

La imitación musical en Jean-Jacques Rousseau

Raúl Jair García Torres

Me refiero a la música. Fuerza es que haya nacido para este arte, puesto que desde mi infancia me ha cautivado, y es el único al que he tenido un amor constante en todas las épocas de mi vida.¹

Jean-Jacques Rousseau

Resumen

El presente trabajo se propone abordar lo que podría ser la teoría de la imitación musical en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau. Expongo en primer lugar la fase crítica de Rousseau a la materialidad de la música: notación musical, armonía y enseñanza de la música. Paso luego a su propuesta filosófica-musical en dos momentos: primero la exposición del papel del sentimiento subjetivo y luego la nueva materialidad planteada por Rousseau y la exposición de la noción de “melodía”. La propuesta musical de Jean-Jacques Rousseau consiste en la imitación, por medio de una nueva materialidad, del sentimiento contenido en lo que el ginebrino denomina “corazón”.

Palabras clave: imitación, materialidad, melodía, corazón, sentimiento.

Materialidad musical

Por un lado, Rousseau tiene varias consideraciones a esa materialidad que tuvo un auge impresionante en su siglo y desde al menos dos siglos antes: la armonía y la notación musical. Los

historiadores de la música incluso han observado que la historia de la música moderna podría ser bien la historia de la armonía, lo cual no quiere decir que para los modernos la música solo fuera mera armonía sino que la reflexión teórica de la música se vio impulsada en esa época por la reflexión sobre la armonía. Rousseau, pues, se opone a ese “auge armónico” que la música adquirió. Por tal oposición Rousseau podría considerarse ya con un pie en el siglo XIX.

Y Rousseau vincula su oposición con otro tema en boga desde al menos dos siglos antes: la *querelle* entre modernos y antiguos. Tal disputa moderna debatía su presente al confrontarlo con la antigüedad clásica desde diversos ámbitos: las artes, las ciencias, la forma de vida, la educación, etc. Desde cierta lectura, tal disputa planteaba el atraso antiguo frente al progreso ilustrado. En este punto habría mucho que decir, pero basta con mostrar un mínimo aspecto de la discusión que tiene que ver con mi propósito: el sistema musical griego y el sistema musical moderno.

Rousseau afirma sin cesar tres tesis al respecto: 1) la música de los griegos mantenía un estrecho vínculo con su lengua, de hecho, Rousseau mismo llega a sugerir que su gramática servía de leyes de la música lo cual reducía el nivel de separación entre lenguaje y música por lo que esta última no era, en su estructura y en sus leyes, distinta de la lengua griega. “No hay duda de que las letras del alfabeto de los griegos eran al mismo tiempo los caracteres de su música y las cifras su aritmética.”² 2) La música griega no conoció una música sinfónica elaborada como la moderna, y si los rapsodas que declamaban a Homero podían hacerse acompañar de alguna cítara era únicamente de fondo del discurso sin que fuese lo fundamental en él, ya que el mismo instrumento se regía por las leyes de la música vocal. También por eso es que Homero no supo escribir, más bien, supo cantar al hablar, fue cantado, no leído.³ Así pues, la música vocal antecedió a la instrumental. 3) Los griegos, aventura Rousseau, no conocieron la armonía y si tuvieron alguna fue solo en

modo mayor. El modo menor nunca lo conocieron o siempre lo prohibieron en la práctica, específicamente los intervalos de tercera y sexta menor que, al no tener los griegos un teclado temperado, tales intervalos presentaban relaciones complejas entre los sonidos al grado tal que eran difíciles de entonar con la voz.⁴

En efecto, la armonía moderna faltaba a ese principio musical que los antiguos nunca perdieron de vista, algo que se podría denominar *principio de simplicidad*. Desde la perspectiva de Rousseau, es como si la modernidad (y aún antes con los avances de Guido de Arezzo) hubiese querido tener dos gramáticas al distinguir música y lenguaje, es como si la música hubiese decidido hacerse sinfónica en vez de vocal,⁵ por último, como si la armonía misma se hubiese constituido de leyes complejas que obstaculizaban el progreso y el desarrollo de la música. En pocas palabras, inmerso en la disputa entre antiguos y modernos, Rousseau encuentra que la armonía moderna falta gravemente al *principio de simplicidad* que había marcado a la música antigua. Esto conducirá al ginebrino a la postulación de una imitación musical fundada en dicho principio, lo cual implica que la música tendría que dejar de fundarse en la armonía. Pero, ¿entonces en qué? Pero antes, unas palabras más.

Aquí no se agotan las observaciones que Rousseau hace a la armonía. Otro punto importante al respecto es la derivación de las consonancias y las disonancias, lo cual ya es un tema que atañe a la armonía moderna en su totalidad. Este es otro de los grandes temas que desarrollaría prolíficamente la teoría musical moderna. En realidad, podría pensarse que todas las consonancias y disonancias habían sido ya inventadas para tiempos de Descartes, y que lo que hizo éste, y antes de él Zarlino y después Rameau y Muris, fue debatir sobre la prioridad de algunas consonancias y disonancias en la composición de una obra. Y Rousseau también se introduce en esa discusión. El asunto estriba en qué intervalos emplear, cuáles con preferencia a cuáles otros, en qué momento de la obra usarlos, para qué, etc. Y desde

luego, también en cómo constituir la serie misma de todos los sonidos practicables en la música. Problema nada frívolo, como se ve. Y una de las formas en que los modernos pretendieron resolver todas esas problemáticas fue indagando la derivación de las consonancias y disonancias, buscando el origen de la armonía, entendiendo por ésta, la simultaneidad de dos o más sonidos según relaciones específicas.

