

## EL RESIDUO CREATIVO EN JEAN JACQUES ROUSSEAU: MÚSICA, AGUDEZA Y CAOS

José Luis de la Fuente Charfolé  
Universidad de Castilla-La Mancha

Para conseguir un enfoque óptimo de la realidad subjetivista de Jean Jacques Rousseau habría que analizar la existencia de ciertos *modelos mentales* que posibilitarían el comentario de algunas cualidades fortuitas de la apariencia. Estos *modelos* primarios afectarían por extensión a su pensamiento compositivo. De esta forma, sus obras literarias y musicales no supondrían sólo imitación, estudio, o cognición de la realidad –imprescindible y en cierto modo utilizada–, sino idealidad imaginada.

El mundo imaginado no era exclusivo de Rousseau, la especulación como pensamiento lacerante también pertenecía a su época. Jean Jacques, fiel a sus propias ideas, confiesa la causa de sus actuaciones. Su necesidad de sentirse celebrado se había convertido en un narcótico emocional que le obligaba a luchar por una libertad subjetiva no para perfeccionar el arte, sino para acondicionarlo al dominio de una clase social determinada:

Si la necesidad de éxito no me hubiese hundido en cábalas, me habría hecho tratar de hablar menos de cosas útiles y verdaderas y más de lo que agradase a la multitud, y pudiendo ser un autor distinguido tendría que limitarme a emborronar el papel<sup>1</sup>.

La lentitud de ideas, que le acompañaba siempre, y su temperamento enérgico pero extremado y sensible, caracterizaban su naturaleza: “Se diría que mi corazón y mi inteligencia no pertenecen al mismo individuo”<sup>2</sup>. Para él el acto mediato de pensar, era un obstáculo que le impedía encadenarse con el sentimiento de su yo profundo. En el momento que sus ideas comenzaban a organizarse aparecía una emoción ofuscadora que producía, *a posteriori*, un estado anárquico de

1.- ROUSSEAU, J.-J.: *Confesiones*, Traducción española de Santiago Cunchillos, prólogo de Renée Becker. Mexico, D. F.: Editorial Porrúa S. A., 1985; [en adelante C], p. 267.

2.- C, p. 46.

entes ideales en movimiento; en ese instante su mente se transformaba en una auténtica *escenografía del caos*.

En este autor, la diferencia entre las obras de pensamiento, donde la reflexión es la herramienta de rigor, y las obras fabuladas donde la sinceridad se presenta como una ficción polisémica, radica en la controversia profunda que para Jean Jacques comporta la capacidad de “escribir”. Si la composición *sensu amplo* constituye la fase terminal de un procedimiento imaginativo, cíclico y continuo, que ésta se pueda llevar a término requiere convertir el tiempo en actividad; conmutación que posibilita la germinación de lo nuevo bajo una ausencia total de emociones.

El propio Rousseau determina un curioso paralelismo<sup>3</sup> entre su propio estado de agitación mental, donde todo está presente, y los cambios escénicos de la ópera. Este proceso es juzgado por el filósofo ginebrino desde una disposición pasiva y superficial:

¿No habéis visto algunas veces la ópera en Italia? En los cambios de escena reina en aquellos grandes teatros un desorden desagradable que dura bastante tiempo, todas las decoraciones están mezcladas; se ve por todas partes una confusión que da pena, se cree que todo va a trastornarse; sin embargo, poco a poco, todo se arregla, nada falta, y uno queda uno sorprendido al ver el espectáculo encantador que sucede a aquel largo tumulto. Esa maniobra se hace en mi cerebro cuando quiero escribir<sup>4</sup>.

En su faceta musical será Bergson quien realizará una aguda instantánea del dualismo existente entre las nociones de “emoción” y “conmoción” rousseauianas, *ébranlement affectif des profondeurs de l'âme*, donde el estado del alma dispone la deriva de la creación artística:

Pour reprendre l'exemple de la musique, [...]. Dira-t-on que nous sommes ici dans le domaine de l'art, et non pas de la réalité [...] que notre état d'âme est purement imaginaire, [...] il faut bien se reporter pour traduire ce que la musique fait éprouver, mais qu'à chaque musique nouvelle adhèrent des sentiments nouveaux, créés par cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie... [...] Les autres, au contraire, sont de véritables inventions, comparables à celles du musicien, et à l'origine desquelles il y a un homme. [...] Mais Rousseau a créé à propos d'elle, une émotion neuve et originale. Cette émotion est devenue courante, Rousseau l'ayant lancée dans la circulation [...]<sup>5</sup>.

