el espacio al sonido”. Por eso Rousseau dice del sonido que “la naturaleza no lo analiza ni separa los armónicos: por el contrario, los oculta bajo la apariencia del acorde; o, si algunas veces los separa en el canto modulado del hombre y en el trinar de ciertas aves, lo hace sucesivamente, uno luego del otro”.¹⁸⁵ Para Rousseau, en la naturaleza la armonía puede estar oculta sin hacerse explícita, como creía Leibniz, pero ésta no es, a fin de cuentas, la música que aporta genuinamente la naturaleza, sino su sucesión y no su “espacialización” en tanto canto y trino. En la siguiente sección tocaré el tema del canto y el trino del que aquí habla el ginebrino, pero por el momento se puede concluir que la melodía, en tanto sucesión de sonidos, procede más por medio de una síntesis que por un análisis, menos como armonía o despliegue fijo de los armónicos, tal que “la naturaleza inspira cantos y no acordes, dicta la melodía pero no la armonía.”¹⁸⁶

En relación con lo anterior, si la pintura es ante todo *permanencia* y la música *sucesión*, esto implica para el ginebrino que los “colores constituyen el ornamento de los seres inanimados; toda materia es colorida: pero los sonidos anuncian el movimiento; la voz, un ser sensible; sólo cantan los cuerpos animados.”¹⁸⁷ La pintura, por su permanencia, según Rousseau, no puede o no conviene para llevar al arte algo animado debido a que es imposible representar en ella el movimiento inherente a lo animado. En cambio, la música que es sucesión si admite representaciones de seres animados, no sólo por que el material sonoro se dé en el tiempo en tanto sucesión, sino porque en medio del bosque, creyéndose solo, al más mínimo sonido la atención se dirige hacia lo que lo haya producido porque, sea una persona o un animal, algo se ha movido dando señas de *vida*. Esto recuerda la noción de vida que tenían los griegos para quienes todo aquello que se moviera tenía algún tipo de vida, incluyendo los planetas, elementos naturales como

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibid.* cap. XVI pp. 71-72.

la tierra o el agua y, por supuesto, los seres vivos, animales y seres humanos. También, por supuesto, si estando en aquel bosque se oye alguna voz, lo que se anuncia es un ser sensible como uno mismo, capaz de entendernos y, sobre todo, de sentir como uno mismo. “De ese modo cada sentido tiene un campo que le es propio. El campo de la música es el tiempo, y el de la pintura es el espacio. Multiplicar los sonidos oídos, equivale a cambiar su economía, a poner el ojo en lugar del oído, y el oído en lugar del ojo.”¹⁸⁸ Y, como he dicho, si se multiplican los sonidos escuchados se pictoriza la música y se hace armonía. Sin embargo, de lo que se trata aquí es que la melodía sea, ante todo, *signo de vida* por indicar movimientos, signo de otro ser animado, de otro ser sensible.

Una segunda implicación es que, a diferencia del material de la pintura que son los colores, la melodía, por ser sucesión, está compuesta de sonidos relativos entre sí mientras que cada color está bien determinado según el ángulo de refracción de la luz sobre una superficie. Se podría argüir que cada sonido también tiene una existencia absoluta por consistir en un número específico de vibraciones, empero, éstas nunca pueden contarse con precisión debido a que se desvanecen. En efecto, la relatividad sonora es doble: por un lado, aquella que aportó la ciencia de la armonía en las reglas que justamente permiten en la práctica una serie de sonidos ordenados según relaciones específicas, y por otro lado, aquella que consiste en que justo esas relaciones de sonidos eran tales para uno mismo, cobraban ese significado para uno mismo. Por lo tanto, este segundo sentido de *relatividad* es el que más importa porque subsume al primero; de allí que “cada sonido sólo es relativo para nosotros y sólo se distingue por comparación.”¹⁸⁹

Por último, una tercera implicación de que la melodía sea sucesión, signo de vida y posea un carácter relativo es que *el poder de la música es mayor que el de la pintura*. He dicho que la

¹⁸⁸ *Ibid.* cap. XVI p. 72.

¹⁸⁹ *Ibidem.* Es importante considerar en este punto lo que Rousseau dice en la “Profesión del vicario saboyano” sobre la facultad de juzgar o facultad de las relaciones: “Que se dé tal o cual nombre a esa fuerza de mi espíritu que relaciona y compara mis sensaciones; llámenla atención, meditación, reflexión o como se quiera; lo cierto es que está en mí y no en las cosas, que soy sólo yo quien la produce, aunque sólo la produzca con ocasión de la impresión que sobre mí causan los objetos.” EDE IV p. 430. Justo esto es lo que hace que el segundo sentido de relatividad del sonido sea el más importante. Por otra parte, el físico aborda el primer sentido de relatividad principalmente (cierto carácter de absoluto por ser aparentemente “independiente” del hombre), pero el músico se centra en el segundo: “Las investigaciones sobre el *sonido* absoluto conciernen al físico. El músico no examina más que el *sonido* relativo [...]” DIC art. Sonido p. 396.

melodía, en tanto sucesión de sonidos, anuncia un ser animado, es decir, un ser vivo. Sin embargo, un poco más adelante en el mismo capítulo del *Ensayo* Rousseau precisa que eso no quiere decir que la música solo admita representar seres vivos sino todo lo que se mueva y que, a pesar de no tener vida, tiene movimiento y nos dice algo. Así, el ámbito de la música se extiende hasta el de los seres inanimados que se mueven o, más bien, puede representar todos los seres, vivos o no, en movimiento. Por contraste, la música puede representar hasta el reposo; Rousseau no explica cómo puede ser eso posible pero puede suponerse que, así como el 0 era el signo de silencio en el sistema de notación musical, el silencio mismo es signo del reposo sobre todo porque, si lo que importa a partir de Rousseau en la estética musical es la consideración de los efectos en el sujeto que escucha, lo único que debe buscar la música es representar aquello que el sujeto siente al contemplar algo en reposo. Por ello concluirá el ginebrino lo siguiente: “una de las mayores ventajas del músico consiste en poder pintar las cosas que nadie sabría oír mientras que resulta imposible al pintor representar las que no se sabría ver; y el mayor prodigio de un arte que sólo actúa por el movimiento está en poder formar con él la imagen misma del reposo.”¹⁹⁰

En el mismo orden de cosas, si el poder de la música no puede provenir de la fijeza de algo inmóvil como la pintura, tampoco puede provenir de la armonía y su ordenamiento. Todos los intentos que se han intentado para explicar sus maravillosos efectos, según Rousseau, no dejan de quedarse en las causas físicas del sonido más que de la música, reduciendo a esta última a mera armonía. El sonido que estudia el físico afecta hasta a los seres inanimados, la verdadera música afecta solo a los seres sensibles. En efecto, no es la armonía a la que la música debe su poder de afectación en el escucha sino la melodía, como se terminará de comprender más adelante.¹⁹¹

¹⁹⁰ EOL cap. XVI p. 73. Sin embargo, hay una analogía entre la música y la pintura que Rousseau considera razonable. Se trata de la que encuentra entre el principio de unidad de melodía que brinda unidad a la secuencia de sonidos así como lo hace el principio del dibujo que da una figura coherente a lo que, de lo contrario, sería un conjunto de colores plasmados en el lienzo.

¹⁹¹ Cf. DIC art. Música p. 286: “Todos estos ejemplos, de los que la mayoría pertenecen más al sonido que a la *música* y de los cuales la física puede dar alguna explicación, en absoluto nos hacen más inteligibles ni más crebles los efectos maravillosos y casi divinos que los antiguos atribuían a la música. Numerosos autores están atormentados por intentar restituir su fundamento.”

Ahora bien, lo dicho en esta sección hasta este momento, tiene que ver con la música en general a pesar de que la definición de melodía en el *Diccionario* comience con el término “sucesión”. Sin embargo, lo propio de la melodía ya está esbozado en todo lo que el *Ensayo* explica sobre la diferencia entre pintura y música. En efecto, la melodía es a fin de cuentas una sucesión ordenada según el ritmo y la modulación. Sobre el ritmo: “Es, según su definición más general, la proporción que tienen entre sí las partes de un todo. En música, es la diferencia de movimiento que resulta de la rapidez o lentitud, de la dilatación o brevedad de los tiempos.”¹⁹² En la notación musical de Rousseau, como ya he dicho, el mayor interés residía en alcanzar una fiel expresión de las proporciones armónicas y relaciones de los sonidos en determinados signos, las cifras, y la expresión de la medida, otro de los puntos que debía cubrir toda notación musical, había quedado descrita muy brevemente. En su lugar, Rousseau empleaba los signos de puntuación como las comas y los puntos como signos de la medida y proporción de los tiempos y, a manera de mera especulación, imaginaba que el ritmo podía haber tenido un origen común con el lenguaje y su prosodia, con la poesía. Así, si en la *Disertación* recurría a los signos de puntuación como signos de medida era por dos razones: primordialmente porque ahorran el esfuerzo al alumno de tener que aprender nuevos signos cuando ya conocía bien los que le servían para leer y, secundariamente, porque parecía que el ritmo en la poesía y la música tenían un origen común. Ahora, en textos como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, *El origen de la melodía* y algunos artículos del *Diccionario*, la segunda razón tendrá mucho mayor peso y cobrará mucho más interés, por lo que pospondré este tema a la siguiente sección.

Sobre la modulación Rousseau dice: “Es propiamente la manera de establecer y tratar el modo, pero esta palabra se utiliza de fomar más habitual en la actualidad como el arte de conducir la armonía y el canto sucesivamente en varios modos, de una manera agradable al oído y conforme a reglas.”¹⁹³ Así, la armonía da el modo en tanto reglas pero la modulación es la pragmática de esas reglas que conduce la melodía, sobre todo en tanto canto, durante la pieza a través de uno o varios modos. Y como el modo “determina la tercera y modifica toda la escala sobre este sonido

¹⁹² *Ibid.* art. Ritmo p. 352.

¹⁹³ *Ibid.* art. Modulación p. 276.

fundamental”,¹⁹⁴ su función principal es regular el acompañamiento del canto, el cual, en aquella época, solía ocupar el lugar de la tercera del acorde, definiendo el modo, ya fuera mayor o menor, a lo largo de toda la pieza. Ahora bien, la conducción de la melodía con base en la modulación conlleva un concepto más que viene a definir ya por completo lo que ha de entenderse por melodía.

Se trata de la unidad de melodía.¹⁹⁵ Rousseau parece haber llegado a este concepto a partir de las discusiones que mantuvo con Rameau. Se habla de ella en la *Carta sobre la música francesa*, el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, *El origen de la melodía* y en el *Diccionario de música*. La unidad de melodía básicamente consiste en aquello que le da unidad a la sucesión de sonidos. La música ya tenía cierta unidad con la armonía pero, lo que ahora Rousseau exige, es garantizar cierta unidad semántica en la sucesión de sonidos de tal manera que puedan decir algo, es decir, la unidad de melodía sería aquello que salvaguardaría la discursividad de la música dándole una unidad de significado.¹⁹⁶ La unidad de melodía hace que, en sentido inverso como lo habían creído los racionalistas, la armonía provenga de la melodía y que la apoye y no la oculte de tal manera que, en una pieza, las “diferentes partes contribuyen sin mezclarse al mismo efecto; y por más que cada una de ellas parezca poseer su canto propio, de todas esas partes reunidas emana un único y mismo canto al que llamo unidad de melodía.”¹⁹⁷ Esto implica que el acompañamiento ni esté sobrecargado¹⁹⁸ ni esté fundado en arbitrariedades puesto que la modulación obliga a transcurrirlo en terceras definiendo así el modo.¹⁹⁹ Rameau y los racionalistas creían que la resonancia de los armónicos daban lugar al acompañamiento a partir del bajo fundamental y, en último lugar, a la melodía superior, por lo que para él la melodía estaba contenida en la armonía. De allí también que para Leibniz toda melodía indicara inconscientemente, aunque sea de manera poco clara y

¹⁹⁴ *Ibid.* art. Modo p. 270

¹⁹⁵ Sobre este concepto y algunas interpretaciones del mismo cf. J. Waeber “Rousseau’s “unité de mélodie””; Y. Naito “L’unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau” y E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 115-118.

¹⁹⁶ Cf. J. Starobinski *Jean-Jacques Rousseau. La transperencia y el obstáculo* p. 114: “la unidad de la melodía concede a la armonía sensual y al artificio del contrapunto, un valor que no poseen en sí mismos, y que no adquieren más que por su reconciliación con la melodía.

¹⁹⁷ DIC art. Unidad de melodía p. 434.

¹⁹⁸ Cf. EPR p. 250: “¿Cómo un hombre de gusto [se refiere a Rameau] ha podido pensar alguna vez que es preciso rellenar todos los acordes para representar el cuerpo sonoro, que es preciso emplear todas las disonancias que se pueden emplear? [...] una armonía sobrecargada es la muerte de cualquier expresión, y que es por esa razón que toda la música salida de su escuela no es más que ruido sin efecto”. Sin embargo, Cf. CMF p. 202: “Esto no quiere decir que nunca haya de rellenarse la armonía, sino que hay que rellenarla con juicio y discernimiento.”

¹⁹⁹ Cf. EPR p. 247 para las objeciones que Rousseau plantea al principio del cuerpo sonoro de Rameau.

confusa, un ordenamiento armónico de fondo, ordenamiento que Descartes en las *Reglas* reconocía como común al estudio de muchas disciplinas. Sin embargo, no es así para Rousseau, ya que en la práctica la melodía fluye más libre y vivamente de tal manera que ni las inversiones están autorizadas (cambio del sonido fundamental al más agudo del acorde) pues no resuena la fundamental en la voz superior, ni las terceras menores están fundamentadas en la experiencia y, sin embargo, son necesarias para constituir las disonancias y dar lugar a un verdadero discurso, ni es necesario hacer sonar todos los sonidos que constituyen el acorde para tener un buen acompañamiento. Además, como expuse anteriormente, había algunas proporciones que a pesar de su complejidad placían indudablemente por lo que la “simplicidad de las relaciones es una regla común a la armonía y a la melodía, una regla de la que ésta sin embargo se aleja en ciertos casos hasta hacer impracticable cualquier armonía; lo que demuestra que la melodía no recibió la ley de ella y que no le está subordinada.”²⁰⁰

En efecto, el acompañamiento ha de subordinarse al principio de unidad de melodía, ésta ha de regir sobre aquel y controlar a la armonía a través del acompañamiento. El orden de sucesión de sonidos no lo aporta la armonía, ésta no dicta un acompañamiento natural y posteriormente una sucesión principal que se haga destacar en la serie de armónicos que constituyen el acompañamiento. Rousseau comprende que, si así lo fuera, con unos mismos armónicos según la resonancia de determinado sonido sería posible una sola melodía, pero los hechos lo desmienten. No solo esa sucesión puede variar en cuanto a su ritmo e intensidad sino que la misma modulación puede hacer intervenir los mismos sonidos de dos modos distintos por lo que dos distintos órdenes armónicos darían lugar a la misma melodía. Así, aunque “a veces el bajo fundamental determina los cambios de tonalidad con mayor prontitud y energía, estos cambios sin embargo no dejarían de producirse sin él, y —declara Rousseau— jamás he afirmado que el acompañamiento fuera inútil a la melodía, sino solamente que había de subordinarse a ella.”²⁰¹ Es en este sentido en que la modulación es reivindicada por Rousseau; ésta tiene por función dar lugar a un acompañamiento centrado en la melodía y su unidad dándole una variedad regulada a la sucesión de sonidos, una

²⁰⁰ *Ibid.* p. 239.

