

Muerte y transfiguración de Jean-Jacques Rousseau, filósofo y músico

Anacleto Ferrer*
Universidad de Valencia

Con frecuencia se olvida, cuando no se ignora, que Jean-Jacques Rousseau fue teórico de la música y músico. Sus escritos teórico-especulativos sobre música fueron los que le permitieron en una primera etapa darse a conocer y establecer los primeros lazos de amistad con Diderot y D'Alembert, que le requirieron en 1749, cuando ya había publicado la *Disertación sobre la música moderna* (1743), su primer libro, para que escribiera los artículos de música para la *Encyclopédie*. Contribuyó con más de cuatrocientos. A dichos escritos también debe la animadversión y el rechazo de buena parte de sus contemporáneos, en especial a la *Carta sobre la música francesa* (1753), con la que terció en la *Querelle des Bouffons*. Otros, en cuya importancia teórica hoy todos convienen, sólo serían conocidos por el público después de su muerte, como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*. Como compositor le debemos principalmente dos óperas-ballets –*Le Devin du village* y *Les Muses galantes*, de la cual sólo se conserva un acto– y un centenar de canciones, publicadas tres años después de su muerte en julio de 1778, gracias a la iniciativa del último miembro de la larga serie de sus benefactores de la nobleza: el marqués de Girardin.

Palabras clave: Rousseau, filosofía de la música, estética, ilustración, romanticismo

DEATH AND TRANSMUTATION OF JEAN-JACQUES ROUSSEAU, PHILOSOPHER AND MUSICIAN

It is often forgotten, or simply ignored, that Jean-Jacques Rousseau was a music theorist and a musician. He first attracted attention with his theoretical, speculative writings about music and soon befriended Diderot and D'Alembert. In 1749, after he had already published his first book, *Dissertation sur la musique moderne* (1743), they commissioned him to write the articles on music for the *Encyclopédie*. He contributed more than four hundred. As a result of these writings, particularly the *Lettre sur la musique française* (1753), with which he took part in the *Querelle des Bouffons*, Rousseau had to face hostility and rejection from most of his contemporaries. Other writings such as the *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, the theoretical importance of which is widely acknowledged today, would only be known by the public after his death. As a composer he left us mainly two ballet operas, *Le Devin du village* and *Les Muses galantes* (of which only one act has been preserved), and around one hundred songs, published in July 1778, three years after his death, by initiative of the Marquis de Girardin, the last member of the long list of Rousseau's aristocratic benefactors.

Key words: Rousseau, philosophy of the music, aesthetics, enlightenment, romanticism

* Doctorado en filosofía de la Universidad de Valencia y profesor de Estética y Teoría del Arte en la misma institución.

De J. J. Rousseau, se decía: Es un búho. –Sí, contestó alguien, pero el de Minerva; y cuando salgo de oír el “Adivino de la Aldea”, agregaría que protegido por las Gracias.

Sebastian Roch Nicolas de Chamfort

En mayo de 1778, Jean-Jacques Rousseau y Thérèse Le Vasseur, su esposa, se retiran a una casa de campo en Ermenonville, a una cincuentena de kilómetros al noreste de París. Allí se pasea por el que fuera uno de los primeros jardines ingleses de Francia y recoge plantas silvestres para estudiarlas. El 2 de julio, después de almorzar con Thérèse, sufre violentos dolores de cabeza y muere -dirán los médicos- de una apoplejía. Su cadáver será inhumado a los dos días en la Isla de los Álamos, en medio del lago de la aristocrática finca en que René-Louis de Girardin, entusiasta lector de *Julia o la nueva Eloísa*, había añadido a la naturaleza «exactamente el orden o el desorden que amaban Saint-Preux y Julia».¹ Los campesinos del pueblo y de sus alrededores –gente sencilla– circundaban la orilla portando antorchas.

En la *Antología del año 1782*, el mismo en que el teatro de Mannheim estrena *Los bandidos*, la obra con la que conocerá el éxito, Friedrich Schiller publica un poema titulado *Rousseau*, en cuya primera estrofa leemos:

¡Monumento al oprobio de estos tiempos!
¡Libelo eterno que a tu patria acusa!
Oh tumba de Rousseau, yo te saludo.
¡Descanso y paz a tus mortales restos!
Descanso y paz buscaste siempre en vano,
Hallaste acá por fin descanso y paz.

La solitaria tumba erigida en la Isla de los Álamos es, para Schiller, uno de los padres de la escuela romántica alemana, un eterno libelo acusatorio contra la Francia prerrevolucionaria.² En la sexta estrofa el poeta advierte:

¡Ah!, veo el pasmo ya de nuestros nietos
Cuando el último día, de las trompetas al son,
de las tumbas de Francia, ¡se levante Rousseau!

En 1781, el marqués de Girardin, último benefactor de Rousseau, al que había conocido en calidad de cliente cuando el ginebrino aún era copista de música, pone a la venta un *Recueil d’Airs, Romances et Duos* con el elocuente título de *Consolations des*

¹ Jean Guéhenno: *Jean-Jacques Rousseau*. Traducción Anna Montero. IVEI, Valencia 1990, p. 608.

² Friedrich Schiller: *Lírica de pensamiento*. Introducción, traducción y notas de Martín Zubiría. Hiperión, Madrid 2009, p. 26. El verso original dice «Ewge Schanschrift deiner Mutterlande» [Libelo eterno que a tu patria acusa]. La patria (*Vaterland*) de Rousseau era Ginebra, ciudad que abandona en 1728 con 16 años, la patria (perdón por el neologismo) o país de acogida (*Mutterlande*) era Francia.

Misères de ma Vie.³ El libro está precedido por un *Avis de l'éditeur de ce recueil*:⁴ «Se han reunido en esta selección todos los fragmentos de música del Sr. Rousseau. Hay que considerarlos como el fruto de sus descansos, o mejor dicho, ya que así lo dijo él mismo, como su consuelo en las desgracias.