Para Rousseau todo aquello que no es inmediato es obstáculo. Sin embargo la inmediatez del sentimiento, la pasión viva, es una inmediatez vacua que impide apreciar la belleza de las cosas, manifestada como un destello cegador que deja tras de sí la oscuridad más profunda. El compositor de *Las Musas* enuncia con toda claridad un *principio primario de incertidumbre*, tan intuitivo como fundamental: su imposibilidad para determinar la *explicación* de algo y la *comprensión* subjetiva de su significado, en un mismo momento. Situándose de una forma fiel en la aporía, explora el límite donde la ausencia de todo concepto permite la vivencia del mismo. El sentimiento invadirá su alma aunque oscurecerá su pensamiento; será la culminación de la inefabilidad: “Siento todo y no veo nada. Soy arrebatado pero estúpido”<sup>6</sup>.

Así, el acto racional de creación radicaría en la mera producción y ordenación de elementos.

3.- Rousseau nos induce a entender sus escritos como productos artísticos que provienen de una transformación imaginativa.

4.- C, p. 74; Cf.: ROUSSEAU, J.-J.: *Dictionnaire de musique en OC*, vol. V, edición dirigida por B. Gagnebin y M. Raymond. París: La Pléiade, Gallimard, 1995; [en adelante *DM*], artículo “Ópera”, p. 958.

5.- Cf.: Bergson, E.: *Oeuvres (Émotion et création)*. Textos: André Robinet; introducción: Henri Gouhier. París: Edition du Centenaire, 1991<sup>s</sup>. pp. 1008-1009.

6.- C, p. 74.

La dificultad de su esencialidad, en superar lo que se relacionaría, siguiendo a Starobinsky, con un nuevo “obstáculo de silencio”; el soporte como devorador del recuerdo:

Ésa es una de las singularidades de mi memoria y que merece ser citada. Cuando me sirve es sólo mientras tengo que descansar en ella, tan pronto como confío el depósito al papel me abandono y en cuanto he escrito una cosa se borra de ella. Esta singularidad ocurre hasta en la música. Antes de aprenderla sabía de memoria muchas canciones; después que las he visto escritas en música no puedo retener ninguna y dudo que pueda decir hoy una completa de aquellas que más me han gustado’.

Corresponde esta imagen con la del artista cuya mente no descansa, “aun en sueños su cabeza trabaja” diría Gretry; el *Búho* nocturno solventa las cuestiones; acto seguido, transformado en escribano, se limita a representarlas sobre papel. La memoria constituye su soporte principal, única dimensión ideal en la que le es posible plasmar ideas directas. En él lo mental es inmediato, surge sin impedimento desde el *yo* profundo. Para ello Rousseau busca lo que llamaba Bossuet el *encanto de sentir*, un aislamiento en el que puedan reverberar las ideas que acuden a la mente y se rodea del ambiente propicio: “en el paseo, entre las rocas y el bosque, por la noche, en la cama, durante mis insomnios”<sup>7</sup>.

El desorden mental anteriormente descrito por Jean Jacques en sus *Confesiones* se produce únicamente en el momento que éste se instala en la realidad. Resulta curiosa la insistencia de Rousseau sobre la larga duración del proceso: “algunos de mis periodos los he vuelto y revuelto cinco o seis noches en mi cabeza antes de que estuviesen en condiciones de ser trasladados al papel”; así como el esfuerzo que le ocasiona dar forma al farrago de ideas que inundan el papel, o lo que es lo mismo, establecer la continuidad de lo ideal: “mis manuscritos, tachados, emborronados, mezclados, indescifrables, demuestran el trabajo que me han costado”<sup>8</sup>.