Rousseau expone las distintas derivaciones: algunos acuden a la observación de las alícuotas de las cuerdas al vibrar,⁶ otros a las proporciones matemáticas,⁷ otros a los grados⁸ y otros más a las observaciones fisiológicas concernientes al movimiento de la glotis.⁹ Para Rousseau, nada de ello basta, y aunque él mismo proponga su derivación de las consonancias pasando por observaciones físicas, matemáticas y fisiológicas cree que no hay nada en ello que la explique filosóficamente. Y dada la importancia del asunto, Rousseau va más allá y afirma que toda esa teoría sobre la derivación de las consonancias y disonancias no puede dar cuenta de lo que la música es en realidad. Si es necesario derivar las consonancias y las disonancias, ha de hacerse de otro modo, pues lo único que han hecho los teóricos modernos es proceder arbitrariamente.¹⁰

En pocas palabras, Rousseau no está satisfecho con tales explicaciones, no ve en ninguna de ellas la resolución del asunto. “En una palabra, la única física del arte se reduce a bien poco y la armonía no va más allá de ella.”¹¹ Por una parte, para resolver un problema musical, se acude a instancias no-musicales sino físicas, matemáticas o fisiológicas; por otra, se interpreta el problema procediendo de manera arbitraria queriendo hacer encajar las cosas en un orden extraño y ajeno a la naturaleza del asunto. Es decir, Rousseau encuentra que la armonía moderna, en su respuesta al problema crucial de la derivación de las consonancias y disonancias, falta al *principio de naturalidad*. Esto es crucial para la teoría rousseauiana de la música, ya que la música habrá de constituirse con base en una imitación de

la naturaleza. No obstante, esta naturaleza no está determinada por nada que tenga que ver con el aspecto físico, matemático o fisiológico, que, aunque tienen influencia en la concepción de la música al formar parte de las atenciones que tiene que prestar el compositor, no es lo fundamental. Este problema es interpretado por Rousseau como una convocatoria, como un llamado filosófico a voltear la mirada a otro sitio aparte del reino de la materialidad de la música: “El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos.”¹²

Por otra parte, la música es un arte interpretativo (como la danza y el teatro), y por lo tanto, requiere un medio de difundirse para hacerse interpretar el cual es la notación. Rousseau tiene dos observaciones al respecto: una “epistemológica” y otra práctica. La notación musical tiene una larga historia que se remonta desde el paso de la oralidad a la escritura hasta la notación musical moderna, herencia de Guido de Arezzo, pasando por aquellos bastones, pausas y suspiros que representaban en el papel la música que se habría de tocar. Pero es a la escritura moderna a la que Rousseau plantea tres objeciones “epistemológicas”:¹³ 1) la abundancia de caracteres es prolija (se cuentan al menos siete caracteres para las notas y otros siete para los silencios; de las dos alteraciones básicas, el bemol bien podría omitirse; el pentagrama requiere cinco líneas que bien podrían reducirse a una sola, etc.), 2) el tamaño de las notas es grande algunas veces y pequeño en otras, así como, el pentagrama suele ser grabado en la hoja de manera vertical (al menos en Francia en tiempos de Rousseau) por lo que se tienen inconvenientes al momento de copiar música,¹⁴ y 3) la notación musical moderna privilegia la posición de las notas en cinco líneas, cuatro espacios y líneas adicionales, lo cual significa una representación de la música en tanto altura de notas y no deja ver la verdadera esencia de la música que es la relación de sonidos, es decir, el intervalo.

Es decir, Rousseau plantea su *Proyecto concerniente a los nuevos signos de la música* con el propósito de paliar los defectos de la notación musical moderna. El problema con esta última es que lo único que refleja es la ruptura con la *verdad*. Con esto quiero decir que para Rousseau, la imitación musical está comprometida con la verdad en tanto que, por ser un arte interpretativo, requiere de una notación la cual debería mostrar la cualidad del sonido que importa transmitir al músico para que comprenda la idea fundamental y rectora que el compositor quiere comunicar por medio de su obra. No hay nada de ese sonido musical reflejado por la notación musical moderna. Lo interesante, es que precisamente esas tres objeciones que Rousseau hace a la notación musical moderna son planteadas desde esa ruptura con la *verdad* de la obra musical, con la *verdad* de la música y con la *verdad* del compositor. La teoría de la imitación musical de Rousseau no podía hacerse efectiva si no hacía a un lado esa notación musical y comenzaba desde cero proponiendo una nueva. Pero antes de eso, viene ahora la observación práctica que Rousseau hace a la notación musical.

Rousseau vivió la mayor parte de su vida de educador, oficio que en el siglo XVIII requería de alguien versado, entre otras cosas, de música. Y es allí donde se percata de que la música se hace pesada y complicada en su aprendizaje no por falta de esmero en el alumno sino por un defecto de la misma música: su notación. En efecto, Rousseau se pregunta: “¿Por qué extraña fatalidad el país del mundo en que se escriben los libros más hermosos sobre música [Francia, según Rousseau] es precisamente aquel en que se aprende con mayor dificultad?”¹⁵ Al parecer, el mismo Rousseau nunca pudo tocar a “libro abierto”.¹⁶ Y todo esto tiene que ver con la práctica pre-interpretativa que se relaciona con la notación: el solfeo. En efecto, Rousseau, al pensar en que el músico debe “entender” lo que el compositor quiere expresar mediante la obra que está por tocar, cree que la notación musical debe reflejar en esencia esa verdad y hacerse

patente al escuchar la obra. Pero nada de eso es posible, por ejemplo, si los nombres mismos de las notas no tienen ningún germen de esa verdad. Y si se quiere que el niño solfee “al natural” entonces lo que se está haciendo es simplemente hacerle repetir los nombres de las teclas o la altura de las notas en determinado orden y no la esencia material de la música en cuanto armonía: el intervalo o la relación entre dos sonidos que conllevan la verdad de la música y finalmente la verdad de la obra.