²⁰¹ *Ibid.* pp. 242-243

“variedad [que] no procede por lo tanto de la armonía, sino sólo de la modulación, que pertenece incuestionablemente a la melodía.”²⁰²

Ahora bien, otra de las consecuencias de la unidad de melodía es la estipulación de una sola armonía: el unísono. En efecto, Rousseau extiende el principio de unidad de melodía hasta el extremo de decir que la unidad de la variabilidad del acompañamiento solo se logra si éste transcurre con la misma melodía reforzándola de este modo o, cuando mucho, en la octava de la melodía. En un primer momento solo había excluido las terceras y las sextas²⁰³, pero la naturaleza y la falta de hábito, según Rousseau, atestiguan que el unísono gusta de por sí. En el fondo, Rousseau vuelve a llevar al extremo el principio de simplicidad de los racionalistas ya que ni siquiera las consonancias logran poseer una simplicidad como la del unísono o la octava. Por otro lado, como se verá más adelante con el tipo de efectos que genera la música en el escucha, el ginebrino también se previene con el principio de unidad de melodía del embelesamiento de los sentidos que Descartes y Leibniz habían advertido. De lo cual “se deduciría, creo —dice Rousseau—, que la armonía más natural, y por consiguiente la mejor, está en el unísono.”²⁰⁴

Sin embargo no basta con la modulación para lograr una buena entonación melódica sino que es necesario una medida propiamente temporal que unifique la sucesión de sonidos pues “es a la medida a quien corresponde fijar toda melodía.”²⁰⁵ Esta medida se ve expresada en la partitura por el compás y la división del tiempo pero no se reduce a ello, pues abarca también el tempo o movimiento. Sin embargo, por el momento queda claro que ritmo y modulación son los dos elementos de la melodía y lo que le dan su unidad. Pero como la unidad se origina desde la melodía misma y va hacia la armonía en tanto modulación y al tiempo en tanto ritmo, ambos elementos obedecen más bien a la unidad de melodía. Más adelante desarrollaré las consecuencias en la ópera de este principio de Rousseau, por el momento es importante advertir que el principio de unidad de la música no es más la armonía sino la melodía.

²⁰² *Ibid.* p. 243.

²⁰³ Cf. DIC arts. Disonancia y Acompañamiento p. 163, así como EOL cap. XVIII.

²⁰⁴ DIC art. Unísono p. 435.

²⁰⁵ EPR p. 244.

Por último, aunque Rousseau distingue dos tipos de melodías, una vocal y otra instrumental, es decir, el canto y la sinfonía, su mayor interés residirá en la primera. He intentado mostrar algunas tesis de Rousseau que compartirán o problematizarán los románticos, sin embargo, éste es uno de los puntos en los que rompe claramente con ellos. Rousseau recargó el privilegio a la música vocal y despreció la instrumental. La melodía, para él, era esencial y originariamente vocal. Y como lo “natural” está siendo resignificado por Rousseau, la música natural, la melodía más genuina en el principio de los tiempos fue el canto.

III El lenguaje musical

“Así pues, creo que la melodía o el canto, pura obra de la naturaleza, no debe, ni para los sabios ni para los ignorantes, su origen a la armonía, obra y *producción* del arte, que sirve de prueba y no de fuente al bello canto y cuya función más noble es la de hacerlo valer.”²⁰⁶ A continuación tomaré de la descripción del estado de naturaleza sólo lo que pueda contribuir a entender porqué la verdadera melodía es la vocal y cómo es que algunas características del primer lenguaje pasarían a formar parte de la melodía vocal o canto que Rousseau propone.

En primer lugar, para poder hablar de la melodía originaria, Rousseau toma un precepto metodológico similar al que había tomado en el Segundo Discurso.²⁰⁷ El ginebrino dice allí sobre el estado de naturaleza:

No se deben tomar las investigaciones que se pueden hacer sobre este tema como verdades históricas, sino tan sólo como razonamientos puramente hipotéticos y condicionales, mucho más adecuados para esclarecer la naturaleza de las cosas que para mostrar su verdadera origen, y semejantes a las que en nuestros días elaboran los físicos sobre la formación del mundo.²⁰⁸

²⁰⁶ EOM p. 219. Cf. además E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 113-115 sobre que el problema del origen del lenguaje y del origen de la música son uno y el mismo.

²⁰⁷ Cf. D. Medina *op. cit.* pp. 106-112, P. De Man *op. cit.* pp. 161 y ss. y B. Groethuysen *J. J. Rousseau* pp. 7-11 sobre el método genealógico de Rousseau en torno a la búsqueda del estado de naturaleza.

²⁰⁸ DIS p. 120.

Lo cual, a primera vista, es un poco distinto al precepto metodológico que toma en *El origen de la melodía*: “Pero investiguemos, si existe un medio para ello, el verdadero origen de la melodía, y veamos si la idea que ha concebido el señor Rameau concuerda con la que nos proporciona la exacta observación de los *hechos*.”²⁰⁹ Parece que cuando se habla del verdadero origen de la melodía sí es posible aseverar que así fueron las cosas. Sin embargo, Rousseau no pretende ir a los hechos mismos para conocer cómo se originó la melodía, eso es imposible. No se trata de un retroceso real sino hipotético; se trata de saber si el verdadero origen de la melodía que aporta Rameau concuerda con la observación de los hechos. Se le podría objetar a Rousseau que eso es exactamente lo que hizo Rameau, quien observaba el hecho de la vibración de la cuerda. Pero, según el Segundo Discurso, tampoco se trata de hechos empíricos. Por lo tanto, Rousseau en *El origen de la melodía* estaría hablando de un tercer orden de hechos que sí dan la verdad de la naturaleza de la melodía.

Empero el Segundo Discurso da más pistas de cómo puede entenderse la reflexión sobre el origen de la melodía: los hombres “son por naturaleza tan iguales entre sí como lo son los animales de cada especie antes de que distintas causas físicas hubiesen introducido en algunos variedades que allí observamos”²¹⁰, de allí que lo que hay que hacer es “separar lo que hay de original y de artificial en la actual naturaleza del hombre y conocer bien un estado que ya no existe, que quizá no ha existido, que probablemente no existirá jamás y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones ajustadas a fin de juzgar con exactitud de nuestro estado presente.”²¹¹ En eso consiste esclarecer la naturaleza de las cosas, en hacer a un lado lo accidental para abrir paso a lo substancial. Sin embargo, la estructura del Segundo Discurso, de *El origen de la melodía* y del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* parece ir a la inversa comenzando desde el principio con la naturaleza primigenia del hombre y de su lenguaje. En pocas palabras, el estado de naturaleza es un *modelo* que funciona a manera de un planteamiento abductivo, es decir, al principio se plantea como una mera hipótesis de la cual se deducirán una serie de consecuencias en el tiempo que no conllevan verdad histórica, hasta concluir en las consecuencias últimas que son finalmente los

²⁰⁹ EOM p. 219.

²¹⁰ DIS p. 111.

²¹¹ *Ibidem*.

hechos actuales. Para explicar los hechos actuales, Rousseau debe dar cuenta de un modelo teórico que plantee “hechos hipotéticos”, no hechos históricos ni hechos empíricos, sino hechos que fungan como ideas probables o plausibles, hechos que han de suponerse necesarios con la reserva de afirmar su existencia pasada, pues de lo contrario no podría explicarse la realidad actual, no habrían condiciones de posibilidad para los hechos actuales.

Así, la deducción comienza con *dos hechos supuestos*: el hombre es naturalmente un ser solitario y el estado de naturaleza fue un estado de abundancia.²¹² El primero de estos supuestos está sustentado en la naturaleza humana. A pesar de que los encuentros eran fortuitos, los que habían daban lugar a un reconocimiento del otro como un semejante, inmediatamente después se presentaba la necesidad de comunicarse con él con los medios que se tenía. Esa necesidad surgía, en las regiones tropicales del globo, de la reunión idílica que tenía lugar en los cuerpos de agua para ir a beberla. Allí, un sexo quiso llamar la atención del otro y viceversa, y como las luces de la razón permanecían dormidas, no pudieron comunicarse por medios elaborados como son las palabras mismas sino que tuvieron que emplear sus medios más simples e irracionales, en el sentido de ajenos a la razón, es decir, tuvieron que emplear los sentidos. Estos se cuentan en número de cinco y los que permitieron un flujo comunicativo más ágil fueron el tacto, la vista y el oído. Pero como el tacto tiene por límite el largo del brazo y la frontera de la piel y la vista la distancia suficiente y determinado campo visual para percibir claramente al otro, el oído fue el mejor medio para comunicarse. Pero el oído no solo era el que permitía una mayor distancia de comunicación por un medio sencillo y sensible, sino que en medio de este estado de abundancia tropical (segundo supuesto) la necesidad de comunicar no fue otra que la del sentimiento. “No fue el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, los que les arrancaron [a los primeros hombres] las primeras voces.”²¹³ Estas pasiones fueron las que unieron a los hombres y no las necesidades básicas que ponen a competir por el alimento o la necesidad de cobijo o protección de los depredadores dispersándolo.

²¹² Cf. D. Medina p. 112 y B. Groethuysen *op. cit.* pp. 38-39 sobre los diversos sentidos de “hombre primitivo o natural” en la obra del ginebrino.

²¹³ EOL cap. II p. 18.

Claro, las regiones que están por encima y por debajo de la región tropical no eran precisamente un paraíso.²¹⁴ Allí la precariedad reinaba y la necesidad de comunicarse no provino de las pasiones, de llamar la atención del otro sexo sino que lo que arrancaron las primeras voces fue la súplica de auxilio por estar en peligro o la amenaza sonora proferida para alejar al depredador. En efecto, el entorno de abundancia garantizaba la satisfacción de las necesidades básicas, por lo que la necesidad de comunicarse con el otro no provenía del hambre y la sed, sino de la búsqueda del encuentro sentimental con el otro. Esto es importante porque si los medios que se tenían que emplear eran los meros sentidos pues la razón aún no estaba despierta en un entorno tal, el primer lenguaje estaba dirigido al corazón como entidad de origen-destino del sentimiento. Así se tuvo como primer lenguaje un lenguaje del sentimiento.

Esto se comprende mejor si se tienen en cuenta las características de este primer lenguaje. “Como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos.”²¹⁵ Esto se debe a que los primeros contactos con el otro motivan una conciencia del otro que no era racional sino imaginaria, es decir, un

hombre salvaje al encontrar a otros, al principio se habrá espantado. Su miedo le habrá hecho ver a esos hombres más grandes y más fuertes que él mismo; les habrá dado el nombre de gigantes. Después de muchas experiencias, habrá reconocido que esos presuntos gigantes no eran nin más fuertes ni más grandes que él; su estatura no correspondía en nada a la idea que en un principio había asociado a la palabra gigante. Inventará, por tanto, otro nombre común a ellos y a él, como por ejemplo el de hombre, y dejará el de gigante para ele objeto falso que lo había impresionado dirantes su ilusión.²¹⁶

²¹⁴ Cf. J. G. Lapacherie “Jean-Jacques Rousseau Linguiste”; H. Grange “L’essai sur l’origine des langues dans ses rapports avec le Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes” y D. Medina *op. cit.* cap. 10 sobre algunas lecturas que se le han dado al *Ensayo sobre el origen de las lenguas* en sus primeros capítulos.

²¹⁵ EOL cap. III p. 19. Cf. también M. Beuchot *op. cit.* p. 138. Beuchot nos recuerda la coincidencia en este punto con Vico anterior a Rousseau y, posteriormente, con Nietzsche y Heidegger.

²¹⁶ EOL cap. III pp. 19-20. Cf. también sobre el origen de los nombres comunes DIS pp. 142-143: “Cada objeto recibió inmediatamente un nombre particular [...] la primera idea que se saca de dos cosas es que no son la misma y hace falta mucho tiempo para observar lo que tienen en común; de este modo, cuanto más limitados son los conocimientos, más extenso debió ser el diccionario. [...] Toda idea general es meramente intelectual; por poco que se mezcle la imaginación, la idea se torna rápidamente en particular.”

La imaginación del hombre primitivo le hizo darle un sentido impropio y exacerbado a sus percepciones. Sus ideas fueron motivadas por una imaginación no formada por la razón y daban cuenta más de su sentir que de la realidad en sí misma, es decir, se veían modificadas por el sentimiento de miedo, alegría o amor que le hacía sentir su sensibilidad solitaria. Así, no se trataba de percepciones puras sino siempre modificadas por la imaginación principalmente en el caso de las cosas que se “conocían” por primera vez. De allí que el primer lenguaje fue *figurado* por haber nacido de percepciones confusas y oscurecidas por la imaginación. El sentido propio, que hizo intervenir por fin a la razón identificando lo común de las cosas, tuvo lugar mucho tiempo después, prácticamente ya fuera del estado de naturaleza, después de varios errores de percepción que debieron haberle costado la vida a muchos individuos.

Esta lengua metafórica poseía además otras cualidades. Como los “sonidos simples salen naturalmente de la garganta” y “las modificaciones de la lengua y del paladar, que hacen articular, exigen atención, ejercicio; no se hacen sin querer hacerlas; todos los niños precisan aprenderlas, y muchos no lo logran con facilidad”,²¹⁷ todo esto debido a que la razón no estaba aún despierta en el estado de naturaleza, la lengua fue inarticulada o tuvo muy pocas. Y a falta de articulaciones Rousseau encuentra que, a pesar de ello, había una lengua que se basaba básicamente en “gritos”, “gemidos” o voces “simples”. El recurso de esa lengua no fueron las articulaciones, que se cuentan en gran número (aunque siempre finito) en las lenguas modernas, sino “los sonidos, en número infinito, y los acentos que los marcan pueden multiplicarse del mismo modo.”²¹⁸

En este momento, es importante recordar que la melodía vocal fue la más importante para Rousseau debido a que se trataba de la más natural en el sentido siguiente: “Música *natural* es aquella que produce la voz humana por oposición a la música artificial que se ejecuta con instrumentos.”²¹⁹ Y no solo es más natural el canto porque no se requiere objeto externo para hacer

²¹⁷ EOL cap. IV p. 21.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ DIC art. Natural p. 291.

música con la voz, sino porque en general, “el sonido tiene sobre todo causas humanas”²²⁰, idea que los humanistas renacentistas de la camerata florentina ya tenían. Así, haciendo a un lado la postura que Rousseau tenía sobre las artes en general en el *Primer Discurso* donde artes y ciencias depravan al hombre, el ginebrino plantea una resignificación del término “natural” con la cual es posible comprender que la melodía sea “un lenguaje como la palabra”²²¹, en tanto que su discursividad depende también de cierta gramática y sintaxis y, sobre todo, de una prosodia que determine la “sucesión de sonidos con objeto de producir cantos agradables”.²²² De allí que si la lengua primera era acentuada era porque constaban con una diversidad de sonidos infinitos en principio cuyas combinaciones en el tiempo darían lugar a una lengua rica en sonidos acentuados de diversas maneras y en diferentes proporciones en el tiempo. Pero es necesario aclarar qué se entiende por acento.