»La mayoría de los aires tienen letras de nuestros escritores antiguos. Al Sr. Rousseau le gustaban mucho; encontraba en sus obras ese carácter de verdad que cautiva, ese todo de ingenuidad que encanta, en fin, esa filosofía de la naturaleza que hace consistir la dicha en la tranquilidad, y que fue siempre la suya». Después del *Avis*, que básicamente es un panegírico del personaje –«No puedo privarme del placer de relatar varios rasgos más de este hombre virtuoso y sensible, que harán que se le conozca mejor. Por preciosista que sea el cuadro, prevemos que los lectores menos inquietos lo encontrarán fuera de lugar encabezando una Compilación de Música; pero las almas honestas nos lo agradecerán, y es sólo a ellas a las que se lo presentamos»–, y la lista de los suscriptores del volumen, leemos en el *Advertissement des éditeurs*: «Los amigos que se han cuidado de la publicación de esta obra [...] creen su deber prevenir al público de que se han permitido reunir todos los aires del mismo tono dispersos en el manuscrito, con el fin de presentarlos dentro de una sucesión de modulaciones más consecuentes, y transportar a la clave de sol todos los que han sido susceptibles de ello para la comodidad del mayor número de aficionados: dos cosas que el autor habría hecho él mismo, si hubiese querido publicar estos descansos de sus trabajos. Por lo demás, se han ceñido escrupulosamente a lo hallado en el manuscrito, por respeto a las intenciones del autor consignadas en una nota en estos términos: *En toda mi música ruego encarecidamente que no se ponga ningún relleno por dondequiera que yo no lo he puesto*». Se trata de una especie de testamento musical formado por 83 canciones, 10 arietas y 3 dúos de diferentes formas y épocas. La mayoría de estas composiciones son canciones populares con un acompañamiento sencillo (a veces con arpa, instrumento que puso de moda),⁵ en las que los temas dominantes son el amor y la naturaleza. Y es que a menudo se ignora que Rousseau fue un influyente teórico de la música y un músico que alcanzó cierta notoriedad. La «pasión» por este arte prende en su corazón de niño, según relatará en *Las confesiones*, gracias a su tía Suzon, junto a la que pasa los primeros años, ya que su madre había muerto de fiebre puerperal unos días después de darle a luz: «Sabía un caudal prodigioso de melodías y canciones». En los últimos años de su procelosa existencia, el paseante solitario que llegará a ser, alimentará gracias a la música el sueño que había concebido de una vida inocente y tranquila: «¿Quién diría que yo, viejo chocho, atormentado por las

³ De Roulle de la Chevardie & Esprit, París 1781, 199 páginas. Se trata de una clara alusión a un pasaje del segundo diálogo de *Rousseau juge de Jean-Jacques*: «No he visto a ningún hombre tan apasionado por la música como él, mas solamente por aquella que habla a su corazón [...]. Cuando sentimientos dolorosos afligen su corazón, busca en su teclado el consuelo que los hombres le deniegan». Rousseau: *Rousseau juge de Jean-Jacques*, en *Oeuvres Complètes*, Aux Éditions du Seuil, París 1967, vol. I, p. 452.

⁴ Rousseau: *Consolations des Misères de ma Vie*, pp. 1-4.

⁵ Daniel Paquette, en Raymond Trousson y Frédéric S. Eigeldinger: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Honoré Champion Éditeur, París 1996, pp. 171-172.

⁶ Rousseau: *Las confesiones*, traducción de Aníbal Froufe (traducción cedida por ediciones Edaf), Ediciones Orbis, Barcelona 1991, p. 32.

preocupaciones y los sufrimientos, me he sorprendido a veces llorando como un chiquillo al susurrar aquellos cantos con voz ya trémula y cascada?».⁷ Entre aquel Alfa y este Omega, Jean-Jacques –nunca se cansará de repetirlo– se gana el pan como copista de música desde 1751. Inicialmente le impulsó a ello un fraile antonino llamado Rolichon, pero ejercerá esta profesión hasta el final de sus días. «Mi oficio de copista de música no era ni brillante ni lucrativo, pero era seguro. En la sociedad se sabía mi capricho de haber tenido el valor de escogerlo. Podía contar con que no me faltaría trabajo y que tendría suficiente para vivir trabajando», dirá.⁸ Y así debió de ser, pues su *Registre de copies*, mencionado en el siglo XIX pero desaparecido después, revelaba que entre septiembre de 1770 y febrero de 1777 había copiado no menos de 11.200 páginas de música.⁹

Como compositor le debemos principalmente dos óperas y el centenar de canciones de *Les Consolations*. Su primera ópera es *Les Muses galantes*, estrenada en 1745 en el salón musical del mecenas parisino Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière,¹⁰ una obra con la que quiso inscribirse en la gran tradición francesa de la ópera-ballet de estilo *galante*, representada por *L'Europe galante* de Campra (1697) y *Les Indes galantes* de Rameau (1735), y que acabó por convertirlo, tras ser injustamente acusado de plagio por este último, en el principal fustigador de toda la música francesa, del pasado, del presente y del futuro. La otra es *Le Devin du village*, con la que se propone dar a los franceses «una idea de un drama» del género bufo, poniendo en práctica un «despojamiento del discurso musical»¹¹ a la italiana, pero dentro de un estilo pastoral más lírico, francés. En lo dramático: un único acto dividido en ocho escenas, una acción simple (una disputa amorosa resuelta por el Adivino) protagonizada por tres personajes (Colin, Colette y el Adivino) y ubicada en un emplazamiento familiar (la aldea), nada de los «fastos mitológicos de la gran ópera».¹²

⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁸ *Ibidem*, p. 354.

⁹ Gagnebin, 1995 : OC. V, p. XXIX, en Rousseau, J.-J. (1959-1995): *Oeuvres complètes*, 5 volúmenes. Volumen V (1995): *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Textes historiques et scientifiques* (eds. B. Boccadoro, J. Starobinski y otros). Toda la obra en su conjunto: B. Gagnebin y M. Raymond editores, Gallimard, Colección Biblioteca de la Pléiade, París.

¹⁰ «Afanoso de novedad, La Pouplinière buscaba músicos prometedores, pero oscuros, y experimentaba el placer el promover sus carreras. En su castillo de Passy, cerca de París, mantenía una orquesta de catorce ejecutantes, que se incrementaba con artistas llamados de fuera cuando era necesario; la rutina semanal incluía un concierto los sábados, una misa en la capilla privada con orquesta los domingos por la mañana, un gran concierto en la galería del castillo este mismo día por la tarde y un concierto más íntimo por la noche, después de la cena, todo ello además de dos o más conciertos durante el resto de la semana. Además, muchas de las óperas y la mayor parte de los conciertos orquestales de París se ensayaban ante un selecto auditorio en su castillo antes de ser presentados al público». D. J. Grout y C. V. Palisca: *Historia de la música occidental*, 2, versión española de León Mamés, revisión y ampliación de Blanca García Morales de acuerdo con la quinta edición, Alianza, Madrid 2005 (15ª ed.), pp. 528-529.

¹¹ Daniel Paquette: "Jean-Jacques et la musique italienne". *L'ÉDUCATION MUSICALE*, N° 541/542 (2007), p. 10.