A raíz de ello, Rousseau querrá que su pupilo aprenda antes a oír y luego a leer música, o incluso antes de esto último, que aprenda a tocarla. Podría decirse que primero sea la práctica y después la teoría. En fin, la imitación rousseauiana adquiere una nota más: el *principio de práctica*. La música está hecha para practicarse, por ello es que Rousseau exija que “la música, no basta con repetirla, hay que componerla, y lo uno debe aprenderse junto con lo otro porque, si no, nunca se la conoce bien.”¹⁷ A diferencia de otras artes donde es menos patente está actividad práctica, no del espectador o del melómano sino del intérprete, la música le exigía a Rousseau una imitación que requería una constante atención del músico a la *verdad* que trasmitía y que ejecutaba al tocar la obra. Y Rousseau nunca pierde de vista, en su concepción de la música, este ámbito práctico que retomará para proponer su teoría de la imitación musical.

Conclusiones previas

Como he intentado mostrar, Rousseau hace distintas observaciones acerca de la música, parte de una crítica de la misma según la cual retoma diversos principios para plantear después su teoría de la imitación musical: principio de simplicidad, principio de naturalidad, principio de verdad y principio de práctica. Estos cuatro principios son los que dirigirán a Rousseau en la búsqueda de una concepción imitativa de la música que resuelva los problemas apuntados. Mientras tanto, Rousseau percibe

una profunda desconfianza en la materialidad de la música (armonía y notación musical), no puede ya seguir problematizando e intentando explicar el arte de la música de tal manera ya que todas esas objeciones no sugieren otra cosa mas que la solución radica en otra parte: el sujeto.

Sensibilidad musical

Comienzo esta sección anunciando que la entrada del sujeto en este escenario de la teoría de la imitación musical es planteada, en el pensamiento de Rousseau, desde tres vertientes: el compositor, el intérprete y el escucha. Quizá allí resida la diferencia con otras artes en las que no se tienen esas tres instancias subjetivas, sin embargo, Rousseau no lo señala.¹⁸ En cuanto al compositor, Rousseau lo vincula con esa figura que algunos volvieron facultad y que era común tanto a los artistas como a los científicos y eruditos modernos: el genio. Todo hombre hábil y *connoisseur* de un saber específico requiere de cierto talento, de un *je ne sais quois* que le permita crear maravillas en su terreno. Tal chispa de poder *poietico* también la exige Rousseau en el compositor. “[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, naturales y que van dirigidas al corazón; una armonía pura, conmovedora, majestuosa, que refuerza y difriza el canto sin constreñirlo.”¹⁹ Y atendiendo directamente al artículo “genio”, el *Diccionario* dice: “Pinta [el genio] todas las imágenes con sonidos; hace que incluso el silencio mismo hable; revela las ideas mediante sentimientos, los sentimientos mediante acentos y las pasiones que expresa, las excita en el fondo de los corazones. [...] lleva en el alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona y que comunica a los corazones capacitados para sentirlo.”²⁰ El compositor requiere de “genio” para ser un buen compositor y atender a lo que debe atender

al componer: el sentimiento. Desde luego, para Rousseau son muy pocos los compositores con genio (uno de esos pocos es el italiano Pergolesi). Pero aquí solo basta resaltar la instancia subjetiva del compositor que plantea un nuevo acercamiento a la música y permite explicarla ya por rumbos distintos de los de su mera materialidad.

Además, ese genio del compositor ha de desplegarse de determinado modo. El compositor, aunque no sepa cómo lo hace o porqué, debe poder expresar lo que dice su corazón con cierto orden. Rousseau piensa que el compositor debe transmitir cierto mensaje que el escucha debe captar en su integridad. Este es el fin de la música moderna. “El compositor, para introducir *expresión* en sus obras, debe escoger y comparar todas las relaciones que pueden encontrarse entre los rasgos de su propósito y las producciones de su arte; debe conocer o sentir el efecto de todos los caracteres, con el fin de trasladar puntualmente el que ha escogido al grado conveniente [...]”.²¹ Así pues, como muestran las citas, el compositor con genio atiende a los sentimientos del corazón de los hombres en la creación de su obra por lo que el mensaje sería provendría del corazón de los hombres y regresaría a él pasando por el compositor y por el músico. Pero paso ahora a la segunda instancia subjetiva del arte.