El acento es “toda modificación del habla en la duración o tono de las sílabas y palabras de que se compone el discurso; lo cual muestra una relación íntima entre los dos usos de los *acentos* y las dos partes de la melodía, esto es, el ritmo y la entonación.”²²³ Esto quiere decir que es el elemento melódico del canto, ya que conjunta ambos elementos de la melodía en general, ritmo y modulación, con vistas a crear *discurso*.²²⁴ De hecho, como el “ritmo es más o menos a la melodía lo que la sintaxis al discurso: es el que hace el encadenamiento de las palabras, el que distingue las frases y da un sentido, una ilación, al todo”²²⁵, por lo que la sintaxis de esta lengua primera estaría incluida en su prosodia y emanaría naturalmente de ella. Ahora bien, Rousseau reconoce tres tipos de acento: primero, los “*acentos* propiamente dichos, mediante los cuales el sonidos de las sílabas

²²⁰ EOL cap. XVI p. 73. A partir de este momento, se tomarán por intercambiables en varios momentos, según sea conveniente en el sentido especificado, términos como “verdadera música”, “música natural”, “melodía vocal” y “canto”.

²²¹ EPR p. 243.

²²² DIC art. Música p. 283.

²²³ *Ibid.* art. Acento p. 60.

²²⁴ Cf. EOM p. 226: “Que el ritmo o la medida fuese una de las partes constitutivas de la melodía, es lo que se deduce de la propia noción de esta melodía, que no era más que la expresión fuerte, mantenida, y apreciada del acento gramatical y oratorio, puesto que este acento no consistía menos en la duración relativa de los sonidos que en sus grados, y su número no era menos esencial que su entonación. Cuando los autores antiguos a veces distinguen la melodía del ritmo en sus escritos, lo cual es raro, lo hacen con una distinción puramente metafísica, como dos cualidades del mismo sujeto y no como dos partes realmente diferentes.”

²²⁵ CMF p. 181.

es grave o agudo” juntos con la “regla de la cantidad, por la que cada sílaba es breve o larga”; segundo, “el *acento lógico* o racional” que determina “la mayor o menor conexión que las proposiciones y las ideas tienen entre sí”; y tercero, “el *acento* patético u oratorio, el cual, utilizando diversas inflexiones de la voz, una mayor o menor elevación del tono, o un hablar más o menos vivo o lento, expresa los sentimientos que agitan al que habla, comunicándoselos al que escucha.”²²⁶ Parece que el acento de la primera lengua no fue ni el escrito (considerado principalmente a la acepción primera) ni mucho menos el lógico, sino el tercero, el patético. Sin embargo, el “estudio de estos diversos *acentos* y de sus efectos en la lengua debe ser la principal ocupación del músico” ya que “el mayor o menor *acento* es la causa verdadera que convierte las lenguas en más o menos musicales”.²²⁷

Ahora bien, esta teoría del acento le llevará a Rousseau a concluir su descripción de la lengua primera como modelo:

Como las voces naturales son inarticuladas, las palabras tendrían pocas articulaciones; bastarían algunas consonantes interpuestas para hacer desaparecer el hiato de las vocales y para volverlas fluidas y fáciles de pronunciar. En compensación, los sonidos serían muy variados, y la diversidad de los acentos multiplicaría las mismas voces; la cantidad, el ritmo, serían nuevas fuentes de combinaciones; de suerte que las voces, los sonidos, el acento y el número, que son de naturaleza, al dejar poco que hacer a las articulaciones que son de convención, llevarían a cantar en vez de hablar; la mayoría de las palabras radicales serían sonidos imitativos o del acento de las pasiones o del efecto de los objetos sensibles; la onomatopeya se dejaría sentir de continuo.²²⁸

²²⁶ DIC art. Acento p. 60.

²²⁷ *Ibidem*. Los tres pertenecen al estudio del músico, sin embargo en diferente medida, por ejemplo: “*acento* racional [...] este *acento* pertenece, en menor medida que los otros, al dominio de la música, ya que es, ante todo, más el lenguaje de los sentidos que del discernimiento. Dadle en este caso al músico muchas imágenes o sentimientos y pocas ideas que transmitir, puesto que son las pasiones las únicas que cantan, el entendimiento no hace más que hablar.” Rousseau, Jean-Jacques DIC art. Acento p. 62.

²²⁸ EOL cap. IV p. 22. Cf. también EOM p. 222: “La melodía, naciente con la lengua, se enriqueció, por así decirlo, a costa de la pobreza de ésta, necesariamente palabras componiéndolas de maneras distintas, dándoles acepciones diversas que sólo el tono distinguía, empleando giros figurados, y, como la dificultad de hacerse entender sólo permitía decir cosas interesantes, se decían con ardor *precisamente porque se decían con esfuerzo*: el calor, el acento, el gesto, todo animaba unos discursos que había que hacer sentir antes que entender. Es así como la elocuencia precedió al razonamiento y como los hombres fueron oradores y poetas mucho antes de ser filósofos.” Al igual que Rousseau,

Este modelo de lengua no tiene ningún referente preciso, aunque Rousseau piensa en el árabe, el griego y el chino cuando escribe estas líneas.²²⁹ Siguen algunas características sobre la presencia de sinónimos, aumentativos, diminutivos, etc. que tendría que tener esta lengua pero lo esencial se ha dicho. Esta lengua primitiva era genuinamente musical, “persuadiría sin convencer y pintaría sin razonar”²³⁰ ya que estaría dirigida al corazón del hombre y no a su razón. Esto implica que, a falta de precisión y en medio de un entorno idílico, el hombre decía lo que decía con pasión y ardor, y como se quería llamar la atención del otro buscando despertar sus pasiones, entonces la cuestión primordial estribaba en decir todo con interés y pasión, por ello la primera música, que es lo mismo que decir la primera lengua, fue profundamente efectiva porque buscaba grandes efectos en el escucha con el fin de obtener alguna respuesta.

Ahora bien, así como sucede con el gran problema del paso del estado de naturaleza al estado de civilización, no es claro cómo es que de esa lengua musical se pasó a las lenguas modernas, pasando por el griego; Rousseau solo dice que ello se debió a la degeneración de esa lengua a lo largo de mucho tiempo en el que padeció diversos cambios según las regiones del globo en las que el hombre se estableció, pasando por hacerse precisa, lógica y escrita en diversas fases hasta su actualidad completamente depravada y servil.²³¹ Sin embargo, el modelo teórico está ya construido. Como es “posible imaginar lenguas que estén más cercanas a la música unas que otras”²³² lo único que queda es evaluar a las lenguas a partir de la lejanía que guarden con la lengua modelo con el fin de identificar su musicalidad intrínseca. Y así lo hará Rousseau con el francés y el italiano.

Leibniz propuso que la lengua adámica, la lengua primera, fue sobre todo gutural y onomatopéyica. Cf. M. Beuchot *op. cit.* p. 125. Cf. también M. Beuchot *op. cit.* cap. 3 sobre el predominio del estudio del lenguaje en la modernidad.

²²⁹ Cf. M Beuchot *op. cit.* pp. 122 y ss. La búsqueda teórica de una lengua primitiva-universal no es exclusiva de Rousseau. Leibniz ya había planteado el problema al proponer su lengua adámica que, según él, también sufrió cambios con el paso del tiempo; a su vez Vico también planteó una lengua y descubrió sus posteriores estadios de decadencia.

²³⁰ EOL cap. IV p. 22. Cf. también M. Beuchot *op. cit.* pp. 133-134 para algunas diferencias entre la teoría del primer lenguaje de Rousseau y de Condillac y su correspondiente evolución-degeneración.

²³¹ Cf. EOL cap. XIX y EOM pp. 227 y ss.

²³² CMF p. 180.

IV Ópera y melodía

La *querelle des bouffons* ha sido vista como una cuestión de gusto que no tuvo trascendencia filosófica ni relevancia para los filósofos. Sin embargo, la puesta en escena de la “*Serva Padrona*” de Pergolesi en 1752 y las posteriores de las óperas del mismo Rousseau²³³ detonaron una verdadera batalla que, de creerle al ginebrino, habría dividido al reino entero en dos involucrando a varios pensadores, muchos de ellos, en efecto, meros diletantes.²³⁴ Pero este no era el caso de Rousseau, quien con una teoría de la lengua primera podía evaluar toda ópera cantada en cualquier lengua. Además, podría encontrarse en el *Diccionario* una teoría del gusto esbozada lacónicamente en el artículo homónimo. En ese artículo distinguen dos tipos de gusto: uno particular y otro general. El primero tiene un carácter local que depende del carácter de cada persona, de la disposición de sus órganos, de su edad y de su sexo, entre otras variables. El segundo es el que aporta un juicio crítico, absoluto e irrefutable. Este último, explica Rousseau, dirime cualquier discusión que se entretenga en las reglas. El artista y el entendido argumentan con razones apelando a las reglas del arte, sin embargo, el verdadero crítico no apela a esos factores regulados del arte. “Pero de entre esas cosas que coinciden en encontrar buenas o malas, habrá algunas sobre las que no podrán autorizar su juicio mediante ninguna razón sólida y común para todos; y este último juicio pertenece al hombre de *gusto*.”²³⁵ Así, Rousseau se adhiere al clasicismo de gusto que plantea un gusto único y se sobrepone al gusto particular, es decir, al escepticismo de gusto. Pero Rousseau no tiene cómo argumentar que aquel crítico de gusto posee la verdad en la discusión ya que, aunque la posea y sepa él mismo que la tiene, su juicio se sustenta en un *je non sais quoi* frente a las razones que pueda tener el artista o el entendido.

²³³ Sobre todo de *El adivino de la aldea*, en la cual Rousseau asegura haber aplicado el principio de unidad de la melodía. Cf. DIC art. Unidad de melodía p. 435. Sobre algunas interpretaciones que se le han dado a *El adivino de la aldea* cf. también J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* pp. 16-17; E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 98-106; J. Waeber “Cette horrible innovation: the first version of the recitative parts of Rousseau’s ‘Le devin du village’” y el análisis de *Le devin du village* en http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/ROUSSEAU_DEVIN.htm.

²³⁴ Cf. CON VIII pp. 474 y ss.

²³⁵ DIC art. Gusto p. 232. Sobre la idea de crítico del clasicismo moderno cf. S. Johnson “Prefacio a Shakespeare” en *Ensayos literarios* pp. 33-87.

Sin embargo, esto no demerita la teoría del gusto de Rousseau si se tiene en cuenta que el debate sobre cuál música es mejor consiste en preguntar sobre porqué gusta tal o cual melodía. “Hay en la ejecución de un mismo fragmento maneras diferentes de realizarlo, sin alejarse nunca de su carácter: de todas estas maneras, unas complacen más que otras, y lejos de poderlas reducir a reglas, no podemos ni siquiera determinarlas. Lector, dadme razón de estas diferencias y os diré en qué consiste el *gusto*.”²³⁶ La melodía es, como se ha visto, el principio de Hutcheson de unidad en la variedad llevado a la música. Ésta, considerando el modelo de la lengua primera, está fundada no en la razón sino en el sentimiento. Así, las reglas de las que se vale el entendido y el artista probablemente estén más cerca de las reglas de la armonía que de la verdadera música: la melodía. Ella le da esa variabilidad irreductible a reglas precisas y exactas matemáticamente, por lo que el verdadero crítico solo pondrá su sentimiento de gozo frente a cualquier argumentación. Su sentimiento le hará reír o llorar en la puesta en escena de alguna ópera y esa será la muestra palpable e irrefutable de si se trata o no de una buena ópera. Su sentimiento, aunque es un *je non sais quoi* para la razón, por sí mismo muestra inequívocamente cuál es la mejor música. No obstante, Rousseau reconoce la fragilidad de su teoría del gusto sin por ello negarlo: “Con respecto a este *gusto*, se puede discutir sobre él, [*porque sólo uno es el verdadero: pero no veo ningún otro medio para concluir la discusión*] que el de contar votos, cuando ni siquiera se acepta el de la naturaleza. He aquí entonces lo que debe decidir la preferencia entre la música francesa y la italiana.”²³⁷

Así, las razones que pueda parecer que Rousseau da en favor de una u otra música habrán de “entenderse” más desde el sentimiento que desde la razón.²³⁸ Y el criterio general será el de la capacidad de afectar que tiene una u otra música en comparación con el poder de la primera lengua

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*. Podría inferirse que, según en *Del contrato social*, un juicio democrático fundado en la suma de votos no sería verdadero ni concluyente ni absoluto. No hay nunca un salto cualitativo a partir de algo cuantitativo, una mera suma no resuelve una decisión política porque siempre hay una minoría inconforme. Pero el artículo del *Diccionario* parece no saber cómo cerrar la discusión que termina por ironizar con ella. Cf. también L. Shiner *La invención del arte* pp. 226-227. Sobre el “gusto” reflexionaron muchos filósofos del siglo XVIII como Hume, Kant y Smith. El primero en el ensayo *De la norma del gusto*, el segundo en la primera parte de la *Crítica del discernimiento* y en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y el tercero en la quinta parte de *La teoría de los sentimientos morales*.

²³⁸ Cf. B. Groethuysen *op. cit.* pp. 22-26 sobre la importancia del sentimiento en la obra del ginebrino.

intrínsecamente musical, melódica, que buscaba afectar pasionalmente al otro manteniendo su atención dirigida hacia uno mismo.²³⁹ Teniendo, pues, claras la teoría de la lengua primitiva y su posible teoría del gusto, Rousseau reconoce que la armonía puede esgrimir argumentos sobre toda música compuesta según ella, lo que significa que la particularidad de la ópera cantada en una u otra lengua depende menos de la armonía que de la melodía, ya que “el carácter particular de una música nacional [...] viene dado principalmente por la lengua, [por lo que] con mayor razón el canto propiamente dicho habrá de sentir la máxima influencia de ésta.”²⁴⁰ Así, el entendido y el artista se sirven de la armonía para dar argumentos en favor de una u otra música compuesta bajo el mismo sistema armónico, pero el verdadero crítico funda su juicio de gusto en la cantabilidad inherente a la lengua en la que esté el libreto, es decir, a que tan acentuada es la lengua para permitir una mayor expresión del sentimiento.

En ese tenor, Rousseau esgrime varias críticas a la ópera seria de Lully y, en cierta medida, de Rameau, decantándose por una ópera más simple y popular, más cercana a la *ópera buffa* italiana, a la *opera lyrique* francesa o al *singspiel* alemán. Son tres las características de una lengua no musical: primero, “la falta de brillo en el sonido de las vocales obligaría a dar mucho brillo al de las notas”; segundo, “la dureza y la frecuencia de las consonantes forzaría a excluir muchas palabras y a proceder sobre las demás con entonaciones elementales” y, tercero, por lo tanto “su marcha sería lenta y aburrida”.²⁴¹ Esto significa que la música poco cantable recurriría de manera desmesurada a la coloratura en los cantantes y, sin embargo, será monótona y aburrida por tener demasiadas consonantes y pocas vocales suficientemente sonoras. Recurriría a este “aderezo desabrido” para compensar su falta de musicalidad natural, su armonía se vería sobrecargada para llamar la atención y en “lugar de buena música, crearían música erudita. [...] crearían hacer música

²³⁹ Cf. DIC Prefacio p. 56: “Pero debo decir en una obra como ésta, dedicada a la música en general, que sólo conozco una que, sin ser de ningún país, pertenece a todos; y nunca he entrado en la contienda de dos músicas más que cuando se ha tratado de esclarecer algún punto importante para el progreso común.” Entiéndase que esa música es la primitiva que pertenece a todos pero en diferentes grados.

²⁴⁰ CMF p. 180.

²⁴¹ *Ibidem*.

y no harían más que ruido”.²⁴² Entonces, la lengua musical no estaría dirigida al corazón del hombre sino a su razón falta de sentimiento.