¹² Denise Lunay : *Introducción*, p. XI, en Denise Lunay (ed.): *La querelle des bouffons*. Minkoff Reprint, Ginebra 1973. Este alejamiento de los «fastos mitológicos» hay que inscribirlo en lo que Tzvetan Todorov [*El espíritu de la Ilustración*, traducción de Noemí Sobregués, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona 2008] denomina la aplicación del principio de autonomía que se halla en la base del proyecto de la Ilustración: «A poco que dejemos de aferrarnos a una imagen abstracta e

En lo musical: recitativos de estilo italiano, sobrios e inteligibles debido a la ausencia de ornamentación vocal, una textura armónica ligera y una melodía sencilla y coherentemente estructurada, que anticipa el ideal estético de la *unité de mélodie* (música con una sola línea melódica) que expondrá por vez primera en la *Lettre sur la musique française*. «Enardecido por la composición de esta obra –comenta Jean-Jacques–, sentí un gran anhelo por oírla, y hubiese dado todo el mundo por verla representar a mi capricho, a puertas cerradas, como se dice que Lully hizo una vez representar *Armide* para él solo. Como no era posible tener este placer más que con el público, era preciso, [...] para gozar de mi obra, hacer que pasase a la Ópera».¹³ El 18 de octubre, siete semanas después de que el estreno de *La Serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi por la *troupe de bouffons* italianos que dirigía Eustachio Bambini convulsionara la escena lírica parisina y cuatro antes de la aparición del primer panfleto de la conocida como *Querelle des Bouffons*, se estrena en Fontainebleau, en presencia del rey y de toda la corte, *Le Devin du village*: «La pieza fue mal representada en cuanto a los actores, pero bien cantada y ejecutada en cuanto a la música. Desde la primera escena, que verdaderamente es de una ingenuidad conmovedora, oí elevarse en los palcos un murmullo de sorpresa y de aplausos hasta entonces inaudito en este género de piezas. [...] He visto obras que han suscitado más vivos transportes de admiración, pero jamás una embriaguez tan completa, tan dulce y tan conmovedora reinar durante todo un espectáculo, y sobre todo en la corte, en un día de primera representación». A consecuencia del éxito obtenido en esta *première*, el plebeyo Rousseau es informado de que al día siguiente sería presentado al Rey, que quería concederle una pensión. «¿Se creará que la noche que siguió a una jornada tan brillante fue una noche de angustia y de perplejidad para mí? [...] Me imaginaba en seguida ante el Rey, y presentado a su majestad, quien se dignaba detenerse y dirigirme la palabra. Era el momento en que hacía falta firmeza y presencia de ánimo para responder. Mi maldita timidez, que me perturbaba ante el menor desconocido, ¿me hubiese abandonado ante el Rey de Francia o me hubiese permitido elegir bien en el instante lo que iba a decir?».¹⁴ Ante el temor de no hallarse a la altura de tan excepcional oportunidad, el ciudadano de Ginebra, toma de buena mañana una diligencia para París. «Sintió que el triunfo no sería del todo auténtico, no sería realmente suyo, si no lo rechazaba –conjetura Guéhenno–. Se exaltó con su desinterés. Tenía que irse».¹⁵ Se negará a

idealizada y observemos a los hombres reales, nos damos cuenta de que también son infinitamente diversos, lo cual constatamos si vamos de un país a otro, pero también entre una persona y otra. Y de esto darán cuenta, mejor que la literatura erudita, los nuevos géneros que centran su atención en el individuo: la novela y la autobiografía. Estos géneros ya no aspiran a desvelar las leyes eternas de las conductas humanas, ni del carácter ejemplar de cada gesto, sino que muestran a hombres y mujeres singulares, inmersos en situaciones concretas. Y los muestra también la pintura, que se aleja de los grandes temas mitológicos y religiosos para presentar a seres humanos que nada tienen de excepcional, que se dedican a sus actividades corrientes, con sus gustos cotidianos» (pp. 13-14).

¹³ Jean-Jacques Rousseau: *Las confesiones*, 1991, p. 330.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau: *Las confesiones*, 1991, pp. 333-334.

¹⁵ Jean Guéhenno: *Jean-Jacques Rousseau*, p. 230. Para Maurice Cranston [*El romanticismo*. Traducción de José Manuel Pedrosa. Grijalbo Mondadori, Barcelona 1997] «resulta aleccionador comparar el libreto de su obra *Le Devin du village* con *La Serva padrona* de Pergolesi. La ópera de Rousseau presenta a una pastora consternada porque su amante la ha abandonado por una dama aristocrática. Al final, el amor se impone porque el adivino del pueblo ayuda a devolver el pastor a la pastora, y los dos acaban felices y profundamente unidos. Una fábula muy diferente a la de la ópera de

volver a Fontainebleau, pese a que sus amistades le ruegan que reconsidere su decisión. A partir de esos días, Rousseau empezará a albergar recelos contra todos sus amigos. *Le Devin du village*, será representada más de 400 veces desde marzo de 1753 hasta 1829,¹⁶ y su huella puede descubrirse tanto en *Bastien und Bastienne*, el primer *singspiel* compuesto por un jovencísimo Mozart (tenía doce años) al regreso de su primera gira parisina sobre una adaptación alemana de una parodia teatral del *Adivino*, como en las *Sans culittides*, óperas cómicas sobre temas de actualidad que florecerán con el triunfo de la Revolución.¹⁷ También Goethe se sentirá seducido por esta obra de Rousseau, y en sus memorias escribirá, al evocar el ambiente cultural de Fráncfort en 1759, bajo la ocupación gala por las tropas de Luis XV: «Gustaba mucho entonces la comedia francesa en verso; se presentaban a menudo las obras de Destouches, Marivaux, La Chaussée, y recuerdo todavía claramente algunos tipos característicos. De las obras de Molière me han quedado pocos recuerdos. Lo que me produjo mayor impresión fue la *Hypermnestra de Lernière*, que, por ser nueva, se representaba con esmero y se repetía con frecuencia. También me hicieron una impresión muy agradable el *Devin du Village*, *Rose et Colas*, *Annete et Lubin*. Recuerdo todavía los coros de muchachos y muchachas y sus movimientos».¹⁸ Sea porque fue un apasionado lector de Rousseau, porque admiró a Mozart desde niño (a los dieciséis años realizó un viaje a Viena para conocerle) o por la influencia que ejerció en él el elogioso juicio de Goethe, el caso es que el interés de Ludwig van Beethoven se fijó en el *aire* de Colin «Non, non, Colette n'est point trompeuse», del que realizó una versión para tenor, violonchelo y piano.

*Les Consolations des Misères de ma Vie ou Recueil d'Airs, Romances et Duos*¹⁹ es el título del volumen compilado por el marqués de Girardin, que en calidad de ejecutor testamentario del ginebrino colaboró no sólo en la publicación de estos inéditos musicales sino también en la edición póstuma de sus obras (Ginebra, 1782). El propio

Pergolesi, en la que una criada consigue demostrar que es el partido más apropiado para su señor. Si el mensaje de *La Serva padrona* es igualitarista, el argumento de la ópera de Rousseau es el de que la gente debe buscar y encontrar el amor y la felicidad dentro de su propio estrato social, en vez de intentar traspasar las barreras de clase. No resulta demasiado sorprendente que *Le Devin du village* fuese tan del gusto del Rey cuando se representó en Fontainebleau, ya que, pese a lo "radical" de la música, el libreto era claramente conservador» (p. 12).