En cuanto al músico, Rousseau suele ser muy crítico y estricto. Rousseau se da cuenta de la importancia del intérprete cuando percibe que en la música no todo puede depender del compositor y que la efectividad real de la música, que es afectar al melómano, compete también a quien está frente a la partitura. Para que se comprenda esto, creo que Rousseau les critica en los siguientes tres puntos: 1) los músicos deben comprender en su totalidad el mensaje que quiere el compositor transmitir, deben entender la idea rectora de la obra y así poder no solo repetir las notas escritas en el papel sino atender a esas palabras italianas que suelen escribirse en la parte superior del pentagrama al inicio de la obra y que determinan el “carácter” de la

misma. 2) los músicos deben conocer la naturaleza del hombre, lo cual implica conocer sus pasiones, sus afectos, para poder dirigir, una vez comprendido, ese mensaje a la instancia a la que debe llegar con una efectividad absoluta.²² En pocas palabras, aunque parece no distinguir Rousseau claramente entre músico y compositor, cuando lo hace, músico debe jugar un papel pasivo con respecto al compositor y activo respecto al escucha.²³

Con respecto al escucha Rousseau exige una predisposición de su corazón para poder “asimilar” el mensaje. Gran parte de esta predisposición en el escucha depende del mismo compositor: si la estructura de su obra tiene un orden apropiado para manejar la sensibilidad del melómano y poder así pasar de afecto en afecto según lo permita el fluir de la estructura de la obra. Pero el escucha tiene una sensibilidad propia que se conmueve por sentimientos dulces y bellos, que se ve afectada por al menos dos grupos principales de sentimientos: unos trágicos (tristeza, melancolía, pesar, agobio, etc) y otros cómicos (alegría, felicidad, gozo, etc.). Estos sentimientos propios del hombre ya se hallan en su corazón del escucha que llega a la sala de conciertos a escuchar buena música, la cual “enciende” los sentimientos de su corazón y le hace llorar y sufrir o reír y disfrutar con ella.

Por otro lado, Rousseau hace diversos experimentos en los que pretende demostrar que el corazón del hombre tiene una natural predisposición a la música, quizá habría que decir, a la buena música.²⁴ Desde el comienzo, los hombres han tenido un corazón del cual surgía un “lenguaje sentimental” a través del cual se comunicaban los hombres.²⁵ Podría decirse, con términos más contemporáneos, que el corazón del hombre estaba condicionado a expresarse musicalmente por una predisposición antropológica (en el sentido del saber de la antropología). Recuérdese que el hombre cantó antes de hablar y no tuvo ni escritura ni gramática hasta bien avanzado su razonamiento.

Así pues, el corazón del hombre presenta en el melómano, por decirlo así, dos predisposiciones para la música: 1) una latente en su corazón que es como “activada” con la música según ésta esté bien estructurada conmoviendo así los sentimientos del hombre, y 2) otra originaria y pura que se remonta a los orígenes del género humano. Predisposición circunstancial y predisposición originaria.

Estas instancias subjetivas son tratadas por Rousseau con sumo detenimiento y de diversas formas intentando indagar qué puede ser la música y cómo debe estar constituida. Nada de la materialidad de los físicos, los matemáticos y los fisiólogos le sugería qué pudiera ser la naturaleza de la música y por ello debía indagar por otra parte. He aquí el giro al sujeto con el que Rousseau tiene que proceder para investigar la naturaleza imitativa de la música.

Todavía se podría, y posiblemente se debería, dividir la *música* natural e *imitativa*. La primera, 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. [Esto es] toda música que sólo es armoniosa. La segunda, con inflexiones vivas acentuadas y, por decirlo de algún modo, elocuentes, 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. [...] Por más que se busquen efectos morales en la mera física de los sonidos, en absoluto se encontrarán y se razonará sin entenderse.²⁶

Esas tres instancias subjetivas (compositor, músico y melómano) que intervienen en la música constituyen lo que se podría denominar el “corazón del hombre”. Este “corazón” constituye en Rousseau una suerte de sensibilidad intrínseca a todo hombre que, por ejemplo, en materia de ética lo guía en sus acciones y le hace conmoverse moralmente. De manera muy parecida a como habían tratado el tema Hutcheson y

Smith, Rousseau propone su “corazón” como el lugar metafísico-subjetivo del que se deriva su ética y, en lo que a mi propósito compete, también su estética. El “corazón del hombre”, en estética, juega el papel de sensibilidad privilegiada en el arte. Cito, en su totalidad, el breve pero sustancial artículo “Sensibilidad” del *Diccionario*: “Disposición del alma que inspira en el *compositor* las ideas vivas que necesita, en el *ejecutante* la expresión vivas de esas mismas ideas, y en el *oyente* la impresión viva de las bellezas y defectos de la música que se le hace escuchar.”²⁷ Y el “sentimiento natural de la belleza moral” del “corazón” de Rousseau será descrito con cierta claridad en el siguiente texto: “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.”²⁸

Pero la propuesta del “corazón” es opuesta a otra que también plantea Rousseau. Quizá Rousseau mantiene a ambas tanto en política como en ética, y ahora en estética. Esta segunda propuesta tiene que ver con las diferencias que ese “corazón” puede tomar que son de al menos dos tipos: 1) según las circunstancias geográficas del pueblo y 2) según sus costumbres. En efecto, la música está marcada por diversos caracteres que dependen del pueblo en el que se interpreta. Desde el clima y la latitud en el globo, hasta las tradiciones y la historia del pueblo influyen en la forma en que la música se percibe y se la aprecia.

Y el “corazón” debido a estar enmarcado en un contexto nacional tiene sentimientos no solo universales, como hacía creer la primera propuesta, sino que sus bellos sentimientos están motivados por caracteres nacionales. Primero, de alguna manera, Rousseau cree también que el arte debe manifestar la libertad nacional o el respeto a las leyes, de ahí que piense que el arte puede enseñar y ser útil para el pueblo o pernicioso para el mismo.²⁹ Segundo, Rousseau cree que la música, por haber sido

originariamente música vocal, tiene que estar íntimamente relacionada con la lengua. Eso implica, por ejemplo, que no es lo mismo la música vocal francesa y la música vocal italiana. La diferencia entre la lengua italiana y la lengua francesa es que “la una se presta a la música y la otra no”³⁰ lo cual no es poca cosa ya que es el medio musical de la ópera, por ejemplo.