En efecto, la armonía fue ese artilugio por el cual se intentó remediar el mal de las lenguas poco sonoras, poco musicales: “Arrastrando sin cesar y al unísono sonidos de una duración ilimitada, varias voces encontraron por casualidad algunos acordes que, reforzando el ruido, lo hicieron parecer agradable; así comenzó la práctica del discanto y del contrapunto.”²⁴³ Lo único a lo que dio lugar la armonía fue al ruido. Esto se comprende mejor si se entiende por ruido “la resonancia sensible de un número tan grande de alícuotas que la mescolanza de tantos y diversos sonidos provoca su efecto más habitual [...] Todo esto unificado produce un efecto similar al de pulsar simultáneamente todas las teclas de un clave, y ésta es la manera en que el sonido acaba siendo *ruido*.”²⁴⁴ De algún modo, esa es la respuesta de Rousseau al problema de qué es el ruido y qué el sonido. Por naturaleza, el sonido no admite a la armonía entendida como polifonía y contrapunto, desde la melodía instrumental, y como discanto, desde la melodía vocal. El sonido es puro y simple y, aunque conlleve armónicos, la alteración de éstos implica ya una corrupción de la música natural, de la música primitiva que era el canto.

Así, de la mano de esta cuestión se sigue otra innegablemente emparentada:

El señor Rameau hace una observación muy juiciosa al decir que el sonido difiere del ruido en que el primero es apreciable y el segundo no lo es. Me basta con señalar aquí que el sonido de la voz cantante es el mismo sonido que el de la voz hablante, pero permanente y mantenido, mientras que en el habla está en un estado de fluxión continua y no se mantiene nunca. En efecto, en la conformación de la glotis no se ve nada que pueda dar la idea de dos clases de voz.²⁴⁵

El canto propiamente no se distingue “físicamente” del hablar más que por el mantenimiento bien definido o afinado de las vibraciones emitidas.²⁴⁶ Esto implica que si se

²⁴² *Ibid.* p. 181.

²⁴³ EOL cap. XIX p. 81.

²⁴⁴ DIC art. Ruido p. 356.

²⁴⁵ EOM pp. 220-221.

²⁴⁶ Cf. DIC art. Canto p. 120: resulta difícil determinar en qué difiere la voz que forma el habla, de la voz que forma el *canto*. Dicha diferencia resulta evidente, pero no se percibe con claridad en qué consiste, y cuanto más se busca, menos se encuentra. El señor Dodart ha realizado observaciones anatómicas, gracias a las cuales cree, en verdad,

alargaran en duración y se definiera la frecuencia de las vibraciones de cada sílaba al hablar se lograría cantar; se estaría llevando el temperamento musical al hablar “estandarizando” la multitud de vibraciones posibles que darían lugar al mero ruido. Por otra parte, la observación empírica no encontraba diferencia anatómica ni fisiológica entre el proceso de hablar y el de cantar al acudir al aparato vocal humano. Sin embargo, la melodía viene a solucionar ese problema de la mano del concepto de imitación que introducirían una diferencia metafísica importante llevando el canto y la música a su genuina misión. Pero antes de ello, es importante resaltar otros puntos.

Retomando el punto anterior, Rousseau ha hecho de la armonía ruido por su carácter “espacial” por el que hace simultáneos múltiples sonidos, y después, al hacerse presente en el canto, como coloratura y discanto. Ambas, la coloratura y el discanto (una especie de contrapunto vocal improvisado) tienen en común la poca naturalidad del canto, esto es, en ambas el paso por varios sonidos en una misma o en varias sílabas hacía que el canto se tornara inverosímil y regido por la convención de la ley más que por una musicalidad intrínseca de la lengua. De allí que la ópera que emplee estos recursos con mayor frecuencia estará más lejos de la melodía vocal primitiva. Por ello dice: “La *rulada* es una invención de la música moderna. [...] Esta diferencia es un defecto [del contraste] entre dos músicas, de las que una estaba sujeta a la lengua y la otra la produce la ley.”²⁴⁷ Pero sobre este asunto de la verosimilitud volveré en la siguiente sección.

En el mismo orden de cosas, de esta consecuencia de tal “música erudita” se siguió que privilegió a la sinfonía por sobre el canto. En efecto, a falta de mantener el interés en el canto tuvo que recurrir a la música instrumental que pronto habría sustituido al canto con lo que solo se conseguiría “hacer servir las voces como acompañamiento del acompañamiento.”²⁴⁸ En efecto, no es claro si Rousseau habría suscrito todos los argumentos de uno u otro bando de las discusiones

encontrar en la conformación de la laringe la causa diferencial que existe entre los dos tipos de voz. No puedo asegurar que estas observaciones, o las consecuencias que su autor obtiene de ellas, sean demasiado ciertas. Parece que no falta a los sonidos que forman el habla más que la permanencia, para que se constituyan en verdadero *canto*; parece además que las diversas inflexiones que se da la voz al hablar, establecen intervalos que en absoluto son armónicos, que no forman parte de nuestros sistemas musicales y que, por consiguiente, al no poder expresarse mediante notas, entre nosotros no son [considerados] propiamente *canto*.”

²⁴⁷ DIC art. Rulada p. 357. La *rulada* era como se conocía a lo que hoy se denomina coloratura.

²⁴⁸ CMF p. 183. Rousseau hablará de interés entendido como atención. En el fondo, lo que él pretende en el arte es hastante similar al juego de las facultades que señala Kant.

sobre la ópera francesa de la primera mitad del siglo XVIII. No es claro si habría estado del lado de Fontenelle, La Bruyère y Boileau o del lado de Perrault, Quinault y Dubos, pues Rousseau cree que “la sinfonía anima el canto y contribuye a su expresión, pero no lo sustituye.”²⁴⁹ Con ello, rompe con una y con la otra postura, o más bien, lo hace a medias al sintetizarlas tomando de una el argumento de que efectivamente el mensaje de la ópera es importante y no debe ser oscurecido por el mero “ruido” de la música, y tomando de la otra el argumento de que la música apoya a la palabra haciendo más asequible el mensaje mediante la conmoción del ánimo, que no es total al grado de caer en el embelesamiento de los sentidos sino que es suficientemente dirigida para mostrar lo que se ha de entender. De hecho, Rousseau ya no habla del temor hacia la música que mostraba Descartes, sino cree que cree que la armonía es una corrupción ruidosa que oscurece el sentido del discurso musical. Nada dice sobre incitar al deseo por medio del posible hechizo que ejerza sobre el hombre mediante su sensibilidad. Así, alejándose de la concepción que tenían los católicos de la música, Rousseau considera que la música realmente tiene un importante valor discursivo aunque, por lo mismo, la música instrumental quede sometida a la palabra. Sin embargo, esta palabra no está muerta ni es abstracta pues no está dirigida a la razón, sino que es una palabra intrínsecamente musical que no parece corresponder a la perfección con el francés o el italiano pues solo la lengua primera fue genuinamente musical, a pesar de haber heredado algo de musicalidad en diferente grado a esas lenguas.

Ahora bien, volviendo al tema de la lengua no musical y sus características, de ella solo puede componerse, según Rousseau, una ópera cuyos recitativos serían irregulares por ser poco acentuados y carecer, por lo tanto, de ritmo bien definido. En cuanto a las arias “se perdería la noción de igualdad de los tiempos totalmente en el espíritu del cantante y del oyente”²⁵⁰, cosa que es fundamental en el aria para hacerla más fluida y apreciable en su cantabilidad obligada. Las características de ambos, recitativo y aria, así como mayor o menor recurso a la armonía, a la polifonía y a la coloratura dependen de las cualidades de la lengua (como la presencia de más o

²⁴⁹ DIC art. Sonata p. 396.

²⁵⁰ CMF p. 182.

menos vocales y consonantes) y todo esto es necesario considerar para determinar cual lengua es más musical que otra, en este caso, el francés o el italiano.

Pero antes, de una lengua musical, es decir, se podría decir que de la lengua primera de existir aún, se compondría una música verdadera “hecha para emocionar, para imitar, para gustar, y para llevar al corazón las impresiones más dulces de la armonía y del canto”²⁵¹, pero, explica Rousseau, “como esto nos alejaría demasiado de nuestro tema y de las ideas que conocemos, prefiero ceñirme a unas cuantas observaciones sobre la música italiana, que puedan ayudarnos a enjuiciar mejor la nuestra [la francesa].”²⁵² Por ello, pasa inmediatamente al análisis de ambas músicas en su forma de drama operístico.

La metodología de este análisis consiste en dos “precauciones”: la “primera y más difícil de todas es tener buena fe y mostrarse igual de equitativo tanto en la elección como en el juicio” y la “segunda es que para abordar este examen, necesariamente se ha de estar versado de igual manera en ambos estilos.”²⁵³ La primera precaución consiste simplemente en ser equitativo. A pesar de que la *Carta sobre la música francesa* fue escrita por la misma época que el *Primer Discurso*, en ella no está presente por ninguna parte la postura que critica a las ciencias y las artes señalándolas como las causantes de la depravación humana, de lo contrario sería imposible lo que se propone: analizar dos estilos musicales con justicia y sin prejuicios, es decir, equitativamente, aunque se sepa de antemano que ninguno de los dos corresponde con la música originaria, con la lengua musical primitiva. De hecho, como he explicado, la música verdaderamente natural es el canto debido a que fue la primera porque no requería ninguna herramienta externa más que la voz propia, y debido a que, por tanto, la música en general tuvo su origen por el hombre. Así, la *Carta* no comparte la postura polémica del *Primer Discurso*, aunque es igual de polémica por atacar fuertemente a la música francesa.

En cuanto a la segunda precaución, ésta podría ser añadida o complementaría a la teoría del gusto antes expuesta. En efecto, el gusto general que aporta un juicio absoluto, a pesar de que

²⁵¹ *Ibid.* p. 184. Recuérdese que Rousseau no renuncia a la armonía, aprueba el sistema de Tartini y, llevando el principio de unidad de melodía al extremo, acepta el unísono como el único intervalo admitido.

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ *Ibid.* p. 188.

esté fundado en un *je non sais quois* sentimental sin ser sensibilidad, necesita cierta formación y conocimiento sobre el arte que no se reduzca a conocer las reglas del mismo, pues tal sería el conocimiento del artista o el entendido que conocen bien las reglas de la armonía y de composición basadas en las primeras. El gusto general, suponiendo que desde él habla Rousseau cuando cataloga la música francesa y la italiana, necesita formarse conociendo ambos estilos, habiendo escuchado suficientemente a ambos por igual, lo cual implica también conocer a los hombres propios de cada nación. Esto está basado en la labor del músico en general, es decir, el compositor y el ejecutante, como la concibe Rousseau pues, “para elevarse a las grandes expresiones de la música oratoria e imitativa, se precisa haber hecho un estudio particular de las pasiones humanas y del lenguaje de la naturaleza.”²⁵⁴ La música oratoria y la música imitativa requiere de conocimiento de la naturaleza humana no solo en cuanto al posible crítico, sino que el mismo ejecutante y compositor necesitan tener un gusto general para componer. Empero, a pesar de que eso quiere Rousseau y de que dedique su *Diccionario* a los músicos, éstos “leen poco, [y] — lamenta Rousseau— conozco pocas artes en que sean tan necesarias la lectura y la reflexión”²⁵⁵ por lo que se puede inferir de esto que el gusto es algo que se da más frecuentemente separado del músico. Así pues, si “el genio crea, pero el *gusto* escoge”²⁵⁶ y crear “*cantos* nuevos es propio del hombre de genio: encontrar *cantos* bellos, pertenece al hombre de gusto”²⁵⁷ al grado tal que el gusto se vuelve un intermediario entre compositor e intérprete y escucha.

Con estas dos precauciones, Rousseau comienza el análisis de ambos estilos musicales a partir de algunos experimentos que él mismo lleva a cabo y de algunas observaciones.²⁵⁸ En el primero Rousseau toma unas arias quitando todo adorno como apoyaturas, trinos y otros, y la solfea tal cual están en las partituras sin la letra y la escucha alguien sin conocimiento de música. En el segundo hace tocar a unos músicos italianos las mejores arias de Lully y a unos franceses las

²⁵⁴ DIC art. Músico p. 289. Recuérdese también que Rousseau estuvo al menos dos veces y por varios meses en Venecia, ciudad ampliamente conocida por su ambiente musical que se vivía en las muchas iglesias con coros de mujeres. Por otra parte, Rousseau también recomienda estudiar y hojear “continuamente las obras maestras de Italia” como Leo, Pergolesi y Terradeglias. Cf. CMF p. 202.

²⁵⁵ DIC Prefacio p. 54.

²⁵⁶ *Ibid.* art. Gusto p. 232.

²⁵⁷ *Ibid.* art. Canto p. 121.

²⁵⁸ Cf. CMF pp. 188-192.

mejores de Leo y Pergolesi y observa las reacciones de ambos. En el tercero recuerda una ocasión en la que a un armenio, que nunca había escuchado música, se le hizo escuchar una aria francesa y una italiana mal ejecutadas las dos. En el cuarto observa que la mayoría de las personas no gustan del canto francés creyendo que en general no gustaban de la ópera. En el quinto hace la observación de que la música francesa requiere cantantes experimentados y bien preparados mientras que la italiana es fácilmente cantada por el común de la gente en un ambiente como el de Venecia en el que todos cantan barcarolas y lo hacen bien. En el sexto, por último, hace la observación de que la inversión de los acordes no se utiliza con mucha frecuencia en la ópera italiana como en la francesa, por lo que el bajo siempre está en su lugar y la melodía vocal siempre lo subordina.

De estos experimentos Rousseau observa las reacciones de quien escucha las arias en el primer experimento y del armenio del tercero. En ambos observa una conmoción del ánimo que los hace llorar y estremecerse; en el segundo observa que a los mismos músicos franceses les parece muy sugerente la música italiana por tener un sentido que los músicos italianos no encuentran en la música francesa. En la observación cuarta justifica a tales personas pues tenían toda la razón en despreciar la música francesa pues aún no conocían la verdadera música o no habían escuchado la italiana. Las últimas observaciones son técnicas y ya requieren un conocimiento musical, no así las primeras que demandan únicamente tener una sensibilidad humana con el otro y sus pasiones y ser capaz de identificar con cual música son despertadas tales pasiones humanas. Además, es importante resaltar que aunque el canto en los primeros experimentos no llevaba letra la cantabilidad intrínseca de la melodía ya anunciaba cierto sentido por lo que la música implicaba un discurso que afectaba palmariamente al escucha. Es así como desde esta polémica de gusto sobre música francesa y música italiana para Rousseau la musicalidad y el lenguaje son tomados casi indistintamente por lo mismo. Así, hace de la sola música discurso y de la lengua misma música.