¹⁶ Existe una grabación reciente, realizada en agosto de 2006 en la Kleiner Konzertsaal Solothurn bajo la dirección de Andreas Reize, y editada por *cpo* en 2007, con la soprano Gabriela Bürgler en el papel de *Colette*, el tenor Michael Feyfar en el de *Colin* y el barítono Dominio Wörner en el de *le devin*.

¹⁷ Daniel Paquette: "L'influence musicale de J.-J. Rousseau sur la Révolution française", en Robert Thiéry (ed.): *Rousseau, l'Émile et la Révolution française*. Actes du colloque international de Montmorency 1989, Ville de Montmorency 1992, pp. 535-545.

¹⁸ Goethe: *Memorias de mi vida. Poesía y Verdad*. Traducción de José Pérez Bances. Editorial Tebas, Madrid 1979, p. 75. Según Claude Dauphin (*La Musique au temps des encyclopédistes*. Centre International d'Étude du XVIIIe Siècle, Ferney-Voltaire 2001, p. 71, nota 6) es necesario resituar algunos años después el descubrimiento de *Rose et Colas*, de Monsigny y Sedaine (1764) y de *Annete et Lubin*, de Blaise y Favart (1762).

¹⁹ Existe una grabación reciente en soporte CD con el título *Jean-Jacques Rousseau: Les Consolations des Misères de ma Vie. Airs, Romances et Duos* (Ed. E.G. Tabalet, Alborada, Valencia 2009), que recoge una veintena de piezas del libro homónimo que adaptó y grabó la *Capella Saetabis* a partir de un raro ejemplar original de 1781 localizado por mí en un anticuario de Londres un año antes y que el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM) adquirió para su biblioteca histórica.

Rousseau explica en su *Diccionario de música*, publicado en 1767 siguiendo en lo esencial los artículos escritos por él mismo entre 1749 y 1751 para la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, qué entiende por cada una de estas formas musicales. El *Aire* es un «Canto que se adapta a la letra de una canción, o de una pequeña pieza de poesía apropiada para ser cantada; por extensión, se llama *aire* a la canción misma. [...] Si el argumento o el canto está dividido en dos partes, el *aire* se llama *dúo*; si en tres *trío*, etcétera. [...] Una *melodía* culta y agradable, una *melodía* inventada por el genio y compuesta por el gusto, es la obra maestra de la música; es en ella donde se desenvuelve una bella voz, donde brilla una sinfonía; en ella la pasión contribuye insensiblemente a conmover el alma por el sentido. Después de un bello *aire*, nos sentimos satisfechos, el oído no desea más; permanece en la imaginación, se lleva consigo, se repite a voluntad [...]. El verdadero aficionado jamás olvida los *aires* bellos que escuchó durante su vida».²⁰ En la voz *Música* del *Diccionario* encontramos una explicación a este poder evocatorio de las canciones: «En estos casos la *música* no actúa exactamente como *música*», es decir como lenguaje de la subjetividad, «sino como signo memorativo».²¹ De hecho, él nunca olvidó las sencillas canciones que cantaba su tía, «clara *imago* materna»,²² con «voz dulcísima».²³ Antes que cualquier teoría acerca del estado de naturaleza está la intuición, la ensoñación quizás, de que de existir sólo podrá ser comparable a lo que fue la infancia, un momento en el que la humanidad no estaba ocupada más que en vivir su evanescente felicidad. La *Romanza* es definida como un «Aire sobre el que se canta un pequeño poema del mismo nombre, dividido por coplas, cuyo argumento habitual suele ser alguna historia amorosa y a menudo trágica. Como la *romanza* debe escribirse en un estilo sencillo, conmovedor, y con un gusto algo antiguo, el canto ha de responder al carácter de las letras: libre de ornamentos, sin amaneramiento, una melodía suave, natural, campestre y que produzca efecto por sí misma, independientemente de cantarla. No es necesario que el canto sea mordaz, le basta con ser sencillo, que no ofusque la letra, que facilite su comprensión y que no exija una gran extensión en la voz. [...] Para el canto de la *romanza* tan sólo se requiere una voz afinada, clara, que articule bien y que cante de forma sencilla».²⁴ La fiesta de la vendimia relatada por Saint-Preux a milord Edwards en la «Carta VII» de la «Quinta parte» de *Julia, o la nueva Eloísa*, la novela epistolar que Rousseau publica en 1761 con un éxito de público sin precedentes, culmina con música: «Después de la cena, nos quedamos una hora o dos agramando cáñamo; todo el mundo canta de uno en uno. Algunas veces las vendimiadoras cantan a coro, todas juntas; o bien alternativamente una voz sola cada estrofa y el estribillo a coro. La mayoría de esas canciones son viejas romanzas cuyos temas no son atrevidos, pero tienen un no sé qué de antiguo y dulce que emociona a la larga. Las letras son sencillas, ingenuas y, a menudo,

²⁰ Rousseau: *Diccionario de música*, edición de José Luis de la Fuente Charfolé, Akal Música, Madrid 2007, pp. 78-79.

²¹ Rousseau: *Escritos sobre música*, traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Publicacions de la Universitat de València, Col·lecció estètica & crítica, Valencia 2007, p. 318.

²² Fernando Bollino, «L'estetica 'avec paradoxe' di Rousseau» p. 8, ensayo introductorio al libro de Alexandra Corbelli: *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna 2006.

²³ Rousseau: *Las confesiones*, 1991, p. 32.

²⁴ Rousseau: *Diccionario de música*, 2007, pp. 355.

tristes: sin embargo agradan. [...] Estoy seguro que, de todas las armonías, no hay ninguna tan agradable como el canto al unísono, y, si necesitamos diferentes acordes, es que nuestro gusto está viciado. En efecto, ¿no tiene ya armonía un solo sonido? ¿Y que podemos añadir, sin alterar las proporciones que la naturaleza ha establecido en la fuerza relativa de los sonidos armoniosos? Al aumentar la fuerza en unos y no en otros, al no reforzar todos en la misma proposición, ¿no les quitamos, de golpe, esas proporciones? La naturaleza ha hecho ya lo mejor que se podía hacer, pero nosotros queremos hacerlo mejor, y lo estropeamos todo».²⁵ El *unísono* representa, según el *Diccionario de música*, «la armonía más natural»,²⁶ una armonía libre de ornamentos que sólo son fruto de la laboriosidad. Rousseau detesta la música destinada a hacer brillar a sus intérpretes, rechaza una música dirigida únicamente al placer de los sentidos. Para este fanático de la sencillez, sólo la melodía tiene el poder de conmover los corazones, de atravesar los obstáculos interpuestos socialmente para hacer diana en el alma del oyente. Las canciones *naturales* de *Consolations* constituyen un vívido ejemplo de ello.