En la Francia del *petit siècle*, la música se consideraba una materia casi impenetrable, de difícil inicio y aprendizaje lento y rutinario, en la cual el conocimiento y la aplicación adecuada de la regla determinaba la categoría del compositor. Esta visión del músico como operario está lejos de satisfacer los proyectos de Rousseau. La voluntad de reconocimiento le acerca más a la idea de artista independiente—todavía con apariencia de modernidad y sujeto a ciertos componentes medievales de jerarquía—que al profesional de empleo fijo y creatividad esclavizada por los gustos del amo.

Jean Jacques tenía ambiciones<sup>10</sup>. No era tarea fácil, para alguien que pertenecía al mundo del bulevar pretender ser compositor en una época en la que la gran parte de la fama se ganaba atendiendo exclusivamente la exterioridad. Su más ardiente obstinación consistía en ser reconocido<sup>11</sup>

7.- C, p. 232.

8.- C, p. 74.

9.- C, p. 74.

10.- A pesar de que el propio Rousseau fue carne de turgorio, desarrolló una elevada autoestima frente a sus adláteres nobles y privilegiados. Para Jean Jacques el reconocimiento significa su propia aceptación. Es la respuesta con la que contribuye a los deseos de los demás y se defiende del olvido: “Si no veo la satisfacción que causo, aun cuando estuviera seguro de ello, no gozaría más que a medias”. El reconocimiento será una expectativa, el signo por el que comprobará cómo sus anhelos responden sólo a aquello que la sociedad le impone construir. En definitiva, un camino hacia la soledad.

11.- Es sabido que la actividad teórica de su opositor, el compositor Rameau, sobre todo la desarrollada desde 1752, tuvo como finalidad el reconocimiento social pero en otro ámbito diferente; Rameau deseaba ser admitido como filósofo por la comunidad científica internacional. Para ello expuso en obras como las *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie* y sus *Réflexions sur le principe sonore*, sus polémicas teorías musicales, en relación con las demás artes, que provocaron la reprobación de científicos como Euler y Estève así como el distanciamiento de su admirador d'Alembert. ¡Hasta en esto eran opuestos!, Rousseau anhelaba ser compositor y Rameau filósofo. Podemos leer entre líneas la alusión crítica realizada por Rousseau, aunque sin mención directa, a esta aspiración del compositor de Dijon: “Cependant les Musiciens de nos jours, [...] ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes”. Artículo “Compositor”, *DM*, p. 915.

y admitido como igual por los grupos sociales dominantes y por los compositores e intelectuales de la época, para lo cual necesitaba dinero, sociabilidad y prestigio<sup>12</sup>.

Rousseau, como Boecio, era partidario de que el músico no debía estar limitado únicamente por la práctica del mecanicismo dactilar de su oficio, sino que debía poseer, de igual forma, el conocimiento teórico y especulativo del arte que cultivaba<sup>13</sup>. Para él el virtuosismo técnico era una actividad racional opuesta a la actividad semiconsiente de la manifestación del sentimiento y la percepción de sus matices más sutiles. Aquello en lo que la música consistía, esto es, una ejecución concluyente y directa de su propia esencia, dependía principalmente de los músicos. No hay duda de que el pensador ginebrino, buen conocedor del gremio musical, compartía la escasa consideración social de que gozaba el músico práctico, independientemente de su mayor o menor capacidad como virtuoso: "Posiblemente no existan cuatro sinfonistas franceses que conozcan la diferencia que hay entre *piano* y *dulce*, y es totalmente inútil que lo sepan ya que ¿cuántos de ellos se encuentran en condiciones de poder producirla?"<sup>14</sup>.

En términos similares vuelve a expresarse en el *Diccionario de Música*:

En verdad, los músicos no toman en consideración nada de todo esto. El uso habitúa a todo. La música para ellos no es la ciencia de los sonidos; es la de las negras las blancas, las corcheas, etc. Tan pronto como estas figuras dejaran de herir sus ojos ya no creerían ver música. Además, ¿lo que han aprendido con tanta dificultad, por qué facilitárselo a los demás? Por tanto, no hay que consultar al músico en este caso, sino al hombre que hace música y que reflexiona sobre este arte<sup>15</sup>.