En pocas palabras, Rousseau pasa de la materialidad de la música que critica —la de los físicos, matemáticos y fisiólogos— al sujeto, específicamente a su sensibilidad estética y parece encontrar allí lo que no podía explicar la física. “Este es el punto donde se detiene el físico, al pintor [y al músico] le[s] corresponde hacer el resto y al filósofo explicarlo.”³¹ Se podría decir que el ginebrino no encontraba en los procesos fisiológicos o en las vibraciones de las cuerdas eso que a la música la hace arte imitativo y no solamente arte natural. La música tiene una naturaleza discursiva,³² es decir, conlleva un mensaje, transmite algo, que genera en el melómano una conmoción sentimental (llanto, gozo, tristeza, etc.) de manera no conceptual o racional, y todo ello merced a que el “corazón” permite que el hombre sea afectado de esa manera, le permite simpatizar o detestar ciertos personajes del teatro o la ópera, por ejemplo. Es decir, la música muestra los bellos sentimientos que ya se hallan en el corazón del hombre y que le hacen amar la virtud. Es allí donde Rousseau puede encontrar alguna respuesta. La música imita esos sentimientos del “corazón”. Empero, lo que quiero señalar en esta sección es que Rousseau encuentra que dichos sentimientos son universales y particulares a la vez. Están modificados por las costumbres nacionales pero siguen teniendo el sello de la naturaleza al ser comunes a todos los hombres.³³ Según Rousseau, en la música se imita lo que hay en el “corazón” del hombre”, pero, según Rousseau, tiene un modo especial de hacerlo. Como no puede acudir a una materialidad muerta y fría para componer sus óperas, Rousseau tiene que crearse una nueva que sirva de medio para imitar

el sentimiento. Para completar su propuesta teórica Rousseau plantea una nueva materialidad: la melodía.

La nueva materialidad

Pero antes de abordar propiamente la noción de melodía, para proceder con el orden de la exposición, abordaré la notación musical de Rousseau. Para la teoría musical que propone Rousseau, el ginebrino tiene que comenzar desde los mismos principios del arte de la música, desde lo más elemental pretendiendo paliar los tres defectos de la escritura moderna con una nueva. Así, básicamente, Rousseau propone su notación³⁴ en dos aspectos: 1) para la expresión de los sonidos propone cifras que denoten el grado del sonido que se toca según el lugar que ocupe en el acorde de la tonalidad de la obra (como hay siete grados las cifras van del 1 al 7), colocándolas solo en una línea horizontal para una sola octava, sobre ella para la siguiente octava y bajo la misma para la octava anterior, añadiendo pequeñas rayas horizontales debajo o por arriba de las cifras si se trata de octavas más graves o más altas. Rousseau tiene sus propios signos de alteraciones accidentales, una forma de señalar la tonalidad de la obra y de indicar los cambios de tonalidad, detalles en los que no me voy a detener.

Lo que vale la pena señalar de todo esto, es que Rousseau no renuncia a la armonía en la música, parece imposible hacerlo, menos si se quiere componer música.³⁵ Lo que hace Rousseau mediante su nueva notación musical es, según el ginebrino, representar la parte esencial de la materialidad musical, es decir, las relaciones entre sonidos: el intervalo.³⁶ De esta manera, el músico puede captar mejor la idea rectora de la obra que el compositor quiere transmitir al escucha. Es decir, es importante resaltar en una obra la relación que guardan todos sus sonidos para concebirla como un todo unido por cierta tonalidad.³⁷ Así, la música que se trasmite por medio de esa notación

garantiza ya en su misma materialidad la posibilidad de la fidelidad de imitar el sentimiento del “corazón” del hombre. Con respecto al otro aspecto 2) la duración de los sonidos es representada mediante la división de los compases, que también se marcan mediante líneas verticales, de manera proporcional en mitades y mitades de mitades, etc. Pero este segundo aspecto no interesa al propósito de este texto.

En cuanto a la noción de “melodía”, es ésta la mayor propuesta que tiene el ginebrino y que abarca reflexiones no solo estéticas, sino también de filosofía del lenguaje y hasta políticas. La técnica, las percepciones sensibles y los elementos materiales no constituyen al arte sino la imitación de sentimientos e “imágenes morales”. Los sonidos sí pueden generar placer, pero éste es mera sensación, Rousseau quiere un placer “moral”, un placer imitativo. Esto es importante porque aunque los sonidos sean el material de la música, Rousseau señala que una canción o una ópera no son solamente una mera sucesión de sonidos, o más bien, sí los son pero son también algo más. Su elocuencia y su poder de conmoción proviene de otra parte. De ahí que el artículo “Música” del *Diccionario* se extienda por varias páginas más y no se limite a definirla como mera sucesión o combinación de sonidos, sino que Rousseau procede redefiniendo la música y aborda sus partes, sus tipos, su “historia” y su esencia misma tratando de señalar la trascendencia de su materialidad sonora y teórica.

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 nada más 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.³⁸

La melodía es el principio de toda música imitativa que, como más arriba dije, es distinta de la música natural. Y con ello

vale la pena revisar la primera acepción del término “Imitación” del *Diccionario* donde se presenta una teoría del arte en general, o más bien, una teoría de las bellas artes común, quizá, a otros teóricos del arte de los siglos XVII, XVIII y XIX.