Toda la trayectoria musical de Rousseau está alimentada por un obsesivo deseo de simplicidad y economía que deja patente en la frase citada por Girardin al final del *Advertissement* a *Les Consolations*: «En toda mi música ruego encarecidamente que no se ponga ningún relleno por dondequiera que yo no lo he puesto». Desde el *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música* que lee ante la Academia de las Ciencias de París en 1742, en el que cuestiona la utilidad del sistema occidental de escritura musical, compuesto por multitud de signos, y defiende la conveniencia de que sea sustituido por otro en el que los sonidos estarían representados con cifras en vez de notas, pergeñando con ello las grandes características de su *educación negativa* –aquella que no confiere virtudes ni enseña la verdad, pero previene los vicios y preserva del error– en relación con el aprendizaje de la música, hasta la tardía apología de las cualidades espirituales de la melodía frente a la glorificación de la armonía, basada en un pretendido orden natural, llevada a cabo por Jean-Philippe Rameau, el célebre músico y teórico, autor, entre otros, del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* publicado en 1772.

La figura de éste se convertirá para él en la imagen misma de la música francesa, contra la que arremeterá en la *Carta sobre la música francesa* (1753), primer esbozo de su filosofía de la música y una vehemente defensa de la primacía de la expresión melódica, con la que imprimirá un giro radical a la *Querelle des Bouffons*, que abrirá el debate sobre la verdadera función de la música, considerada como lenguaje de los sentimientos, en un momento artístico en el que la expresividad arrebatará el protagonismo a la *mímesis*: «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 y no pueden tenerla; o, que de tenerla

²⁵ Rousseau: *Julia, o la nueva Eloísa*, traducción Pilar Ruiz Ortega, Akal, Madrid 2007, pp. 649-650.

²⁶ Rousseau: *Diccionario de música*, 2007, pp. 435.

algún día, tanto peor será para ellos».²⁷ La novedad de la *Carta* consiste sobre todo en afirmar que la música es imitación de la palabra; y la lengua, la imagen fiel del carácter de un lugar. Una concepción que será desarrollada con mayor amplitud y profundidad años después en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y la imitación musical*.

La *Carta sobre la música francesa*, escribirá en *Las confesiones*, «levantó contra mí a toda la nación, que se creyó ofendida en su música. La descripción del increíble efecto de este folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era la época de la gran disputa entre el parlamento y el clero. El parlamento acababa de ser exiliado; la efervescencia estaba en su auge; todo amenazaba una sublevación cercana. Apareció el folleto; al instante, todas las demás disputas fueron olvidadas; no se pensó más que en el peligro para la música francesa, y no hubo más sublevación que contra mí. [...] Cuando se lea que este folleto ha impedido tal vez una revolución en el Estado, se creará estar soñando».²⁸ Si bien por aquel entonces Jean-Jacques empezaba ya a ver enemigos por todas partes, al parecer motivos no le faltaban.²⁹

Pero las críticas contra Rousseau se han hecho frecuentes de unos años a esta parte. La historia es conocida. Recordémosla en sus trazos fundamentales: Una caliginosa tarde de verano de 1749, el ginebrino se aleja de París para visitar a Diderot –que meses atrás le ha pedido que escriba los artículos sobre música para una gran obra de divulgación del conocimiento que acaba de emprender junto con D’Alembert, a instancias del librero Le Breton–, encarcelado en el torreón medieval del castillo de Vincennes a causa de la publicación de su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. «Hay dos leguas desde París a Vincennes. Como no estaba en condiciones de pagar simones, a las dos de la tarde me iba a pie cuando me hallaba solo, y caminaba aprisa para llegar más pronto. Los árboles de la carretera, siempre podados, a la usanza del país, no daban apenas sombra alguna, y a menudo, rendido de calor y de fatiga, me tumbaba en el suelo sin poder más. Pensé, para moderar mi paso, llevar un libro. Un día cogí el *Mercur de France*, y al recorrerlo con la vista, mientras caminaba, me atrajo esta cuestión propuesta por la Academia de Dijon para el premio del año siguiente: *Si*

²⁷ Rousseau: *Escritos sobre música*, p. 216.

²⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Las confesiones*, 1991, pp. 337-338.

²⁹ Los psiquiatras Paul Sérieux y Joseph Capgras, en su libro, hoy un clásico, *Las locuras razonantes. El delirio de interpretación*, publicado en 1909 (traducido al español por Ramón Esteban Arnáiz y publicado por La Biblioteca de los Alienistas del Pisuerga en 2007), realizan una patobiografía de Jean-Jacques Rousseau (pp. 134-156), al que citan como ejemplo de la «variedad resignada» del «delirio de interpretación». Para los autores, el periodo de elaboración del delirio va de 1752 a 1766 y citan como ejemplo de «las exageraciones habituales en Jean-Jacques» en los inicios de dicho periodo este fragmento de *Las confesiones* acerca de la onda expansiva provocada por la explosiva *Carta sobre la música francesa* (p. 137). Para Sacaluga [“Diderot, Rousseau et la querelle musicale de 1752. Nouvelle mise au point”. *DIDEROT STUDIES*, N° X (1968), pp. 133-173], sin embargo, el comentario de Rousseau no carece de fundamento. El filósofo habría sido en 1753, año que marca el punto culminante de los litigios del Parlamento –una cámara no aristocrática formada por miembros elegidos– con el Rey y el Consejo de Estado, «el instrumento y la víctima de la corte, que necesitaba una ocasión cualquiera para distraer la atención de una capital demasiado justamente indignada» (p. 152). La *Querelle* le brindaba la oportunidad de convertir una disputa musical en «un asunto de patriotismo para todos los franceses» (p. 156).

le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs. En el mismo instante de leer esto viví en otro universo y me convertí en otro hombre». ³⁰ El *Discurso sobre las ciencias y las artes*, resultado de ese viraje interior que es la *iluminación de Vincennes*, será galardonado por la Academia y verá la luz en noviembre. Rousseau, en un momento en el que se identifica el progreso del saber con el progreso moral, denuncia la complicidad de las ciencias y las artes en la corrupción de las costumbres. Las ciencias y las artes -dice- nos distraen al precio de acallar la conciencia perdida de la libertad. La civilización ofrece apariencia de virtud, pero sólo es un disfraz, una mascarada, una refinada operación ocultamiento. Este punto de vista no puede por menos que incomodar a esa misma élite ilustrada que colabora de una u otra forma con la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, y que no tarda en señalar la inconsistencia de Rousseau al criticar las ciencias y las artes al tiempo que se dedica a ellas en calidad de filósofo, de literato y de músico.