De estos experimentos y observaciones Rousseau concluye por fin su opinión sobre la música italiana y sobre la francesa. La lengua italiana posee las cuatro cualidades que convienen al canto: “es más dulce, sonora, armoniosa y acentuada que ninguna otra”.²⁵⁹ Esto significa que es

²⁵⁹ *Ibid.* p. 185. Cf. también *Ibid.* p. 191.

dulce por contar con pocas consonantes y ser fluida, que es sonora porque las vocales son brillantes y las vocales nasales son escasas, que es armoniosa en tanto que la modulación y el ritmo dependen de la prosodia, es decir, de la acentuación propia de la lengua. Además, la música italiana es interesante en tanto que a cada momento de la ópera la atención está ocupada y a la expectativa afectando los sentimientos necesarios, con la debida proporción y en el momento preciso. Para que tenga este efecto es necesario que

todas las partes contribuyan a fortalecer la expresión del tema; que la armonía sirva sólo para hacerlo más enérgico; que el acompañamiento lo embellezca, sin taparlo sin desfigurarlo; que de alguna manera el bajo, con una progresión uniforme y simple, guíe a quien canta y a quien escucha, sin que se den cuenta ni uno ni otro. En una palabra, es preciso que todo el conjunto no lleve más que una melodía al oído y una idea al espíritu al mismo tiempo. [...] Esta unidad de melodía [es] donde hay que buscar la causa de los frecuentes acompañamientos al unísono que se observan en la música italiana, y que, al fortalecer la idea del canto, al mismo tiempo hacen que sus sonidos sean más suaves, más dulces y menos fatigosos para la voz.²⁶⁰

Y aquí volvemos a la *unidad de melodía* puesta en acción en la puesta en escena de una ópera. Antes ya he explicado que la unidad de melodía implica que de ésta emana la armonía como acompañamiento que la refuerza manteniendo siempre el bajo continuo por debajo de ella, es decir, evitando las inversiones. Pero aquí Rousseau agrega dos puntos importantes: el acompañamiento ha de ser casi imperceptible pero seguro y la unidad de melodía hace de la ópera un todo en el que cada parte contribuye al sentido del tema. El primer punto complementa la función del acompañamiento al aclarar que reforzar la melodía no implica una intensidad mayor sino una guía suave pero segura, casi imperceptible pues la virtud de su operar reside en seguirla casi inconscientemente. Pero el segundo punto introduce un nuevo tema del que no había hablado antes y que tiene que ver con el desarrollo del tema en la ópera.

Para Rousseau, el tema es “la idea que sirve de fundamento a todas las demás”²⁶¹, lo cual implica cierta concepción de la ópera en general. Para el ginebrino, la ópera es un “espectáculo

²⁶⁰ *Ibid.* p. 193.

²⁶¹ DIC art. Tema p. 411.

dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar, con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión.”²⁶² Con ambas definiciones, es posible comprender bien que el tema en la ópera consiste en la idea principal que se intenta comunicar con la ayuda de al menos tres elementos que constituyen a la ópera: poema, música y decoración. La función de cada uno de estos elementos de la ópera es jerárquica pero, lo que por ahora quiero destacar, es que la ópera fluye en el tiempo como sucesión melódica que, como nos aclara Rousseau, es una especie de sucesión de ideas que se entretajan narrativamente y que coadyuvan a la expresión de una sola que es la idea principal y que constituye el tema. El entretajido narrativo constituye el desarrollo mediante el cual el tema se despliega en varias ideas que constituyen un todo que se resume en el tema. Rousseau no hace especial énfasis en el final de la ópera, es decir, no dice que el tema se presente ya completamente desarrollado al final y solo final después de haber pasado toda la trama sino que simplemente explica que la ópera es un todo unificado por la unidad de melodía que hace del tema una sola idea que ha de llegar hasta el escucha y que todas las partes de la ópera, escenas y actos, recitativos y arias, se subordinan a esa única idea que es el tema. A diferencia de los románticos que concebirán a la ópera como un desarrollo frecuentemente en ascenso hacia un final incomprensible sin las partes anteriores en el tiempo el cual, la mayoría de las veces, gira en torno a un personaje que personifica un sentimiento en especial o una actitud determinada que no es el mismo al principio que al final; a diferencia de los románticos, Rousseau, aunque ha dicho ya que la naturaleza de la música es ser sucesión temporal, no hace mucho hincapié en el desarrollo operístico en función de algún final apoteósico pues la unidad no le viene a la ópera de un fin sino de una idea que no se muestra solo al final necesariamente sino que está presente a medias en el transcurso de toda la ópera a través de las ideas secundarias.

Aclarado cómo ha de entenderse la unidad de melodía en el tema de la ópera, la música italiana está más cerca de poseer esta unidad de melodía que la francesa. Su acompañamiento, suficientemente instrumentalizado y no sobrecargado ni en cantidad de instrumentos ni en intensidad de los mismos, apoya a la voz cuando tiene que reforzarla confundiendo al oyente si

²⁶² *Ibid.* art. Ópera p. 308.

está escuchando al cantante o a la orquesta al grado que parece que música y palabra se confunden y la primera funciona de “intérprete” de la otra. Pero cuando la voz obtiene por sí misma la atención del escucha el acompañamiento es austero y no interrumpe el discurso musical agregando nuevas ideas ni reforzando otras pues no hace falta que lo haga. Todo esto se sigue de la función de la unidad de melodía que “embellece el tema principal” y añade ideas sometidas a éste. De este mismo principio de unidad de la melodía se siguen otras características de la música italiana, que es la que más se adhiere a la unidad de melodía, tales como los dúos y las escenas de arrebatos pero suficiente se tiene con lo dicho para aclarar el concepto de unidad de melodía.

Por el contrario, la música francesa, según Rousseau, recurre a los encantos de la armonía para subsanar la deficiencia de la lengua francesa. La lengua francesa tiene acentos, pero éstos han perdido toda su intención sonora pues solo sirven para diferenciar el sentido de palabras como “sur” y “sûr” donde la pronunciación prácticamente es la misma mientras el sentido de cada palabra es distinto. Así, afirma Rousseau, “todos vuestros acentos se expresan sobre el mismo tono, no señalan en consecuencia sonidos diversos.”²⁶³ El acento es un mero gráfico que le habla a la razón pero no al corazón mediante el oído, no es más un signo que conlleve musicalidad. En la evolución, más bien, depravación de las lenguas, cuando éstas se han vuelto escritas es cuando la precisión racional ha sobrepasado la persuasión sentimental y no queda más que una “lengua de geómetras”.

La música francesa recurrió a la armonía y a los adornos, sobrecargó de coloratura las arias y rellenó el acompañamiento para que siempre sonaran acordes completos con lo cual el cantante no tenía otra opción que gritar para hacerse oír. En los monólogos “al carecer nuestros actores — explica Rousseau— de interpretación muda y al no indicar la música ningún gesto ni pintar situación alguna, el que guarda silencio no sabe qué hacer con su persona mientras canta el otro.”²⁶⁴ Esto contribuye a una pobreza escénica y actoral que torna aburrida y monótona la obra, pues pareciera que lo único que importa es lo que se dice y no cómo se dice ni la música que lo acompaña. Además, la ópera francesa carece de ritmo pues la voz, que debiera dictarlo a la

²⁶³ EOL cap. VII p. 33.

²⁶⁴ CMF p. 205. Cf. también DIC art. Actor p. 75: “No basta al *actor* de ópera con ser un excelente cantante, si no es además un excelente pantomimo; puesto que no sólo debe transmitir aquello que él mismo dice, sino también aquello que deja decir a la sinfonía.”

orquesta, no tiene forma de hacerlo pues la lengua no es acentuada. Y el poco ritmo que tiene no posee carácter pues ha sido introducido con artificio.

La monotonía de la ópera francesa depende en buena medida de la colaboración entre músico y libretista, ambos se estorban. Los cambios en las pasiones de los personajes no los sugiere la música, no hay “alguna diferencia perceptible entre el comienzo y el final”²⁶⁵ de alguna escena. Históricamente se han dado pocos casos en los que libretista y compositor logran una sinergia total, y Rousseau no deja de señalar que ese es el mal que aqueja a la música francesa. Con lo dicho anteriormente sobre la música italiana, parece que en tal relación quien manda es el libretista, sin embargo, éste también tiene que escribir un poema apto para ser musicalizado. De allí que, criticando la *Armida* dice Rousseau “resulta difícil no percibir qué poca capacidad tenía Lully para poner música a las palabras del gran hombre [Quinault] que tenía a su servicio.”²⁶⁶ En cambio, la lengua italiana es por sí misma una lengua musical, es decir, conviene a la música por lo que el compositor no encuentra ningún problema para ponerle música. La conclusión de lo anterior no puede ser otra según Rousseau:

Creo haber demostrado que no hay ni ritmo ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es capaz de ello; que el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoportable para cualquier oído no prevenido; que su armonía es tosca, carente de expresión y con un relleno propio de estudiante; que los aires franceses no son aires; que el recitativo francés no es recitativo, de donde concluyo que los franceses no tienen música ni pueden tenerla; o, que de tenerla algún día, tanto peor será para ellos.²⁶⁷

Para concluir esta sección y pasar a tratar propiamente el concepto de imitación, puede parecer que Rousseau no haya podido apreciar la virtud de la sinfonía en la obertura de una ópera en una época en la que la obertura comienza a cobrar cierta importancia para el todo y deja de ser

²⁶⁵ CMF p. 210. En el análisis que lleva a cabo de la *Armida* de Lully con libreto de Quinault, Rousseau observa que está plagada de incongruencias e inverosimilitudes, por ejemplo, cuando el libreto dice “suspiro” o “lloro” y la armonía es la misma que cuando no se suspiraba o lloraba o cuando el rostro del cantante entra en agonía y la armonía permanece igual que antes cuando no estaba en agonía.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 215.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 216.

el momento en que todos apenas toman sus lugares.²⁶⁸ Sin embargo, eso no es así pues, en primer lugar, bajo los supuestos de Rousseau sin que necesariamente fuera esa la realidad de la época, la ópera francesa tenía oberturas brillantes por lo adornos, imponentes, recargadas de armonía y “casi todas calcadas de las de Lully”²⁶⁹. Las oberturas francesas eran un mero adorno, un añadido al principio de la obra donde el compositor mostraba sus habilidades musicales aunque no contribuyera al sentido general de la ópera, al tema de la misma. Pero, en segundo lugar, la idea que tenía Rousseau de la obertura era la siguiente: “La *obertura* mejor entendida es la que dispone de tal manera los corazones de los espectadores, que estos se abren sin esfuerzo al interés que el compositor quiso comunicarles desde el comienzo de la pieza. He aquí el verdadero efecto que debe producir una buena *obertura* y el planteamiento de cómo tratarla.”²⁷⁰ Es ésta la obertura que emplearía Mozart, por ejemplo, cuyas oberturas preparan el ánimo y la atención precisamente para la trama que vendría enseguida.

No obstante, las formas meramente instrumentales como la sonata, tan en boga a finales del siglo XVIII, sí las demeritó el ginebrino y quizás hasta las despreció pues no tenían palabra. Quizás si tuvieran cierto discurso, aunque sea implícito a la manera leibniziana, habría considerado algunas valiosas. Por otra parte, el recitativo siempre estuvo para él más cerca de la declamación y su valor residía en estar lo más cerca de la palabra.²⁷¹ En términos actuales, Rousseau no pudo salir de la música programática, es decir, aquella que decía algo según un programa, nunca pudo concebir una música aleatoria o abstracta pues justamente no le habría hablado al corazón sino que le habría parecido “música para eruditos” elevada a la segunda o enésima potencia. Empero esto

²⁶⁸ Cf. Dahlhaus, Carl *La idea de música absoluta* pp. 50 y ss.

²⁶⁹ DIC art. Obertura p. 303. Hay que recordar que justo el principio de unidad de la variedad es reconocido por Kant como el fundamento formal de la belleza en el juicio de gusto y que, por lo tanto, todos los adornos y estímulos eran meras sensaciones y emociones que han de contribuir a la vivificación y exaltación de la belleza formal. En el §14 de la tercera *Crítica*, Kant reconoce, como Rousseau, al dibujo como el fundamento formal de las artes plásticas y a la composición de la música. Sin embargo, Kant todavía pone a la belleza formal de la música en la primera vertiente (cap. 1), por lo que suscribe la armonía y apoya a Euler. Rousseau a partir de su concepto de melodía como imitación llevará el principio formal de unidad en la variedad al ámbito del sentimiento que conlleva tanto lo formal como lo empírico entremezclándose en el “corazón” sin caer en lo puramente formal ni en lo meramente empírico.

²⁷⁰ DIC art. Obertura p. 304.

²⁷¹ Cf. CMF pp. 206-207.

se debe a la influencia que el ginebrino tuvo de la segunda vertiente que he expuesto en el primer capítulo.

En efecto, sobre el problema de si la ópera es un género más propiamente escénico-literario o uno musical Rousseau parece decantarse ni por uno ni por otro. Por una parte, reconoce que la ópera requiere calidad en la actuación, no solo quiere cantantes sino actores que sepan desenvolverse con soltura en cada escena. Pero la actuación en escena está, al final, subordinada a la música pues, como explicaba Rousseau, cuando el cantante permanece en silencio pero en escena y con la música de fondo, ésta tiene que sugerirle movimientos, ademanes y gestos. Lo escénico se subordinaría a lo musical si lo musical no fuese literario, empero la música es discurso más allá del libreto que se ve reforzado por la música. Rousseau conjugaría tanto la perspectiva de Artusi como la de Monteverdi, lo escénico y lo musical se desenvuelven en el tiempo, tiempo narrativo o discursivo pero musical, pues lo marca el sentimiento más que la razón.²⁷²

Sobre el problema de la cantabilidad de la palabra, Rousseau la concibe como declamación tratándose del recitativo pero como canto fluido y vivaz tratándose de las arias.²⁷³ Sin embargo, lo que el modelo de la lengua primera aporta es justamente la concepción de la palabra como esencial, natural y originariamente musical por ser inmediatamente efectiva y sensible. Aunque no se puede decir que la lengua primera empleara palabras en sentido pleno, sí tenía un sentido gracias a una sintaxis y una prosodia que Rousseau imagina. La cuestión sería entonces de si las palabras son algo accesorio al lenguaje y, en realidad, lo esencial es su sentido. Rousseau lo afirmaría y concebiría distintos lenguajes que fundarían sociedades enteras a pesar de ser mudas. Si lo esencial del lenguaje es el sentido entonces la lengua primera fue en plenamente una lengua aunque no hubiese tenido palabras. Esta lengua musical hereda, por así decirlo, cierta dosis de musicalidad a las lenguas modernas siendo el griego antiguo, el chino y el árabe las más musicales. Pero éstas ya cuentan con la unidad semántica de la palabra por lo que se podría decir que ya son menos cantables. En el caso del francés y del italiano, la primera es menos musical porque se presta menos

²⁷² Cf. J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 19: “Rousseau eligió la forma del monólogo patético, entrecortado por momentos de emoción confiados a la música. [...] Rousseau fue el inventor de un nuevo género de espectáculo, en el que alternan la palabra declamada y la música.”

²⁷³ Sobre la concepción de ópera que tiene Rousseau cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 108-111.

al canto que la otra. Por lo tanto la cantabilidad en la palabra es cuestión de grados según se trate de tal o cual lengua, mientras que la lengua primera era pura música, puro canto aún sin tener palabras. En el origen no existe el problema que los pensadores franceses veían en torno a la cantabilidad de la palabra, solo se puede plantear tal problema cuando la palabra se ha vuelto ajena a la música, cuando la depravación del hombre y de su lengua ha devenido extraña a la música que se recurre a artilugios para pegar la una a la otra.

V Imitación, sentimiento y verosimilitud

Por fin, resta concluir con el concepto de imitación que involucra diversos elementos que ya se han mencionado y que viene a conjuntarlos y darle mayor solidez a la estética de Rousseau. La imitación incidirá directamente en el lugar del sujeto que ocupa en la contemplación del arte, en la idea de ópera que tiene el ginebrino y la verosimilitud que conlleva y, por último, en los efectos de sentimiento que provoca la música en el escucha, puntos que ya se han mencionado aunque sea brevemente y que ahora espero que se vea su importancia.²⁷⁴

Así pues, he dicho anteriormente que Rousseau no dio la espalda al poder de la música sobre el hombre, como parece que lo habría hecho Descartes precisando que la simplicidad a la que se refería no era una simplicidad frívola y sensible sino intelectual. Por su parte, Leibniz había aceptado el poder de la música a condición de que sus efectos en el hombre se inscribieran en el ordenamiento universal de la armonía preestablecida posicionando a la música como apenas una confusa sugerencia inconsciente de ese orden.²⁷⁵ Rameau está más cerca de Leibniz que de Descartes y ve en una línea continua al sentimiento y a la razón subordinando el primero a la segunda, por lo que no demerita la música a un arte confuso y oscuro sino que la concibe como la ciencia por antonomasia.