La música dramática o teatral contribuye a la *imitación* así como la poesía y la pintura: todas las Bellas Artes [...] se relacionan por este principio común. La música [...] lo pinta todo, incluso los objetos que sólo son visibles: mediante un sortilegio casi inconcebible, parece que coloca el ojo en el oído, y la mayor maravilla de un arte que sólo actúa mediante el movimiento es poder formar con él hasta la imagen del reposo. La noche, el sueño, la soledad y el silencio forman parte de las principales imágenes de la música. [...] la música actúa en nosotros de una forma más profunda, excitando, a través de un sentido, afectos semejantes a los que se pueden estimular mediante otro [...].³⁹

La melodía, es en el arte de la música, el principio de imitación merced del cual tiene el poder de llevar al sonido las afectaciones del “corazón” que éste tiene cuando es afectado por un objeto (una cascada, el viento, el ruido, etc.) para después volver a él; es decir, la melodía en tanto se entiende como imitación de los afectos del “corazón” del hombre pasa por el arte de la música configurada como melodía para regresar al “corazón” y hacerle amar distintos “sentimientos morales” que están ya contenidos en él.⁴⁰

Ahora bien, la melodía implica un expresión “acentuada”, el acento es su esencia. Pero Rousseau no siempre es muy claro en la función del mismo al decir a veces que refleja la universal sensibilidad del hombre y otras veces la particularidad de la lengua (quizá ambas opciones no sean excluyentes entre sí). Por el momento, solo hay que destacar los dos elementos fundamentales del acento en general: el ritmo y la entonación.⁴¹ El ritmo tiene que ver con la duración y medida de los sonidos, la entonación con el grado musical que toma el mismo. Pero en sí mismo, el acento es más que eso, especialmente cuando se

aplican los diferentes tipos de acentos a la música. Y aunque a veces no quede muy claro, y quizá Rousseau no sea capaz de explicar el paso de la “materialidad” de la música a la “moralidad” de la música, recuérdese que la música ha de imitar el sentimiento del “corazón del hombre” y por lo tanto, aunque su materialidad consista en ritmo y entonación y sean necesarios ambos en la melodía, corresponde al genio el poder conjugar los diversos tipos de acentos para que a partir del conocimiento de la lengua (si está por componer una ópera) y, sobre todo, de las pasiones del hombre pueda imitar tal sentimiento del “corazón”.

Por último, hay otro principio metafísico que ordena la materialidad musical: el principio de unidad de la melodía. Su función es “fortalecer la idea del canto”.⁴² Por medio de este principio se garantiza una integridad plena y total en toda la obra, cohesión en todas las partes según la idea o tema principal de la obra, según el sentimiento o mensaje crucial que quiere transmitir. El principio de la unidad de melodía hace de la música canto y permite operar también a la melodía en la materialidad de la música y sobre todo en la práctica.⁴³ Es decir, lo que hace dicho principio es hacer que la melodía sea una, íntegra y completa. “Existe, en la música, una unidad sucesiva que se relaciona con el tema y por la cual todas las partes, bien conjuntadas, componen un único tótom, del que se perciben el conjunto y todas sus relaciones.”⁴⁴ En efecto, “de todas esas partes reunidas [actos de la ópera] emana un único y mismo canto al que llamo unidad de melodía.”⁴⁵

Con base en este principio, Rousseau define uno de los aspectos que debe atender el compositor: la unidad de melodía. El compositor debe garantizar dicho principio buscando determinar bien la tonalidad sea por medio de la armonía o del canto, destacar en el canto el sonido más determinante del tono y en la armonía con el que se resuelve, emplear los acordes según su dureza o suavidad inmanente, buscar un equilibrio

de matices, relacionar y dirigir todas las partes de la obra con una sola idea,⁴⁶ emplear el unísono (instrumento-canto) y el dúo (canto-canto) de manera que el instrumento o canto apoye y secunde al otro canto y no se sobreponga a él ni lo contraríe y servirse de arias y recitativos según un equilibrio íntegro en el que ninguna parte sobre ni falte de la obra y que a la vez todas tengan una función “semántica” específica.⁴⁷ En pocas palabras, el compositor que presta atención al principio de unidad de melodía busca que su obra posea distintas curvas (melódica, armónica, de intensidad, rítmica, de sentimientos, etc.) en su grado óptimo.

En conclusión, la melodía se ordena con base en los primeros principios que exigían las los defectos de las explicaciones de los físicos, matemáticos y fisiólogos⁴⁸ y conjuga una serie de principios que Rousseau le atribuye. La melodía es simple por estar libre de toda complejidad racional, es natural por remontarse al origen mismo del lenguaje y de la sociedad humana, muestra la verdad del sentimiento gracias a una nueva materialidad musical (notación musical, unidad de la melodía y acento) gracias a lo cual es posible componer música con esa certeza imitativa que pide Rousseau. Rousseau nos ha dado la teoría necesaria para componer música rousseauniana siempre y cuando se cumpla con el genio necesario. Este es el elemento último que hace a la música un arte imitativo. “Si la música sólo pinta mediante la melodía y extrae de ella toda su fuerza, resulta que toda música que no canta, por muy armoniosa que pueda ser, no es una música imitativa, y al no conseguir conmover ni pintar con sus bellos acordes, cansa muy pronto al oído y deja siempre el corazón frío.”⁴⁹

Por último, para el músico-compositor rousseauniano, la música es toda una ciencia.