Él sigue lamentándose del desperdicio de inestimables valores de discernimiento y sutileza personal en semejante ocupación: "Era difícil que, con tantas condiciones extraordinarias, en un país donde se reconoce y se ama el talento [refiriéndose a su amigo Ventura de Villeneuve], quedase limitado tanto tiempo a la esfera de los músicos"<sup>16</sup>. Una duda que todavía no se había disipado cuando él mismo sentenció su propia dedicación a esta actividad: "Aun suponiendo mis progresos futuros tan grandes como me los figuraba, era limitar bien modestamente mi ambición el reducirme para toda la vida a la profesión de músico"<sup>17</sup>.

No por ello su pluma mordaz deja en el olvido algunas de las más extendidas prácticas del gremio: "Le Maître –su primer instructor musical– poseía las aficiones de quienes cultivan su arte; le gustaba el vino"<sup>18</sup>. Rousseau complementa el perfil de forma categórica, con atributos menos festivos pero igualmente divertidos, en la evocación del estreno de su *Symphonie* en Lausana. Aquí los sinfonistas ascienden a la categoría de "verdugos", no sólo por haber "ejecutado" –en el sentido aniquilador del término– su música, sino también por ser los causantes ciertos de su desgracia. Él mismo relata así el momento de la verdad:

12.- Cf.: el comentario que hizo el barón de Brackel ante una pregunta de Boswell: "¿Cree que ha hecho algún bien en el mundo? Él contestó: –Hubiera podido hacerlo, pero no lo ha hecho. Básicamente ha escrito buscando la fama [...]", en BOSWELL, James: *Encuentro con Rousseau y Voltaire*, trad., y notas de José Manuel de Prada. Barcelona: Mondadori, 1997, p. 52.

13.- Esta opinión se opone –una vez más– a Rameau, que considera la sensibilidad artística como una derivación adquirida de la práctica instrumental: "Cela supposé, un musicien qui se contente de bien practiquer son Art, peut, absolument parlant, se passer de la science [...]", en Rameau, Jean Philippe: *Nouveau Système de Musique Théorique*, Bourg-la-Reine: Éditions Aug. Zurfluh, 1996, p. 90.

14.- Rousseau, J.-J.: *Lettre sur la musique française*, en *Oeuvres complètes*, vol. V, edición dirigida por B. Gagnebin y M. Raymond. París: La Pléiade, Gallimard, 1995, p. 296.

15.- *DM*, artículo "Notas", p. 935.

16.- C, p. 82.

17.- C, p. 123.

18.- C, p. 82.

## JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Se reúnen para ejecutar mi pieza, explico a cada uno el tipo de movimiento, el carácter de la pieza y les entrego los papeles. [...] Ensayaron unos y otros durante cinco o seis minutos, que para mí fueron siglos. Por fin, cuando está todo preparado pego con un rollo de papel en mi atril de director y se hace el silencio. Me pongo con la mayor gravedad a marcar el compás, se comienza... Desde que existen las óperas francesas en la vida se oyó encerrada semejante. [...] Los músicos se ahogaban de risa; los oyentes abrían los ojos y habrían querido cerrar los oídos [...]. Mis verdugos los sinfonistas, que querían divertirse, rasaban de un modo tal que eran capaces de perforar un tímpano de cuero<sup>19</sup>.

Tocar un instrumento suponía una dedicación constante, dominación a la que el ginebrés nunca se habría sometido: “[...] en toda clase de asuntos me resulta insoportable el sujetarme, me haría tomar odio al mismo placer<sup>20</sup>. El filósofo ginebrino nunca anheló ser un músico práctico, su idea devaluada y negativa de la misión del instrumentista<sup>21</sup>, al que considera un intérprete de segundo orden, le impide intentarlo. Costumbres dudosas y un comportamiento convencionalista falto de sentido común, impedirían al ejecutante la práctica esencial de juzgar el resultado de su ejecución.