Por el contrario, Rousseau asume los efectos de la música en el hombre y reconoce en ellos la mayor virtud de la música, eso la pone por encima de la pintura. Sin embargo, tampoco Rousseau

²⁷⁴ Sobre el lugar del sujeto en la obra de Rousseau cf. R. Arteaga *La formación de la persona en la filosofía de Rousseau (El sujeto moderno y la conciencia de la naturaleza)* especialmente cap. 7.

²⁷⁵ Kant compartirá esta idea. Cf. I. Kant *Crítica del discernimiento* § 51.

acepta lo sensible sin más sino que solo en tanto sentimiento. He hablado ya del sentimiento acotándolo a aquella percepción sensible que llega hasta el corazón. Ahora bien, eso implica la idea que Rousseau tiene del sujeto y de cómo se dan los sentimientos en él en tanto efectos de la música. También he dicho que esclarecer la naturaleza de las cosas consiste en una especie de discriminación de los elementos meramente accidentales contraídos con el paso del tiempo con vistas a dejar la cosa puramente natural y primitiva. Para Rousseau, eso es lo que significa sustancia: “por esta palabra sustancia entiendo, en general, el ser dotado de alguna cualidad primitiva, abstracción hecha de todas las modificaciones particulares o secundarias.”²⁷⁶ Así será también en el caso del hombre cuyo ser sustancial se encuentra en el principio de los tiempos de manera totalmente pura e hipotética, pero en la actualidad, diría Rousseau, hay que abstraer la naturaleza del hombre haciendo a un lado todo lo que ha adquirido el hombre por convención con el paso del tiempo. Con base en ello, Rousseau reflexiona que el hombre es sustancialmente un ser activo en cuanto a su entendimiento que juzga y en cuanto a su voluntad. De hecho, en el campo de la moral, las percepciones sensibles generan juicios formulados por el entendimiento que después se propone a la voluntad como opción de actuar o no. Ahora bien, propiamente es el entendimiento quien da el listado de opciones para elegir actuar de tal o cual manera, pero es la conciencia a la que le corresponde dar las máximas de la conducta. Al buscar las máximas de la conducta, dice Rousseau, “las encuentro en el fondo de mi corazón escritas por la naturaleza en caracteres indelebles.”²⁷⁷ Esto implica que la conciencia no está tan vinculada a lo racional como a lo sensible, su lugar no está en la cabeza ni en las facultades mentales sino en el corazón. Es cierto, el entendimiento le permite a la conciencia una elección basada en diversos juicios uno de los cuales es la máxima moral dictada por la conciencia, pero para ese momento ella ya sabe qué hacer y cómo actuar. Sin embargo, el impulso de la naturaleza inscrito con “caracteres indelebles” en el corazón es pocas veces escuchado y como el entendimiento interpone opciones de actuar patentando la libertad de actuar de la voluntad, ésta tiene de donde elegir y al no escuchar a la conciencia el hombre elige mal.

²⁷⁶ EDE IV p. 442.

²⁷⁷ *Ibid.* IV p. 453.

No obstante, en el estado de naturaleza, como dije, el entendimiento no está despierto por lo que no hay juicios, empero, sí hay cierto obrar moral. Es cierto que en el estado de naturaleza no hay distinción alguna entre lo bueno y lo malo, pero aquí no se trata de un estricto obrar moral porque no hay opciones de actuar sino que la voluntad tiene un contacto inmediato y directo con el corazón como “conciencia sensible”; es más bien un *sentir moral* lo que hay en el estado de naturaleza que un obrar moral que involucra entendimiento y conciencia.²⁷⁸ También por ello es que Rousseau habla más propiamente de corazón cuando se refiere al sentir “moral” del hombre en el estado de naturaleza en vez de conciencia intentando hacer notar la inmediatez y sencillez sensible con las que operan las máximas de la conducta. De allí que al decir “sentimos antes de conocer” Rousseau deduzca que “el amor a lo bueno y el odio a lo malo nos son tan naturales como el amor a nosotros mismos.”²⁷⁹ Y ese “antes” tiene una dimensión hipotéticamente histórica. Se podría decir que el entendimiento introduce los juicios como opciones para actuar y el error moral en el estado de civilización, no así en el estado de naturaleza donde “existir para nosotros es sentir; nuestra sensibilidad es, de modo irrefutable, anterior a nuestra inteligencia, y hemos tenido sentimientos antes que ideas.”²⁸⁰

Ahora bien, los efectos de la música en tanto melodía se daban como sentimientos. De hecho, la lengua primera tenía como destinatario el corazón, la comunicación entre los hombres se daba entre corazones y no entre razones, algo que falta en las lenguas modernas que “para transmitir sentimientos, imágenes, todavía le[s] hacen falta ritmo y sonido, es decir, una melodía”.²⁸¹ Precisamente por eso la armonía, como un conjunto de sonidos relacionados y combinados según reglas, no podía explicar el efecto inmediato y directo que de hecho tiene la música y que hipotéticamente tuvo la lengua primera. La armonía requería poner en juego una

²⁷⁸ Esto tiene que ver con la función del “corazón” que le asigna Rousseau. Éste es muy similar al sentido interno de Hutcheson y de Kant. Para los tres esta facultad opera puramente de manera subjetiva e inmediata, para los tres ésta es la forma de distinguir lo ético de lo estético desde la facultad misma. El corazón para Rousseau no es de naturaleza ética sino estética aunque la afección sea moral, es decir, sea sentimiento.

²⁷⁹ EDE IV p. 459.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ EOL cap. XII p. 56. Cf. también J. Starobinski *Jean-Jacques Rousseau . La transparencia y el obstáculo* p. 114: “Rousseau reivindica para la melodía el privilegio de alcanzar *directamente* un dominio más interior: sólo entonces goza el alma de la alegría de lo inmediato.”

serie de comparaciones formuladas por el entendimiento que tardaron mucho en ser posibles, se podría decir que la armonía sobrevino con el estado de civilización cuando la música no hablaba más al corazón. El *sentido discursivo* solo lo aporta la melodía que la lengua musical primera poseía por naturaleza, es él el que hace que las percepciones sensibles se vuelvan morales en el estado de naturaleza, la melodía hace del sentir un sentir moral.²⁸²

Ahora bien, la música afecta al hombre por medio de sentimientos que no son lo mismo que meras afecciones sensibles explicables fisiológicamente.

Mientras se quiera considerar a los sonidos solamente por la conmoción que producen en nuestros nervios, se carecerá en lo absoluto de los principios genuinos de la música y del gobierno sobre los corazones. Los sonidos en la melodía no solamente actúan sobre nosotros como sonidos sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos; es así como excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos ahí.²⁸³

²⁸² Cf. J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 15: “Los términos utilizados por Rousseau son muy reveladores: para él «pintar» es imitar objetos, «hablar» es expresar sentimientos. Pintar implica además una distinción —una distancia— entre la pintura y los objetos que representa, mientras que hablar y cantar son las voces mismas del sentimiento, son menos su imagen que su exceso, y por ello la música queda vinculada a la palabra.” La distinción que introduce Starobinski entre “imitar” y “expresar” intentan definir lacónicamente la labor de la pintura y de la música. Sin embargo, Rousseau escoge el término “imitar” para definir la labor de la música. Según Fubini esto se debe a la influencia del clasicismo que le llegó a Rousseau y que, a pesar de que importó el término “imitación” de la pintura él siempre lo entendió como “expresión”, con lo cual ya estaba poniendo un pie en el romanticismo para quienes de principio la música expresa y no imita. Cf. Fubini, Enrico *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* p. 264 y *Los enciclopedistas y la música* pp. 121-127. En este sentido, el artículo “Expresión” del *Diccionario de música* brindaría mayor luz sobre la estética musical de Rousseau a pesar de que en las otras obras hable siempre de imitación. De cualquier manera, he expuesto con detalle y precisión lo que se entiende por “imitación” en Rousseau tal que el término se ha desvinculado de la pintura y se ha acercado a la expresión romántica.

²⁸³ EOL cap. XV p. 67. Cf. también *Ibid.* cap. XVII “[...] cuán lejos están los músicos que sólo consideran el poder de los sonidos por la acción del aire y la perturbación de las fibras de conocer en qué reside la fuerza de este arte. Cuanto más lo cercan a la impresiones puramente físicas más lo alejan de su origen, y más lo despojan de su primitiva energía. [...] Ya ha dejado de hablar [la música]; pronto ni siquiera cantará, y entonces, con todos sus acordes y toda su armonía, dejará de hacer efecto sobre nosotros.” También DIC art. Música p. 283: “Por más que se busquen efectos morales en la mera física de los sonidos, en absoluto se encontrarán y se razonará sin entenderse.” Cf. también J. Starobinski *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo* p. 113: “La magia de la melodía consiste en poder superar la sensación y hacerse puro sentimiento. [...] la música armónica se dirige directamente a los sentidos. Por complucada y difícil que sea, no sobrepasa el dominio elemental de la sensación física.” Cf. L. Shiner *La invención del arte* pp. 222-225.

En efecto, parte de la nueva metafísica que Rousseau busca darle a la música como fundamento es la noción de melodía que aporta la discursividad a la sucesión de sonidos irreductible a una mera combinación física de vibraciones. Pero ahora, Rousseau dice que esa discursividad melódica depende de un desdoblamiento del sentimiento. Éste tiene como origen y fundamento al corazón del hombre, pero en tanto efecto de la música depende de que la música signifique sentimientos. Esto quiere decir que los sentimientos que el hombre tiene de por sí son significados por la música, ésta funciona como signo de aquellos. Por ello también se decía anteriormente que la música tiene sobre todo causas humanas y no meramente físicas pues conlleva un significado sentimental que le hace sentido solo al hombre y no a las rocas o a las plantas.²⁸⁴ La música necesita representar los sentimientos del hombre para decirle algo, de este modo también la lengua primera se da de corazón a corazón.

Ahora bien, Rousseau había dicho que la superioridad de la música sobre la pintura se debe a que “la música actúa en nosotros de una forma más profunda, excitando, a través del sentido, afectos semejantes a los que se pueden estimular mediante otro”.²⁸⁵ Esta mayor profundidad se debe al carácter vital que es inherente a la música y a que trasciende el sentido hasta llegar a la sustancia moral del hombre que es su corazón. Pero también se debe a que la música le dice algo al corazón en el idioma que sólo él conoce, el del sentimiento, es decir, solo si la música es melódica y para que sea así necesita significar sentimientos. Pero como la pintura puede representar la realidad empírica la música también lo hace solo que indirectamente. “Él —el músico compositor— no representará estas imágenes de forma directa, sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas.”²⁸⁶ Esto es, que el compositor por medio de

²⁸⁴ Rousseau, al igual que Descartes, parece reconocer cierta afectación en los animales al escuchar música: “Se advierte algo de este efecto moral hasta en los animales. El ladrido de un perro atrae a otro. Si mi gato me oye simular un maullido, de inmediato lo veo atento, inquieto, agitado. Y una vez que se da cuenta de que soy yo quien falsifica la voz de su semejante, se vuelve a sentar y sigue en reposo.” EOL cap. XV p. 67. Sin embargo, justo la música dice algo si proviene y va dirigida a alguien semejante, es decir, la música solo afecta sentimentalmente entre semejantes.

²⁸⁵ DIC art. Imitación p. 242. Sobre la idea de imitación en la música y la pintura cf. W. Tatarkiewicz *Historia de seis ideas* pp. 308-310.

²⁸⁶ *Ibidem*. En algún momento Rousseau llega a reconocer que el proceso de la percepción musical va de la impresión auditiva que forma después una imagen y luego un sentimiento, pero la radicalidad que le dió a su teoría de la lengua musical primera sugiere que este es el proceso solo en el caso de las óperas en lenguas modernas que ya han degenerado y perdido carga sentimental. Cf. sobre la moralidad de la percepción musical A. Charrak “Rousseau et la

su música le hará sentir al hombre los mismos sentimientos que tiene cuando percibe la realidad empírica en general.

Se podría plantear la objeción de que la realidad empírica en general no dice nada si no la significa el hombre, que un árbol puede tener una estructura específica que se puede explicar científicamente y que así dice algo al hombre mas no a su corazón sino a su razón. Pero Rousseau piensa en una significación de la realidad muy distinta. De algún modo y como al ginebrino mismo le sucede al describir una flor, por ejemplo, no precisamente de manera objetivo-científica sino desde su perspectiva subjetiva y sentimental resultando casi en un fragmento de poesía, así quiere Rousseau que se conciba y, sobre todo, que se sienta la realidad. Esto es parte del sentimiento que infundirá en los posteriores románticos que le seguirán en esta actitud de tomar a la naturaleza como esencialmente vital y llena de espíritu. Por ello dice Rousseau:

Hágase lo que se haga, el ruido aislado no dice nada al espíritu, es preciso que los objetos hablen para hacerse oír; en toda imitación, es preciso que una suerte de discurso remplace a la voz de la naturaleza. Enseñadle [al músico] que debe transmitir el ruido por medio del canto y que, si hiciese croar ranas, sería necesario que las obligara a cantar; pues no basta con que *imite*, es necesario que conmueva y halague, sin lo cual su insípida imitación no es nada, y si no despierta el interés de nadie no suscita ninguna impresión.²⁸⁷

De allí que el músico no solo deba representar los sentimientos que el hombre siente al percibir la mera realidad pues lo que el músico debe de captar de la realidad es una realidad viva y musical, que *hable*, más bien, que diga algo *cantando*. En ese sentido, la voz humana no es la excepción, ésta tiene que ser concebida como canto por el compositor y la facilidad de llevarla a música o a una ópera depende de qué tan cantable es de por sí la lengua en la que está esa voz. “Gritamos y nos lamentamos sin cantar —explica Rousseau—, pero, cuando se canta, se imitan gritos y quejas;

musique: passivité et activité dans l'agrément”. Cf. también DIC art. Sonido p. 396: “la palabra es el medio por el cual la música suele determinar el objeto cuya imagen nos ofrece, y es mediante los sonidos patéticos de la voz humana por lo que esta imagen despierta en el fondo del corazón el sentimiento que en él debe producir.” Cf. también J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 14: “[...] la verdadera música se esforzará por mostrar los sentimientos tal como los experimentamos.” Sobre la relación entre imitación naturaleza y verad cf. W. Tatarkiewicz *op. cit.* pp. 325-345.

²⁸⁷ EOL cap. XIV p. 65. El subrayado es mío.

y como la más interesante de todas las imitaciones es la de las pasiones humanas, de todas las formas de imitar la más agradable es el *canto*.²⁸⁸ Claro está que eso no sucedía con la lengua primera que era naturalmente sentimental y que le hablaba al corazón. Pero en el caso de las lenguas, éstas no son completamente cantables por lo que hay que imitarlas resaltando lo poco que aún les quede de elocuencia hasta en sus gritos y quejas a manera de onomatopeyas. Así, aunque se perfila nuevamente el privilegio del canto por sobre la música instrumental, tanto la voz humana como las cosas mismas en general se presentan como lo indirectamente imitado siendo la imitación la obra musical y lo directamente imitado los sentimientos del hombre.