Aunque la naturaleza entera esté dormida, el que la contempla no duerme, y el arte del músico consisten en sustituir la imagen insensible de un objeto por los movimientos que su presencia excita en

el corazón del que la contempla. Él no representará estas imágenes de forma directa sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas.⁵⁰

He ahí la suma importancia del músico-compositor, su magna labor es toda una ciencia en el sentido moderno de la palabra, en el sentido en que la ciencia es esencialmente filosófica.⁵¹ Y por último, su labor queda regulada por una cuarta subjetividad del proceso creativo de la música: el crítico, es decir, el hombre de gusto.⁵² Rousseau cree que, a pesar de la diversidad de gustos y pareceres, existe una opinión última que abarca la totalidad de las personas ilustradas y conocedoras del arte de la música y que tienen razones para argumentar porqué tal o cual obra es mejor que otra. El crítico sería, pues, aquel que disuade la opinión particular y varias veces errada en el “gusto general”. El “gusto general no expresa el juicio de todos, sino el del conjunto que abarca la opinión común. Propiamente, el gusto no consiste en la sensibilidad estética, es decir, en el “corazón del hombre”, sino es más bien su expresión argumentativa o “racional” del mismo. Rousseau no pide que el músico-compositor rousseauiano sea también crítico, aunque sus mismos escritos musicales parecen reflejar que los redactó no solo desde la perspectiva del músico o del compositor, sino también desde la perspectiva del melómano, del crítico y del filósofo. De hecho, la mayor parte de los principios aquí expuestos son comprensibles en tanto principios metafísicos, y para Rousseau mismo, como se vio, es labor de la metafísica darle un fundamento no material a la música. Y aunque Rousseau mismo condene la metafísica en escritos posteriores como el *Segundo discurso*, sus trabajos sobre música revelan una “profundidad metafísica” sin precedentes, tanto como en reflexiones políticas, sobre el derecho, pedagógicas y lingüísticas.

Se concluye aquí la exposición de la teoría de la imitación musical de Rousseau.

Conclusión

Rousseau concibe a la música como imitación, lo cual implica, en el sentido más laxo, que la música es imitación de sentimientos. Esta imitación no es sencilla y tampoco lo son los sentimientos. Por una parte, la imitación requiere un medio material del imitar, determinada materialidad ordenada por principios metafísicos que permiten que la música imite. Por otra parte, lo que imita la música son sentimientos subjetivos, los cuales son afecciones que padece el sujeto, a la vez universales y particulares. En este texto he optado por mantener ambas notas. Por último, el ensamblaje de todo esto requiere entidades subjetivas específicas: un sujeto humano que posee un corazón con sentimientos bellos, un genio-compositor que es capaz de llevar a cabo la empresa de componer música, un músico capaz de tocarla y un crítico capaz de juzgarla.

Bibliografía

- Rousseau, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, tr. Quintín Calle Carabias, Madrid, Editorial Tecnos, 2009.
- . *Diccionario de música*, tr. José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Ediciones Akal, 2007.
- . *Emilio o De la educación*, tr. Mauro Armijo, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- . *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, tr. Adolfo Castañón, México, FCE, 2006.
- . *Escritos sobre música*, trs. Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Valencia, Universitat de València, 2007.

-
- 1 *Confesiones* libro V.
 - 2 *Disertación sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* p. 95.
 - 3 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 6 y *Diccionario de música* arts. “Ritmopea” y “Voz”.
 - 4 Cf. *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 224 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 18.
 - 5 Recuérdese que Haydn compone las primeras sinfonías en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el imperio de la ópera había comenzado ciento cincuenta años antes al imponerse como paradigma musical durante dos siglos. También considérese que aunque la ópera seguiría siendo una forma musical privilegiada para la segunda mitad del s. XVIII y la primera del XIX, Mozart ya compone “óperas sinfónicas”. Esto parece ir en contra de las exigencias de Rousseau.
 - 6 Cf. *Diccionario de música* art. “Cuerda sonora”. Cf también *Ibid.* art. “consonancia”: “Si el retorno más o menos frecuente de la concurrencia de las vibraciones fuera la causa del grato placer o de molestia que me ocasionan los acordes, el efecto estaría proporcionado a esta causa y no encuentro ninguna proporción en ello. Por tanto, en absoluto ese placer ni esa molestia provienen de allí.”
 - 7 Cf. *Ibid.* Lámina L, Figura 1, 2 y 3. Cf. También *Ibid.* art. “Disonancia”: “[...] que no se mortifique [el señor Rameau] en buscar en las inversiones de las proporciones armónica y aritmética los fundamentos de la armonía, ni en tomar las propiedades de los números por las del sonido.
 - 8 Cf. *Ibid.* art. “Disonancia”.
 - 9 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 1. Cf. También *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 220-221 donde Rousseau mismo, quizá en algún momento anterior a la redacción del *Diccionario*, acude a explicaciones fisiológicas y anatómicas para argumentar en favor de la indistinción entre voz cantante y voz hablante en los primeros tiempos.
 - 10 Cf. *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau* en *Escritos sobre música* pp. 237-246 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 14.
 - 11 *Ibid.* p. 245.
 - 12 *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 233.
 - 13 Cf. *Disertación sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* p. 100.
 - 14 Cf. *Diccionario de música* art. “Copista”.