Para Rousseau el verdadero intérprete será aquel que es capaz de añadir a la música el significado de un texto y su factor emocional. Una idea de cantante cuyo matiz cualitativo dependería de connotaciones naturales indirectas y factores de procedencia: “Sin embargo creo que los rasgos del rostro varían de una nación a otra, como varían el acento y la entonación de la voz; y esto denota sentimientos diversos entre los diferentes pueblos<sup>22</sup>. Esta tesis, que creemos fundamental en la doctrina poética de Rousseau, coincide con lo que Audi llama *position ontologique de Soi*<sup>23</sup>. El *tono* es el registro en el que se manifiesta el sentimiento, la expresión del texto tiene que amoldarse al propio pensamiento y por tanto al estado de ánimo del intérprete. El filósofo ginebrino insiste en argumentar la conjetura:

La ciencia del músico no reside en conocer las redondas, las corcheas, los silencios, ni las claves. Todo el que conozca el arte de expresar todo tipo de sonidos y emociones con la precisión adecuada, y que los lea expresados con otros diferentes, tiene derecho a ser tomado por músico, así como un hombre no dejaría de hablar francés aunque sólo supiera leerlo y escribirlo con caracteres griegos, siempre que supiera expresarse y entender todo lo que los demás quisieran decirle con términos franceses mediante estos caracteres<sup>24</sup>.

La voz natural habla sin arte ni encubrimiento, y sin recurrir a ningún tipo de imitación que pueda transformar su mensaje. La palabra originaria, y su equivalente musical, la melodía, imitarían el sentimiento como una tendencia íntima, proyectiva, haciendo que la expresión resulte un cómplice forzoso:

Pero ese poder invencible de los acentos apasionados no puede surgir más que de la melodía; es de ella de donde deriva todo el poder que ejerce la música sobre el alma. Formad las más complejas sucesiones de acordes sin incorporarles una melodía, quedaréis hartos al cabo de un cuarto de hora. Los cantos sublimes

19.- C, p. 98.

20.- C, p. 125.

21.- Según el estudio realizado por Fubini la justificación filosófica de este hecho es que la música instrumental “se convierte en un no-sentido” que emana de los efectos no deseados de la civilización. Cf.: Fubini, Enrico: *Les Philosophes et la musique*, París: Librairie Honoré Champion, 1983, pp. 101-104.

22.- Observación de Rousseau referida a la mímica en la entrevista mantenida con Boswell el sábado 15 de diciembre de 1764, en Motiers, Val de Travers. Cf.: Boswell, James: *Encuentro con Rousseau y Voltaire*, op. cit., 1997, p. 47.

23.- Cf.: Audi, Paul: *Rousseau, éthique et passion*, París: P.U.F., 1997, p. 275. Tb. cf.: el espléndido análisis sobre la relación lenguaje-música-teodicea, en el ensayo de Medina, David: *Jean Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1998, pp. 355-415.

24.- Rousseau, J.-J.: *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, OC, t. V, p. 131.

descargados de armonía permanecen mucho más tiempo a prueba de aburrimiento. Siempre que el acento del sentimiento anime los cantos más sencillos, serán interesantes. Por el contrario, una melodía muda siempre canta mal, y la armonía aislada nunca supo decir ninguna cosa al corazón. En esto consiste el error de los franceses respecto a las potencias de la música. Como no poseen ni pueden poseer una melodía propia en una lengua carente de acento, y con una poesía amanerada y antinatural, no pueden imaginar más efectos que los de la armonía y los alaridos, que no originan sonidos más melódicos, sino más ruidosos; son tan desdichados con sus pretensiones que incluso la armonía que buscan se les escapa; a fuerza de quererla complicar, no aplican calidad, desconocen las cosas de efecto, sólo rellenan; se estropean el oído y se hacen insensibles a todo lo que no sea ruido; de forma que, para ellos, la voz más bella es la que canta más fuerte<sup>25</sup>.

La música aparece en Rousseau como una cualidad complementaria y diferencial del lenguaje. El dominio instrumental representa para él una dificultad permanente y añadida a cualquier proceso interpretativo donde medie la expresión natural, al estar éste exento de regla<sup>26</sup> o precepto que posibilite su cometido. El instrumentista resulta un intermediario intuitivo, activo e imprescindible, del cual cuestiona el talento especulativo sobre el fundamento de su arte, su instrucción teórica y, sobre todo, que posea la única cualidad necesaria para que toda interpretación aspire a ser bella: el buen gusto. Los factores anteriores imposibilitan su verdadero cometido: transferir al oyente el sentimiento que el compositor quiso depositar en su obra. De ahí la tendencia opositora de Jean Jacques hacia la música exclusivamente instrumental y hacia los músicos “desnaturalizados”, a los que apoda *croque sol*<sup>27</sup>.