Así, se tienen dos signos a distinta distancia del referente empírico: primero, la música que significa los sentimientos del hombre y, segundo, el sentimiento mismo que significa la realidad empírica y hasta ficticia. Se podría también hablar de dos referentes: uno musical que sería el sentimiento y otro real o empírico que serían los objetos de la realidad. Es importante resaltar también que la teoría de la imitación de Rousseau no se vale de conceptos o de ideas pues éstas se quedan en el plano de lo racional, sino que lo imitado en la música siempre deberá ser el sentimiento y la imitación misma deberá de estar cargada de lo sentimental para poder hablarle al corazón. Toda la teoría de la imitación y la estética musical de Rousseau se desenvuelven en el plano de lo sentimental.

Incluso, desde Rousseau el ejercicio de componer no es intelectual. Para él, el compositor que crea bellas obras musicales es aquel que las crea con genialidad. El genio “consiste en ese fuego interior que quema, que atormenta al compositor a pesar suyo, que le inspira incesantemente cantos nuevos y siempre agradables; expresiones vivas, naturaleza y que van dirigidas al corazón; una armonía pura, conmovedora, majestuosa, que refuerza y disfraza el canto sin constreñirlo.”²⁸⁹ Es cierto que el gusto es el que discierne entre lo mejor de las obras musicales pero es el genio el que tiene la capacidad de crear y recrear incluso a partir del mismo tema o del mismo referente sentimental y, a pesar de ello, hacerlo con novedad. También es cierto que no todo en el compositor es mero sentimiento, aunque su mayoría sí lo sea; la teoría de la armonía es un conocimiento que

²⁸⁸ DIC art. Canto p. 120.

²⁸⁹ *Ibid.* art. Compositor p. 141.

requiere constante estudio para poder dominarla, sin embargo, este conocimiento no hace del compositor tanto un genio como un teórico o un físico. Así y a diferencia de esos músicos que solo llenan su memoria de las complicadas reglas del arte, “el placer de la melodía y del canto es un placer de interés y sentimiento que habla al corazón y que el artista siempre puede alimentar y renovar a fuerza de genio.”²⁹⁰

Volviendo a la noción de imitación, Rousseau reconoce que no toda la música imita o es imitativa sin necesariamente referirse a la mala música. Claro, esa no era la mala música pero sí era la música que nunca aceptó: la música instrumental. Nunca aceptó las sonatas y demeritó las sinfonías que no eran oberturas y formaban parte desde un inicio del discurso de la ópera porque asoció esas formas musicales con la armonía y, con ello, con un ámbito meramente intelectual y erudito. Ese tipo de música le hablaba a su razón mas no a su corazón, escuchaba sonidos combinados según las reglas de la armonía pero su corazón no se estremecía ni se conmovía. Esta música la llamó en una de tantas divisiones que propuso de la música en general “música natural” empleando, claro está, el término “natural” en un sentido peyorativo. Esa música estaba “limitada únicamente a la física de los sonidos y actuando sólo sobre el sentido, no transfiere sus impresiones al corazón y no puede producir sino sensaciones más o menos agradables.”²⁹¹ En cambio, la música imitativa es aquella que “con inflexiones vivas acentuadas [...] expresa todas las pasiones, pinta todas las imágenes, revela todos los objetos, somete la naturaleza entera a sus sabias imitaciones y lleva así hasta el corazón del hombre sentimientos oportunos para conmoverlo.”²⁹² Precisamente esta música imitativa es la que corresponde con lo que Rousseau entiende por ópera. La ópera imita diversos temas que, más que la idea principal de la trama, son sentimientos que se pueden tratar de diversas maneras a lo largo de la ópera en sus actos y en diversas óperas. La labor del genio reside en hacer todo esto de una manera tal que la unidad de melodía asegure una trama bien armada pero sin parecer monótona ni perder un ápice de interés.

La imitación, entonces, tiene por un lado al sentimiento como lo imitado y a la obra musical como tal como lo que imita. Lo imitado conlleva un sustrato metafísico interno al hombre que es

²⁹⁰ *Ibid.* art. Unidad de melodía p. 433.

²⁹¹ *Ibid.* art. Música p. 283.

²⁹² *Ibidem.*

el corazón y que, en el plano de lo moral, dicta las máximas de conducta. En el plano de lo estético, el sentimiento no dicta máximas de conducta sino que aporta direccionalidad discursiva al decirle algo al corazón. Lo que imita, pues, requiere de unidad de melodía para poder asegurar la discursividad y transmitir efectivamente el significado al corazón del hombre. Pero además, lo que imita, la música, requiere de un principio que Aristóteles ya había visto: la verosimilitud.

En la ópera, la verosimilitud exige que las partes estén bien distribuidas, que, aún cuando el tema sea el mismo todo el tiempo, se le trate con variedad pero con unidad preservando el interés todo el tiempo y evitando así el aburrimiento.²⁹³ Esta variedad introducida en la ópera debe ser lo suficientemente variada para mantener la atención del escucha ocupada todo el tiempo pero continua o unificada precisamente para no romper esa tensión dramática creada en la obra. A partir de este principio Rousseau deriva algunas reglas de composición; dice:

pienso que conviene borrar, con un ballet agradable, las impresiones tristes producidas por la representación de una gran ópera, y apruebo plenamente que dicho ballet establezca un tema particular que nada tenga que ver con la obra; pero lo que no apruebo es que semejantes ballets corten los actos dividiendo la acción, destruyendo el interés y originando, por decirlo así, de cada acto una obra nueva.²⁹⁴

En el fondo, el principio de verosimilitud complementa el de unidad de melodía que obliga a que la obra posea unidad en la variedad empero con congruencia de las partes. “La unidad de melodía exige que no se escuchen jamás dos melodías a la vez, pero no que la melodía no transite de una parte a la otra; al contrario, suele tener elegancia y gusta mezclar a propósito ese paso, incluso del canto al acompañamiento, con tal de que se comprenda siempre la letra.”²⁹⁵ En el caso del libreto, éste obliga a que la soprano no cante cuando lo hace el tenor o viceversa, de lo contrario, sería ridículo y absurdo pues la verdad es que nunca hablan dos personas a la vez. Las partes sí pueden pasarse la melodía pero ésta es única por lo que cuando pasa a una parte la anterior calla. Así, el principio de verosimilitud complementa el de unidad de melodía y obliga a que la imitación

²⁹³ Cf. E. Fubini *Los enciclopedistas y la música* pp. 118-120.

²⁹⁴ *Ibid.* art. Intermedio.

²⁹⁵ *Ibid.* Art. Unidad de melodía p. 434. Cf. también *Ibid.* art. Cuarteto.

asegure la unidad en la variedad por el lado de lo que imita a partir del sostenimiento del interés y de la congruencia entre las partes vocales.

Por último, es claro que la lengua primera siempre es para Rousseau un modelo musical que ya es inalcanzable pues es imposible regresar en el tiempo al origen. Ésta no parecía ser imitativa pues su acción era inmediata. En cambio, la ópera cantada en lenguas modernas requiere de imitación, de unidad de melodía, de genio y de gusto para poder tener el efecto que la primera lengua tuvo sobre el corazón de los hombres. Y a pesar de ello, la ópera se verá siempre en desventaja frente a ese modelo, aún si es ópera buffa italiana. Ahora bien, la imitación tiene como lo imitado a los sentimientos que no son totalmente puros, es decir, no todo lo que hay en ellos es completamente natural y originario, interior e inmanente al corazón sino que los sentimientos han sido modificados por la civilización y la cultura y para que la ópera en lenguas modernas pueda tener algún éxito, el músico necesita conocer lo propio de la nación para la que dirige su música. Esto no significa que los sentimientos sean mera convención o que solo en tanto se formen por la cultura sean asequibles de imitar. Rousseau cree que los sentimientos sí provienen del interior del hombre, de su corazón y que con el paso del tiempo éstos se transforman y modifican al grado tal de crear pasiones que el hombre primitivo no tenía en absoluto.

Sin embargo, hay un punto en el que esa modificación de los sentimientos es benéfica para la sociedad por lo que la música ha de buscar formar corazones. Empero esos sentimientos estuvieron allí siempre y solo con la civilización y el paso del tiempo se transformaron desarrollando algo estuvo allí desde el principio pero en potencia. “Querría que se me mostrase claramente y sin verborrea cómo podría generar en nosotros sentimientos que no tuviésemos ya y llevarnos a juzgar a los seres morales de otro modo de como lo hacemos en nuestro interior.”²⁹⁶ En efecto, la ópera y en general las artes escénicas inevitablemente hacen que el espectador emita juicios sobre los personajes y tome partido sobre la postura de alguno de ellos. Sin embargo, eso es secundario si se tiene en cuenta que la bella música se despliega solo en el plano del sentimiento y no de lo racional y la emisión de juicios morales ya implica un ejercicio complejo de la razón. En efecto, el espectador puede emitir juicios pero eso solo se da en segundo lugar, después de que

²⁹⁶ CDE p. 28.

ha sentido. Las óperas y las obras de teatro no buscan enseñar sino que solo buscan que el hombre *ame la virtud* imitando en la obra algo que ya de por sí está en su interior, despertando nobles sentimientos haciéndole derramar lágrimas. De allí que “la fuente del interés que nos liga al bien y nos inspira aversión al mal está en nosotros y no en las obras de teatro. No hay arte que pueda generar [producir] ese interés, sino solamente invocarlo.”²⁹⁷ De allí también la importancia de que el músico posea un profundo conocimiento del hombre, sólo así sabrá qué imitar.²⁹⁸

Así, si la ópera tiene una función moral no es primordialmente la de instruir sino la de hacer amar la virtud. Las óperas no tienen su valor moral en la utilidad sino en la capacidad que tiene de hacer del espectador un ser desinteresado que solo tiene el sentimiento de la belleza moral sin ser virtuoso, empero despertando en él los sentimientos de la virtud que de por sí están en él. De algún modo, lo único que hace el compositor es descubrir la naturaleza humana e imitarla en una ópera con un trama específico. “El amor a la belleza es un sentimiento tan natural al corazón humano como el amor a sí mismo. No nace en él de una determinada distribución de escenas ni el autor lo pone en él, sino que es allí donde se encuentra. Y de ese sentimiento puro que él halaga brotan las dulces lágrimas que hace derramar.”²⁹⁹

En pocas palabras, la imitación no tiene en cuenta tanto lo real y empírico como lo interior al hombre que, en tanto ficción, es decir, en tanto que el interior sentimental del hombre es desplegado sobre un escenario donde los personajes no sufren en verdad sino solo imitan escenas que de otra manera podrían ser insoportables, puede conmover moralmente a los corazones de los espectadores. El sujeto por primera vez cobra importancia en la estética musical.³⁰⁰ El genio, como

²⁹⁷ *Ibid.* pp. 28-29.

²⁹⁸ Cf. también B. Groethuysen *op. cit.* pp. 57-59 sobre la importancia de lo humano en el teatro.

²⁹⁹ CDE p. 29.

³⁰⁰ Cf. J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 18: “En este punto, lo que ahora prevalece no es el objeto representado, la fábula relatada, sino el narrador, su genio, las ideas que desarrolla, el estilo que inventa. Podríamos decir que asistimos aquí a una transmisión de poderes. [...] Rousseau fue, así, el primer gran representante del momento que se designó como el de la «sensibilidad» y el «genio», y que señaló una etapa decisiva hacia lo que se ha denominado la modernidad. La obra, emanación de su creador, reclama un reconocimiento que conduce, además y pronto, principalmente a su persona. Mediante el reconocimiento que obtiene por su obra, entra en el estatuto de «gran hombre». Cf. también I. Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* caps. 1 y 2 sobre los efectos del hombre y lo bello y lo sublime en el hombre.

hechicero que embruja a los hombres, ha hecho a un lado a los dioses para ir al corazón de los hombres; ya no es Orfeo ni Eurídice los que llevan el mensaje en la ópera, es ahora el mismo hombre el que se habla a sí mismo de una manera sentimental. “El genio del músico [es el que] somete el universo entero a su arte” y lo hace hablar desde el corazón del hombre, es aquel que “lleva en el alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona y que comunica a los corazones [...] para sentirlo.”³⁰¹ El genio no es algo que se adquiere sino que es innato solo a ciertos compositores que, de algún modo, heredan obras producto de su genialidad a otros genios con las que éstos forman su gusto para comportarse críticamente frente a sus propias obras.

Por otra parte, el sujeto también entra por primera vez en escena en cuanto que el escucha o espectador es el que determina finalmente la imitación. “Si toda la naturaleza está dormida, quien la contempla no duerme, y el arte del músico consiste en sustituir la imagen sensible del objeto por la de los movimientos que su presencia despierta en el alma del contemplador.”³⁰² Es el sujeto que escucha y contempla el que dicta al fin y al cabo el desarrollo de una buena imitación musical. El músico ejecutante y compositor, de quien se quejaba tanto Rousseau que no leía y para quien va dirigido su *Diccionario*, ha de buscar ingresar en el interior del hombre y ver lo que hay dentro, su imitación depende ello y el éxito de su obra contará con tantos aplausos en proporción con las lágrimas que haga derramar.

Jean-Jacques Rousseau en la historia de la ópera puede colocarse como un innovador si se considera que no buscaba hacer a un lado todos los elementos operísticos que la época anterior le había heredado por medio de la ópera seria de Monteverdi, Artusi y Lully, sino solo reorganizarlos, jerarquizarlos y estructurarlos de una manera tal que todo fuera más humano, más cercano a la sensibilidad de todo hombre. Se insertó en la tradición operística, discutió con ella señalando profundas diferencias y propuso una nueva forma de hacer ópera. Sin embargo, es en este punto

³⁰¹ DIC art. Genio. Cf. también J. Starobinski *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera* p. 20: “Los dioses [...] han sido interiorizados hasta el punto de confundirse con el yo del artista [...] No ha hecho falta ninguna máquina para que se manifieste el prodigio que colma la espera del único protagonista. [...] Y se es la figura emblemática del artista, lo es eminentemente del escritor que, al identificarse con sus personajes, con las pasiones que los invaden, cautiva a sus lectores atrayendo hacia sí mismo su maravillada respuesta. Jean. Jacques fue esa clase de escritor en muchas de sus obras. Incluso se llegó a ignorar lo que constituía la consistencia de su pensamiento como teórico.” Así, la ópera de Lully y Rameau estaba superada y se habría pasado a la era de la genialidad.

³⁰² EOL cap. XVI p. 74.

donde la reflexión filosófica de Rousseau sobre la música y, en cierta medida, la puesta en escena de sus óperas, se antoja ponerlas como un verdadero hito que raya en la invención de una nueva ópera si se consideran las consecuencias que trajeron en el ambiente teórico-musical de la época. En efecto, una ópera como la de Gluck y Mozart jamás habría sido posible sin Rousseau, sin sus polémicas que irrumpieron en la época incomodando a muchos. Así, en sentido estricto puede decirse que Rousseau fue más bien un innovador pues tenía como referencia la ópera anterior a él y la ópera francesa como lo que no se debía hacer más, pero también puede tomársele como un inventor si se considera que creó un nuevo género de ópera y la dimensión de las consecuencias que sobrevinieron a su obra.

Parte de esas consecuencias se hallarían en el romanticismo que tomaría de Rousseau sobre todo su actitud frente a la naturaleza. Pero en cuanto a la música, Rousseau había creado ya una metafísica de la música así como décadas después propondría la suya Schopenhauer; también había señalado con su modelo de lengua primitiva la musicalidad inherente a la naturaleza, algo que Schelling reconocerá principalmente en cuanto al ritmo; y por último, al hacer de la música un arte no racional anunciaba la idea de música absoluta que tendrán Hegel y Schopenhauer. Su noción de genio así como la actitud de éste frente a la naturaleza sería algo que también heredaría a los románticos. Así, Rousseau se sitúa entre el racionalismo y el romanticismo pasando por la ilustración.