- 15 *Emilio o De la educación* libro II, p. 232.
- 16 A primera vista.
- 17 *Emilio o De la educación* libro II, p. 231.
- 18 Aunque sí plantea las diferencia entre música y pintura desde otra perspectiva no subjetiva. Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 16. Por otra parte, la pintura y la literatura no requieren de un intérprete, y si lo hay, pueden darse en la misma persona y a la vez.
- 19 *Diccionario de música* art. “Compositor”.
- 20 *Ibid.* art. “Genio”.
- 21 *Ibid.* art. “Expresión”. Cf. También *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* p. 202 donde Rousseau quiere que los compositores se eduquen en armonía, en el principio de “unidad de la melodía” y estudiando con detenimiento las obras italianas.
- 22 De faltar a estos dos deberes, el músico termina por ser un “musicastro”. Cf. *Diccionario de música* art. “Musicastro”.
- 23 Estos dos puntos alrededor de los cuales fluye la crítica a los músicos son, efectivamente, difícil de entender. Con respecto a 2) Rousseau se queja constantemente de que a los músicos no les interesa el conocimiento del hombre y que no leen ni se ilustran en la materia. De hecho, aunque su *Diccionario* va dirigido a ellos y pretende tener un objetivo didáctico de ayuda en la práctica de músicos, Rousseau se lamenta que no lean mucho, así como de que los músicos de su época, según el ginebrino, ya no sean filósofos como los antiguos. Y a simple vista, no se percibe esa necesidad de conocer la naturaleza del hombre que Rousseau exige en los músicos, pareciera que Rousseau quiere que el músico sea compositor sin componer música, ya que, en todo caso, se puede comprender esa exigencia en el caso del compositor (al que también se refiere Rousseau al hablar de ella) ya que requiere de cierto “material sentimental” proveniente del corazón del hombre para producir su obra, pero en el caso del músico esa estricta exigencia se plantea a las vez de 1) que obliga al músico a prestar atención al mensaje del compositor. Así, si el compositor ya tiene un buen mensaje que transmitir (y con “buen mensaje” quiero decir que conoce la naturaleza del hombre y sabe cómo expresar un rasgo característico de ella) el músico tendría que recibir ese mensaje y retransmitirlo al escucha. Pero Rousseau no quiere que su función se limite a ello. Cf. *Diccionario de música* arts. “Músico” y “Preludiar”. Cabe destacar también, que para Rousseau como para otros teóricos de la música de los siglos XVII y XVIII la música posee una naturaleza discursiva.

- 24 Cf. *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* pp. 188-190.
- 25 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* caps. 2 y 3 y *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 222.
- 26 *Diccionario de música* art. “Música”.
- 27 *Ibid.* art. “Sensibilidad”. Las cursivas son mías.
- 28 *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* p. 29.
- 29 Cf. *Ibid.* pp. 14-25.
- 30 *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 7. Cf. También *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* pp. 184-187.
- 31 *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 232.
- 32 Cf. *Ibid.* p. 226: “Los sonidos agudos o graves representan los acentos análogos en el discurso, las breves y las largas las cantidades análogas en la prosodia, la medida igual y constante el ritmo y los pies de los versos, los suaves y los fuertes la voz remisa o vehemente del orador. [...] Parece que, mientras la palabra es el arte de transmitir las ideas, la melodía es el de transmitir los sentimientos.”
- 33 *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* p. 27.
- 34 Cf. *Diccionario de música* art. “Notas” y *Carta sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* pp. 109 y ss.
- 35 Rousseau compuso dos óperas, algunas canciones y una tragedia, así como diversos arreglos a otras obras como óperas y comedias.
- 36 Cf. *Diccionario de música* art. “Intervalo” donde se define como “Diferencia de un sonido a otro”, se trata de una extensión simple, incompuesta e indivisible de la cual no puede deducirse alguna extensión más corta o pequeña porque es concebido por Rousseau como unidad de relación.
- 37 Además, Rousseau propondrá, en su concepción de la ópera, cierta idea de composicionalidad e integridad basada en la unión de sus actos según un desarrollo verosímil y con sentido. De ahí cierta cercanía con la tragedia aristotélica.
- 38 *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 13.
- 39 *Diccionario de música* art. “Imitación”.
- 40 Podría especularse que es en el arte, o en la música específicamente para Rousseau, donde el hombre se hace consciente de sus pasiones y sentimientos y adquiere cierto repudio por algunos y cierta aceptación por otros, es decir, el arte es un medio de “hacerse un ser moral”. Ésto es, propiamente, lo que hace que los sentimientos en Rousseau, como en otros filósofos del siglo XVIII (Hutcheson, Smith, Hume, el primer Kant, por ejemplo), sean sentimientos morales y que la estética y la ética estuvieran estrechamente vinculadas en su objeto: el sentimiento.

- 41 Cf. *Diccionario de música* arts. “Acento” y “Melodía”, *El origen de la melodía en Escritos sobre música* p. 226 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* caps. 4 y 7.
- 42 *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* p. 193.
- 43 Rousseau mismo confiesa que en *El adivino de la aldea* (una de las óperas que compuso) aplicó tal principio y redactó su descubrimiento en la *Carta sobre la música francesa* en la cual declara que solo la música italiana y no la francesa se sirve de tal principio.
- 44 *Diccionario de música* art. “Unidad de melodía”.
- 45 *Ibidem*.
- 46 Cf. *Ibidem*.
- 47 Cf. *Carta sobre la música francesa* en *escritos sobre música* pp. 193 y ss.
- 48 V. *supra* primera sección.
- 49 *Diccionario de música* art. “Melodía”.
- 50 *Diccionario de música* art. “Imitación”.
- 51 Recuérdese que los científicos modernos se concebían a sí mismos como filósofos y que la ciencia misma era una parte o aplicación de la filosofía, según las clasificaciones modernas de todo el saber existente hasta ese momento.
- 52 Cf. *Ibid.* art. “Gusto”.