En 1753, el mismo año en que ve la luz la *Carta sobre la música francesa* y el *Mercure de France* publica la pregunta propuesta por la Academia de Dijon para otro concurso, «Cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres y si es autorizada por la ley natural», Rousseau añade un *Prefacio* a la comedia de 1730 *Narciso, o el amante de sí mismo*, que funciona como una especie de panfleto defensivo concebido en respuesta a las acusaciones reales o potenciales³¹ lanzadas contra él por los detractores del *Discurso*, en cuyas tesis fundamentales se ratifica: «Todo pueblo que tiene costumbres y que, por consiguiente, respeta sus leyes y no quiere refinar sus antiguos usos, debe preservarse con cuidado de las ciencias y, sobre todo, de los sabios, cuyas máximas sentenciosas y dogmáticas le enseñarían pronto a despreciar sus usos y sus leyes; lo que una nación no puede nunca hacer sin corromperse. El más mínimo cambio en los hábitos, por ventajoso que fuese en algunos aspectos, siempre resulta perjudicial para las costumbres. Pues los hábitos son la moral del pueblo; y en cuanto deja de respetarlos, ya no hay más regla que sus pasiones ni más freno que las leyes, que pueden en ocasiones contener a los malvados, pero nunca volverlos buenos. Además,

³⁰ Rousseau: *Las confesiones*, 1991, pp. 310-311.

³¹ Valga como muestra la comparación con Diógenes llevada a cabo por Johann Georg Sulzer en 1771, en el artículo que bajo el título de *Bellas Artes* publica el volumen primero de los *Suppléments* a la *Encyclopédie*: «¡Oh, Diógenes, ¿de dónde te provenía esa fina chanza que hacías con tanta amargura sobre las majaderías de tus conciudadanos? ¿De dónde habías extraído ese sentimiento delicado que captaba con tanta vivacidad el más mínimo ridículo, por más disfrazado que estuviera bajo la apariencia de una sabiduría austera? ¿Cómo pudiste, estando en medio de Atenas o de Corinto, concebir el propósito de volver al estado de naturaleza pura? ¿No era absurdo querer introducirla en un país, en que las bellas artes ya habían dejado sentir toda su influencia? »Antes hubiera sido preciso poder eclipsar en las aguas del Leteo todas las impresiones que las bellas artes habían producido en tu espíritu y en tu corazón. Pero, entonces, ya no te habrías atrevido a vivir entre los griegos: para encontrar un retiro donde pudieras vivir y pensar libremente según tus principios, no te habría quedado más elección que hacer rodar tu tonel hasta la horda más despreciable y retrasada de los escitas. Y tú, ilustre Rousseau, mejor Diógenes que vives entre los griegos modernos, ¡antes de formular una acusación pública contra las musas, debes restituirles todo lo que tenías de ellas! Pero, entonces, tu informe habría sido muy débil; tu corazón, por lo demás tan generoso, no ha sentido cuánta gratitud debías a aquellas, cuya proscripción solicitabas» AA.VV.: *Arte, gusto y estética en la "Encyclopédie"*, introducción de Román de la Calle, traducción de Joseph Monter y Marc Borràs, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia 2005, pp. 55-56.

una vez que la filosofía ha enseñado al pueblo a despreciar sus hábitos, éste encuentra pronto el secreto para eludir sus leyes. Digo entonces que sucede con las costumbres de un pueblo como con el honor de un hombre: es un tesoro que hay que conservar, pero que es irrecuperable cuando se ha perdido.

Pero una vez que un pueblo está hasta un cierto punto corrompido, hayan o no contribuido las ciencias, ¿hay que prohibirlas o preservarlo de ellas para hacerlo mejor o para evitar que empeore? Esta es otra cuestión en la que me he declarado positivamente por la negativa. Pues primeramente, ya que un pueblo vicioso no regresa nunca a la virtud, no se trata de volver buenos a quienes ya no lo son, sino de conservar en tal estado a quienes tienen la dicha de serlo. En segundo lugar, las mismas causas que han corrompido a los pueblos sirven en ocasiones para prevenir una corrupción mayor; así es como aquel que ha echado a perder su temperamento por un uso indiscriminado de la medicina está obligado a recurrir todavía a los médicos para mantenerse con vida; y es así como las artes y las ciencias, después de haber dado a luz a los vicios, son necesarias para impedir que se transformen en crímenes; los cubren al menos con un barniz que no le permite al veneno exhalarse tan libremente. [...] Pregunto ahora dónde está la contradicción de que yo mismo cultive gustos cuyo progreso apruebo. Ya no se trata de llevar a los pueblos a actuar bien, sino sólo de distraerlos de hacer el mal; hay que ocuparlos con naderías para apartarlos de las malas acciones; hay que entretenerlos en lugar de predicarles». ³² Para Rousseau, pensador paradójico donde los haya, las artes asumen en las sociedades modernas, minadas irremediamente por la corrupción moral, una función casi terapéutica. Ellas son a un tiempo el veneno y el antídoto contra la expansión del mal.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*, que en septiembre de 1761 somete a la consideración del Censor-Jefe Malesherbes y que deja inédito a su muerte, Rousseau da una justificación orgánica y coherente a cuestiones que en la *Carta sobre la música francesa* habían quedado simplemente apuntadas, en el fragor de la polémica de los años anteriores. En el *Ensayo* supone (la suya, no lo olvidemos, es una *historia conjetural*) ³³ que en la sociedad primitiva habla y canto no se distinguieron entre sí, que los primeros lenguajes fueron más melódicos que prácticos y no tanto pronunciados como salmodiados o cantados: «Al principio no hubo otra música que la melodía, ni otra melodía que el sonido variado de la palabra. [...] Decir y cantar eran antaño la misma cosa». ³⁴ El

³² Rousseau: OC. II, pp. 971-972.

³³ «Era demasiado lo que se quería saber y demasiado poco lo que podía saberse con certeza. La conjetura se convirtió, pues, en una metodología para conocer, al menos aproximativamente, lo que ni la ciencia ni la filosofía podían suministrarles. Las obras de Bufón y de Maupertuis habían enseñado el camino y Rousseau será uno de sus más atrevidos seguidores en sus *Discursos* sobre el origen de la desigualdad y el de las lenguas, con sus atrevidas genealogías. [...] Una vez conocida “conjeturalmente” la naturaleza originaria de algo sólo era cuestión de trazar su evolución». José Rubio Carracedo: “El *Discurso sobre la desigualdad* de Rousseau como *historia filosófica*”. *THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA*, Nº 40 (2008), p. 248.