Conclusiones

Al inicio de esta investigación planteé la hipótesis de que el concepto de “imitación era entendido por Rousseau desde el esquema de lo imitado y lo que imita y que este concepto era propuesto como alternativa estética. Ello llevó a exponer brevemente dos conjuntos de problemas y reflexiones sobre conceptos específicos que denominé vertientes, una de las cuales es la vertiente de la estética racionalista y la otra corresponde a la historia de la ópera en sus primeros 150 años. Ambas vertientes confluyen en Rousseau y desde ambos conjuntos es posible dimensionar la radicalidad de la propuesta así como contrastar una estética del sentimiento en general y del concepto de “imitación” en específico frente a las dos vertientes.

Así, ha sido necesario definir la concepción de música desde la primera vertiente y los problemas con los que se topó la historia de la ópera al intentar definirla. Posteriormente, se procedió a exponer la propuesta de notación musical desde la estética racionalista por parte de Rousseau como un intento de llevar esta postura a la práctica. Al final, se ha criticado esta postura con argumentos de Jean-Jacques Rousseau y se ha planteado la estética del sentimiento en sus conceptos fundamentales: la melodía y la imitación o, la melodía en tanto imitación. Esto implica entender, primero, la melodía como sucesión modulada y rítmica de sonidos primordialmente vocales, con un sentido y una referencia. El sentido es dado por la unidad de melodía desplegada en la unidad del tema y en la verosimilitud de la obra en general, es decir, en la estructura y organización de sus partes de tal manera que aporten un mensaje sentimental. Esto es, el sentido se da en la obra musical, es decir, en la imitación propiamente dicha. La referencia o lo imitado es el sustrato metafísico que es el corazón de todo hombre que, en el plano de la moral, aporta las máximas de conducta y, en el de la estética, direccionalidad discursiva pero sentimental y no racional.

Por lo tanto, he intentado demostrar que a partir de la propuesta estética de Jean-Jacques Rousseau la estética musical abandona la concepción de la música en tanto relaciones de proporciones numéricas que reflejan un ordenamiento superior y se plantea una estética esencialmente humana que considera al canto como la melodía primigenia que existió en el origen de los tiempos en forma de lenguaje musical y que con el transcurrir del tiempo perdió su musicalidad, es decir, su humanidad.

En resumen, el concepto de “imitación” trae diversas consecuencias en la forma de entender la música. A lo largo de esta tesis advertí como necesaria la redefinición de este concepto

recorrido sobre todo en las artes plásticas y, por lo tanto, conceptualizado desde esas artes. Sin embargo, Rousseau tiene bien claros los límites conceptuales de uno y otro arte y sabe que la melodía en tanto “imitación” es capaz de explicar todo el potencial que la música tiene sobre la sensibilidad del hombre. La pintura y la música son artes completamente distintas que, desde el punto de vista de Rousseau, tienen una jerarquía en la que la música está por sobre la pintura por poder imitar de mejor manera a los seres con vida y específicamente a la vida humana. De hecho, por medio de la música es posible vivificar la realidad toda para hacer de lo imitado algo naturalmente vivo. La imitación de la vida humana se da sobre todo en la música cantada la cual conserva aún cierta porción de musicalidad, según se trate de tal o cual lengua (del italiano o el francés por ejemplo). En el origen, la lengua musical no era propiamente imitativa pues era esencial y naturalmente musical, es decir, no admitía ruptura en tanto lo imitado y lo que imita pues sus efectos eran inmediatos y sensibles.

Indiqué también que fue gracias a ese modelo teórico de la lengua primera que Rousseau pudo proponer cierta forma de ópera en la que lo humano fuese lo principal en los temas y en la música misma, pues lo humano era lo imitado y la ópera lo que imita. Para ello, Rousseau define al canto como lo natural y originariamente humano en la música y hace de ella un discurso sin requerir palabras y ni unidades de sentido preciso. Al contrario, el discurso musical de la lengua primera es multívoco por ser sentimental; el discurso musical, de la ópera específicamente si está bien compuesta, a pesar de tener un sentido que afecta emocionalmente al que lo escucha y lo aprecia es conmovedora y casi indescriptible. La experiencia estética se aproxima al arrebató romántico y el artista se convierte en genio quien opera con la interioridad sentimental del hombre y la vuelve discurso musical.

Creo haber dejado claro que el concepto de “imitación” aporta una nueva forma de entender la música y que, con base en ello, algunas obras de la música contemporánea pueden ser explicadas desde él y desde la estética que implica. Aún el caso de la música aleatoria, a pesar de ser más intelectual que sentimental, es posible ver en ella lo imitado y lo que imita aunque ambos surjan justo de una especie de improvisación azarosa, empero anotada en partituras. Por su parte, la música compuesta por medios digitales, a pesar de no ser inmediatamente imitativa genera efectos y expresiones de emoción en quien la escucha por lo que, a pesar de no ser imitativa, es posible decir que sigue siendo sensiblemente inmediata como lo cree Rousseau.

Reconozco que hay diversos problemas irresueltos en esta tesis tales como la noción de crítica que plantea Rousseau. Ésta parece estar a veces enmarcada en un contexto regional y otras veces en un contexto universal o mundial por lo que a veces el crítico juzga desde un gusto particular o un gusto general. Rousseau privilegia el primer gusto pero también sugiere que a veces es necesario valorar las piezas musicales desde el segundo. Por otra parte, surge también el problema del concepto de “expresión” que es bastante similar al de “imitación” así como lo entiende el filósofo ginebrino. Este concepto aporta una nueva estética en la que lo que más pesa no es tanto un discurso como el exceso de sentido sensible que se vuelve en algo inefable racionalmente. Sin embargo, propongo estos problemas para futuras investigaciones.

Bibliografía

Obras de Jean-Jacques Rousseau en español

Carta a D'Alembert sobre los espectáculos, Madrid, Editorial Tecnos, tr. Quintín Calle Carabias, 2009.

Cartas a Sofía: correspondencia filosófica y sentimental, Madrid, Alianza Editorial, tr. Alicia Villar Ezcurra, 1999.

Cartas sobre botánica, Oviedo, KRK Ediciones, tr. Fernando Calderón Quindós, 2007.

Del contrato social, Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2012.

Diccionario de música, Madrid, Ediciones Akal, tr. José Luis de la Fuente Charfolé, 2007.

Discurso sobre la economía política, Madrid, Editorial Tecnos, tr. José E. Candela, 2001.

Emilio o De la educación, Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2011.

Ensayo sobre el origen de las lenguas, México, FCE, tr. Adolfo Castañón, 2006.

Escritos polémicos: carta a Voltaire, cartas a Malesherbes, carta a Beaumont, carta a Mirabeau, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Quintín Calle Carabias, 2009.

Escritos sobre música, Valencia, Universitat de Valencia, trs. Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, 2007.

Julia o la nueva Eloísa, Madrid, Ed. Cátedra, tr. Lydia Vázquez, 2013.

Las confesiones, Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2008.

Las ensoñaciones del paseante solitario Madrid, Alianza Editorial, tr. Mauro Armiño, 2016.

Proyecto de constitución para Córcega; Consideraciones sobre el gobierno de Polonia, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Antonio Hermosa Andujar, 1988.

Rousseau juez de Jean-Jacques. Diálogos, Valencia, Pre-Textos, tr. Manuel Arranz Lázaro, 2015.

Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Antonio Pintor Ramos, 2005.

Ediciones de las obras de Jean-Jacques Rousseau en otros idiomas

Oeuvres complètes, París, Edición publicada bajo la dirección de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, 1981.

Le devin du village, Texto completo del libreto <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71763g>> Consultado el 1 de agosto de 2017.

Essay on the origin of languages and writings related to music translated and aedited by John T. Scott, Published by The University Press of New England Hanover and London, 1998.

Projet pour le nouveaux signes pour la musique in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°, édition en ligne <www.rousseauonline.ch>, version du 7 octobre 2012.

Obras sobre la filosofía de Jean-Jacques Rousseau

Arteaga MacKinney, Roberto *La formación de la persona en la filosofía de Rousseau (El sujeto moderno y la conciencia de la naturaleza)* Tesis de Licenciatura, México, Ciudad Universitaria, 1994.

————— *Libertad política y contractualismo. Una lectura del Contrato social de J.-J. Rousseau* Tesis de Maestría, México, Ciudad Universitaria, 2006.

Cassirer, Ernst *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del Siglo de las Luces*, Madrid, FCE, trs. Roberto Aramayo y Salvador Mas, 2007.

De Man, Paul *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Editorial Lumen, tr. Enrique Lynch, 1990.

Derrida, Jacques *De la gramatología* México, Siglo XXI Editores, 1977.

Edmonds, David y John Eidinow *El perro Rousseau: el relato de la guerra entre dos grandes pensadores de la época de la Ilustración*, Barcelona, Ed. Península, tr. José Luis Gil Aristu, 2007.

Goyard-Fabre, Simone *Política y filosofía en la obra de Jean-Jacques Rousseau*, México, Afínita Editorial, trs. Roberto Arteaga y Lizbeth Sagols, s/año.

Groethuysen, Bernhard *J.-J. Rousseau*, México, FCE, tr. Aurelio Garzón del Camino, 1985.

Hartle, Ann *El sujeto moderno en las "Confesiones" de Rousseau. Una respuesta a San Agustín*, México, FCE, tr. Tomás Segovia, 1989.

Lerma Jasso, Hector *La subjetividad en Jean-Jacques Rousseau*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003.

Starobinski, Jean *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

_____ *La relación crítica*, Madrid, Taurus Editores, 1974.

Wokler, Robert *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies* Princeton University Press, 41 William Street, Princeton, New Jersey 08540, 2012.

Obras sobre Jean-Jacques Rousseau, música y lenguaje

Análisis de *Le devin du village* «http://pagesperso-orange.fr/jean-claude.brenac/ROUSSEAU_DEVIN.htm» Consultado el 1 de agosto de 2017.

Beuchot, Mauricio *Historia de la filosofía del lenguaje* México, FCE, 2005.

_____ *La filosofía y el lenguaje en la historia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua 21 de mayo de 1998* México, UNAM-Academia Mexicana de la Lengua, 2008.

Charrak, André “Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément”, en *Archives de Philosophie*, Vol. 64, No. 2 (AVRIL-JUIN 2001), pp. 325-342

Davis, Michael “The music of reason in Rousseau’s “Essay on the origin of languages”” en *The review of politics* Vol. 74, no. 3 (summer 2012), pp. 389-402.

De la Fuente Charfolé, José Luis “El *Diccionario de música* de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos”, en *Ensayos* 17 (diciembre 2002), pp. 59-71.

Escal, Françoise “Rousseau et l'écriture musicale”, en *Littérature*, No. 27, MÉTALANGAGE(S) (OCTOBRE 1977), pp. 75-84.

Ferrer, Anacleto *Rousseau: música y lenguaje*, Valencia, Universitat de Valencia, 2010.

Fubini, Enrico *Los enciclopedistas y la música* Valencia, Universitat de Valencia, tr. M. Josep Cuenca, 2002.

García, Raúl J. “La imitación musical en Jean-Jacques Rousseau” en *Logos. Revista de Filosofía*, Universidad de la Salle, Año 45, ISSN 16658620, México, 2016-2017.

Grange, Henri “L’essai sur l’origine des langues dans ses rapports avec le Discours sur l’origine de l’inégalité parmi les hommes” en *Annales historiques de la Révolution française*, 39e Année, no. 189 (Juillet-Septembre 1967), pp. 291-307.

Lapacherie, Jean Gérard “Jean-Jacques Rousseau Linguiste” en *Francofonía*, no. 14 (primavera 1988), pp. 3-15.

Leduc, Jean “Rousseau et Gluck”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 168, No. 3, Jean Jacques Rousseau (Juillet-Septembre 1978), pp. 317-326., Published by Presses Universitaires de France.

Manning, Rita C. “Rousseau´s Other Woman: Collette in *Le devin du village*”, *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, Spring 2001, n. 16 (2), p. 27-42.

Medina, David *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

Naito, Yoshihiro “L´unité de mélodie de Jean-Jacques Rousseau” en [«http://www.nexyzbb.ne.jp/~nityshr/index.htm#a»](http://www.nexyzbb.ne.jp/~nityshr/index.htm#a) consultado el 1 de agosto de 2017.

Waeber, Jacqueline “Rousseau’s “unité de mélodie”” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, Number 1, pp. 79–144, ISSN 0003-0139, electronic ISSN 15473848. © 2009 by the American Musicological Society.

————— “Cette horrible innovation: the first version of the recitative parts of Rousseau´s *Le devin du village*” *Music & Letters*, Vol. 82 No. 2 (May, 2001), pp. 177-213, Published by Oxford University Press.

————— “Rousseau in 2013 Afterthoughts on a Tercentary” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 66, No. 1 (Spring 2013) pp. 251-295, Published by University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

Obras de estética moderna, estética musical moderna e historia de la música

Carroll, Noël *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, México, Secretaría de Cultura, UNAM, tr. Laura Lecuona, 2016.

Dahlhaus, Carl *La idea de música absoluta*, Barcelona, Ed. Idea Books, tr. Ramón Barce Benito, 1999.

Descartes, René *Compendio de música*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Dirección de Apoyo al Personal Académico, Facultad Filosofía y Letras, estudio crítico y traducción de Mario Edmundo Chávez Tortolero.

————— *Reglas para la dirección del espíritu*, Madrid, Ed. Alianza, tr. Juan Manuel Navarro Cordón, 2003.

Fubini, Enrico *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Hume, David *Ensayos morales, políticos y literarios*, Madrid, Editorial Trotta, tr. Carlos Martín Ramírez, 2011.

Hutcheson, Francis *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* Madrid, Ed. Tecnos, tr. Jorgue V. Arregui, 1992.

Johnson, Samuel *Ensayos literarios* Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2015.

Kant, Immanuel *Crítica del discernimiento*, Madrid, Ed. Alianza, trs. Roberto Aramayo y Salvador Mas, 2012.

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

Leibniz, Gottfried Wilhelm *Tres ensayos: el derecho y la equidad. La justicis. La sabiduría*, México, UNAM-Cuadernos 7, tr. Eduardo garcía Máynez, 2009.

Menendez Torrellas, Gabriel *Historia de la ópera*, Madrid, Ed. Akal, 2013.

Pavesi, Pablo E. “La imitación inventiva. Imaginación, belleza y verdad en la Enciclopedia” en *Imaginación y conocimiento de Descartes a Freud*, México, Ed. Gedisa, Corinter Humanidades, 2016.

Rameau, Jean-Philippe *Traité de l’harmonie*, Paris, 1722.

————— *Demonstration du principe de l’harmonie*, Paris, 1750.

Shiner, Larry *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Editorial Paidós, 2004.

Smith, Adam *La teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza Editorial, tr. Carlos Rodríguez Braun, 2013.

Snowman, Daniel *La ópera. Una historia social* México, FCE, tr. Ernesto Junquera, 2013.

Starobinski, Jean *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*, Madrid, Ediciones Akal, tr. Elena del Amo, 2007.

Tatarkiewicz, Wladislaw *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Ed. Tecnos, tr. Francisco Rodríguez Martín, 2001.

Winckelmann, Johann J. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, México, FCE, 2008.