³⁴ Rousseau: *Escritos sobre música*, p. 290. En un trabajo publicado recientemente en español, el neuropsiquiatra Oliver Sacks retrotrae a Jean-Jacques Rousseau («que sugirió en su *Essai sur l'Origine des Langues* que en la sociedad primitiva habla y canto no se distinguían entre sí») la idea «elaborada de

escenario de las fiestas del Sur ve «nacer simultáneamente canto, acento, palabras, sentimientos amorosos y lazos familiares exogámicos»:³⁵ «Allí se formaron los primeros lazos familiares; allí tuvieron lugar las primeras citas entre los dos sexos. Las muchachas venían a buscar agua para los quehaceres domésticos, los jóvenes venían a abreviar sus rebaños. Allí los ojos acostumbrados a los mismos objetos desde la infancia comenzaron a ver otros más dulces. El corazón se conmovió ante esos nuevos objetos, un atractivo desconocido lo volvió menos salvaje, sintió el placer de no estar solo. El agua se tornó insensiblemente más necesaria, el ganado tuvo sed más a menudo; se llegaba con prisa y se partía a disgusto. En esta edad feliz donde nada marcaba las horas, nada tampoco obligaba a contarlas; el tiempo no tenía otra medida que la diversión y el aburrimiento. Bajo los viejos robles vencedores de los años una ardiente juventud olvidaba gradualmente su ferocidad, se familiarizaban poco a poco unos con otros; esforzándose por hacerse entender, aprendieron a explicarse. Allí se hicieron las primeras fiestas, los pies saltaban de alegría, el gesto solícito ya no bastaba, la voz lo acompañaba con acentos apasionados, el placer y el deseo confundidos en uno se hacían sentir a la vez. Allí estuvo, en fin, la verdadera cuna de los pueblos, y del puro cristal de las fuentes brotaron los primeros fuegos del amor».³⁶ Queda propuesto así el modelo de una palabra primitiva que es a la vez la melodía primera y más pura. Pero esta unidad era efímera. La historia posterior la ve desaparecer, «al tiempo que se debilitan acento, melodía y calidez apasionada». Consumado el mal, «el remedio no es, nunca ha sido, una vuelta al “estado natural”. Consiste en avanzar sin reparar en obstáculos, no en desandar lo andado. Rousseau concibe un ideal futuro y toda su obra posterior al *Segundo discurso* está dedicada a su descripción».³⁷ En ese contexto la nueva música melódica que opone a la indescifrable algarabía de la música francesa, tiene por objeto reencontrar el verdadero camino de los corazones, indicando al hombre «una vía para huir del proceso de degradación

manera fascinante por Steven Mithen» en su libro *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje* [Crítica, Barcelona 2007] de que «la música y el lenguaje poseen un origen común, y que una especie de protomúsica y protolenguaje combinados fue característico de la mente de los neandertales. Esta suerte de lenguaje de significados cantado, sin palabras individuales tal como las entendemos, él lo denomina Hmmm (holístico-mimético-musical-multimodal), y especula que se basa en un conglomerado de destrezas aisladas, incluyendo habilidades miméticas y tono absoluto.

»Con el desarrollo de “un lenguaje compositivo y reglas sintácticas”, escribe Mithen, “que permite decir un número infinito de cosas, en contraste con el número limitado de frases que permitía en Hmmm (...) los cerebros de los bebés y de los niños se habría desarrollado de una manera nueva, una de cuyas consecuencias habría sido la pérdida de tono absoluto en la mayoría de los individuos y una disminución de las habilidades musicales”: Existen pocas pruebas de esta audaz hipótesis, pero es seductora». *Musicofilia. Relatos de música y cerebro*, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona 2009, pp. 160-161 y nota 1. El *oído absoluto* (o *tono absoluto*) es «la capacidad para distinguir una altura concreta (referida a la escala musical) o de producir una nota designada con su nombre sin recurrir a ninguna fuente o indicador externo Don Randel (ed.): *Diccionario Harvard de música*, versión española de Luis Gago, Alianza, Madrid 2008 (5ª reimpresión), p. 723.

³⁵ Jean Starobinski: *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*, traducción de José Luis Arántegui, Antonio Machado, Madrid 2000, p. 234.

³⁶ Rousseau: *Escritos sobre música*, pp. 285-86.

³⁷ Tzvetan Todorov: *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, traducción de María Renata Segura, Gedisa, colección “Hombre y Sociedad”, Barcelona.1987, p. 23.

producido por la civilización, con la recuperación, aunque sea utópica, del canto originario».³⁸ En opinión del de Ginebra, «la rehabilitación del arte es inseparable de la rehabilitación de la naturaleza humana».³⁹ «La unidad ya no viene dada espontáneamente», concluye Starobinski: «Debe crearse; será producto del arte como la unidad política lo será del “arte social”. Arte no es otra cosa, sino invención de sustitutos, “suplementos” destinados a sustituir los privilegios de las primeras asociaciones humanas en adelante perdidas sin retorno. Cuando tales sustitutos son imperfectos no hacen sino agravar la falta a la que hubieran debido traer compensación: “Cuanto menos se sabe tocar el corazón más necesario es saber halagar los oídos; y estamos obligados a buscar en la sensación el placer que el sentimiento nos rehúsa. He aquí el origen de tonadas, sinfonías, y de esas encantadoras melodías con que la música moderna se embellece a menudo a expensas de la poesía, pero que el hombre de gusto rechaza en el teatro cuando se le halaga sin emocionarle” [Diccionario de música, artículo Ópera]. Ahora bien, al igual que la ópera debe conciliar poesía, música y pintura, la música misma debe obrar de suerte que aires, coros, sinfonía y melodía concurren en una proporción justa para hallar el camino a los “corazones”». ⁴⁰ Redimir finalmente al hombre desde su condición histórica de alienación, esa es la tarea asignada por Rousseau a la nueva música. De ahí su insistencia en la simplicidad, la franqueza y la unidad de la misma. *Nulla aethetica sine ethica*.

«Lo interesante de la teoría de Rousseau sobre la música», concluye Lydia Vázquez, «es que quiso crearla cercana al lenguaje del corazón. Para él, el lenguaje del sentimiento se había ido separando paulatinamente de las lenguas, de los vehículos convencionales de comunicación del ser humano; no así del lenguaje artístico, mucho más cercano al corazón, en especial el musical. Y ello es verdad para Italia mucho más que para Francia. [...] Pero Rousseau no sólo se hace partidario de la música italiana frente a la francesa por inclinación al desafío, sino por entender que en la música, en la organización instrumental, se reproduce igualmente el esquema social. Y en la música francesa se observa una estructuración fuertemente institucionalizada, jerarquizada a nivel orquestal, mientras que la música italiana es más primitiva, más salvaje, más individualizada, más solitaria».⁴¹ Más rousseauiana, en suma.

De resultados de las inflamadas disputas que enfrentaron a los partidarios de la música italiana contra los partidarios de la música francesa, la ópera tradicional de Lully y Rameau empezó a caer en desgracia, aunque nada ocupó su sitio antes de que Gluck –un alemán, no un francés– entrase en escena, declarando públicamente su intención de consultar a Rousseau con el fin de «producir una música apropiada para todas las naciones y hacer desaparecer la ridícula distinción entre músicas

³⁸ Enrico Fubini: *El Romanticismo: entre música y filosofía*, traducción de M. Joseph Cuenca, Publicacions de la Universitat de València, Col.lecció estètica & crítica, Valencia 1999, p. 23.

³⁹ Ronald Grimsley: *La filosofía de Rousseau*, traducción de Josefina Rubio. Alianza, colección “Alianza Universidad”, Madrid 1988 (2ª ed.), p. 155.

⁴⁰ Starobinski: *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*, pp. 242-234.

⁴¹ Lydia Vázquez & Jean Goulemot: *Jean-Jacques Rousseau: de la ficción sentimental a la escritura autobiográfica*. E-EXCELLENCE-WWW.LICEUS.COM, 2006, p. 10.

nacionales».⁴² Enrico Fubini señalaba el meollo del problema en el texto leído en el Congreso Internacional *Rousseau, música y lenguaje*, celebrado en Valencia en noviembre de 2008: «La aspereza de las batallas por la música italiana contra la francesa y la bien conocida teoría de Rousseau según la cual los franceses no habrían podido tener nunca una música propia a causa de su lengua, parece completamente desproporcionada respecto al objeto de la disputa; en realidad amaga una batalla bastante más densa e importante por la defensa de otros valores mucho más relevantes que una mera cuestión de gusto. La batalla era por una sociedad más justa y más democrática. El mito de la música italiana en los escritos de Rousseau iba parejo con el mito de la tragedia griega y de la música griega, una realidad mitificada pero del todo desconocida. Pero a menudo los mitos tienen una fuerza propulsora de la que la realidad carece; y éste es precisamente el caso de Rousseau y de sus teorías sobre la música que tanta importancia han tenido en todo el siglo XIX hasta Wagner y más allá: no se puede dejar de recordar que, cuando Rousseau escribía sus ensayos sobre la música, la Revolución Francesa estaba en -puertas».⁴³ En efecto, *los mitos tienen una fuerza propulsora de la que la realidad carece*. Lo que hasta el estallido de la Revolución las teorías ilustradas del contrato social, con Jean-Jacques a la cabeza, habían proyectado en una inconcreta prehistoria, ahora despertaba en los hombres la fe en una realización inminente. El 9 de octubre de 1794, en medio de ese clamor, las cenizas de un Rousseau transfigurado en héroe protoromántico eran exhumadas de la tumba de la bucólica Isla de los Álamos -«Monumento al oprobio de estos tiempos» la había llamado Schiller, recordémoslo, en el poema dedicado al ginebrino doce años antes- y depositada dos días más tarde en el Panteón de París, corazón de la Francia jacobina, a los compases de su propia música. Definitivamente convertido en una figura casi epónima de la modernidad, es a este Rousseau, en el que ve un paradigma del vate recipiendario -aquel al que los dioses escogen como intérprete y transmisor de sus mensajes- al que canta otro poeta alemán discípulo del libérrimo autor de *Los bandidos*, Friedrich Hölderlin, en una oda inacabada compuesta en su honor en el umbral del nuevo siglo:

¡Has vivido!, también a ti, también a ti
te alegra el lejano sol la frente
y los rayos del tiempo más hermoso.
Los enviados hallaron tu corazón.

Tú les escuchaste, entendiste en lenguaje de los forasteros,
interpretaste su alma. Para el anhelante
fue suficiente la señal y las señales son
desde antaño el lenguaje de los dioses.⁴⁴

⁴² Christoph Willibald Gluck: *Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du Mercure de France*, febrero de 1773. Citado por Belinda Cannone: *Philosophies de la musique (1752-1780)*. Editions aux amateurs de livres, Paris 1990, p. 241. Haciendo balance de este periodo afirma Cannone: «la historia de la ópera en Francia está marcada por el hecho de que las innovaciones provienen a menudo del extranjero. [...] Entre los Bufones (1752) y Gluck (1774), el deseo está realizado, sin duda parcialmente gracias a los Bufones. La *opera buffa*, al reforzar el gusto por el género cómico, ha convencido de que se podía crear un nuevo teatro lírico, y al mismo tiempo ha permitido marcar los límites inferiores del género» (p. 137).

⁴³ Enrico Fubini: «De Dubos a Rousseau, y más allá», en Anacleto Ferrer (ed.): *Rousseau, música y lenguaje*, Universitat de València, Valencia (en prensa).

⁴⁴ Friedrich Hölderlin: *Odas*, traducción notas de Txaro Santoro, Hiperión, Madrid 1999, p. 103.

BIBLIOGRAFÍA

- Corbelli, Alexandra: *L'estetica musicale di Jean-Jacques Rousseau*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna 2006.
- Fubini, Enrico: *El Romanticismo: entre música y filosofía*, traducción de M. Joseph Cuenca, Publicacions de la Universitat de València, Col·lecció estètica & crítica, Valencia 1999
- Grimsley, Ronald: *La filosofía de Rousseau*, traducción de Josefina Rubio. Alianza, colección "Alianza Universidad", Madrid 1988
- Guéhenno, Jean: *Jean-Jacques Rousseau*. Traducción Anna Montero. IVEI, Valencia 1990
- Hölderlin, Friedrich: *Odas*, traducción notas de Txaro Santoro, Hiperión, Madrid 1999
- Rousseau, J.J.: *Las confesiones*, traducción de Aníbal Froufe (traducción cedida por ediciones Edaf), Ediciones Orbis, Barcelona 1991
- Rousseau, J.J.: *Escritos sobre música*, traducción de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Publicacions de la Universitat de València, Col·lecció estètica & crítica, Valencia 2007
- Rousseau, J.J.: *Julia, o la nueva Eloísa*, traducción Pilar Ruiz Ortega, Akal, Madrid 2007
- Rousseau, J.-J. (1959-1995): *Oeuvres complètes*, 5 volúmenes. Volumen V (1995): *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Textes historiques et scientifiques* (eds. B. Boccadoro, J. Starobinski y otros). Toda la obra en su conjunto: B. Gagnebin y M. Raymond editores, Gallimard, Colección Biblioteca de la Pléiade, París.
- Rousseau, J.J.: *Rousseau juge de Jean-Jacques*, en *Oeuvres Complètes*, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1967
- Schiller, Friedrich: *Lírica de pensamiento*. Introducción, traducción y notas de Martín Zubiría. Hiperión, Madrid 2009
- Starobinski, Jean: *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*, traducción de José Luis Arántegui, Antonio Machado, Madrid 2000
- Thiéry, Robert (ed.): *Rousseau, l'Émile et la Révolution française*. Actes du colloque international de Montmorency 1989, Ville de Montmorency, 1992
- Todorov, Tzvetan: *Fragil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, traducción de María Renata Segura, Gedisa, colección "Hombre y Sociedad", Barcelona, 1987
- Trousseau, Raymond y Frédéric S. Eigeldinger: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1996

Recibido: Mayo 25 de 2009 - Aprobado: Agosto 15 de 2009