Para evitar toda acción directa del intérprete sobre la obra, el compositor debe, ante todo, aproximarse lo más posible a una estética de lo natural, hacia una creación originaria establecida sobre un gusto primordial y universal impulsor de buenas costumbres; la segunda acción forzaría al compositor a determinar en la notación todos y cada uno de los componentes que fueran motivo de improvisación como ornamentos *ad libitum*, bajos continuos sin armonizar, plantillas instrumentales *ad usum*, reduciendo considerablemente cualquier intervención modificadora de la expresión original de la partitura. Si se suma la emoción íntima del intérprete al grado de dominio del instrumento, la transformación del producto artístico, mediatizado por limitaciones y puntos de vista personales no confrontados y posiblemente opuestos a los del propio compositor, estaría en relación proporcional a estos factores. Si la música merece la dignidad de arte y gozar de una expresión libre, desvinculada de la poesía, requiere a su vez productores sensibles, competentes, con buen gusto y alta moralidad.

La música sublime, ideal, no resulta de la perfección sino de la belleza intrínseca de todo lo que es simple. Por ello la armonía aparece en las obras rousseauianas reducida a su mínima expresión y sometida al código atávico de occidente. La modulación se produce siempre como “derivada” de los cambios en el estado anímico. La melografía, sencilla, sin gran atavío, reside en la esencialidad de ligeros motivos que aparecen cíclicamente metamorfoseados, aunque fácilmente

25.- Carta XLVIII a Julie, en *NE*, p. 86. Tb. cf.: *LMF*, p. 301. Tb. Artículo “Expresión”, *DM*, pp. 818-824. Para obtener una visión suplementaria del pensamiento de Rousseau respecto a la cuestión de la expresión en general, y su relación con el lenguaje, remitimos a Audi, *Rousseau, éthique et passion, op. cit.*, pp. 271-279.

26.- Según Cassirer, parece como si la lógica y la estética, el conocimiento puro y la intuición artística, tuvieran que confrontarse uno con otro antes de que cualquiera de ellos pudiera encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido. Cf.: Cassirer, Ernst: *Filosofía de la ilustración*, trad., Eugenio Imaz, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 306.

27.- Cf.: el artículo “Croque-note o Croque-sol” (*DM*, p. 748) la crítica de Rousseau a que sea más valorada la pericia técnica que la musicalidad. En esta época comenzaba a resurgir una especie de “mercado” del efectismo —que persiste todavía hoy— cuya hegemonía correspondía a aquél cuya agilidad instrumental era superior a la de los demás, aunque carceriera del menor atisbo expresivo en sus ejecuciones.

te reconocibles, sin alcanzar ningún tipo de desarrollo. La estructuración formal adquiere también una conformación reductiva. El mensaje se encuentra confinado en el texto y limitado por él. La existencia de lo anodino en la música de Rousseau tiene más que ver con la idea de emulación del melodismo popular que con su pretendida y generalizada imagen de iletrado musical:

Ejercitad primero a vuestro pequeño músico en formar frases muy regulares, bien cadenciadas: a continuación ligarlas mediante una modulación sencillísima, a fin de marcar sus diferentes reglas mediante una puntuación correcta; [...]. Una melodía siempre cantable y sencilla, derivada en todo momento de las cuerdas esenciales del tono, e indicando siempre de tal manera el bajo que él lo sienta y lo acompañe sin esfuerzo; pues para formarse la voz y el oído no debe cantar jamás sin el clavecín<sup>28</sup>.

Un inicial e insuficiente aprendizaje de la forma en que se compone la música, llevó a Rousseau a creer que la relación entre teoría y práctica quedaba reducida a la mera aplicación musical de ciertos clichés caprichosos, que se elaboraban y provenían de una formación pragmática que poco a poco conseguía menoscabar la intuición estética y el impulso creador<sup>29</sup> del músico. En tanto que un tratado de composición<sup>30</sup> dejaría el camino libre a un posterior desarrollo creativo de las reglas, el uso imaginativo aplicado a un tratado de armonía llegaría a constituir una intrusión enfrentada al cumplimiento de los preceptos fundamentales. En la concepción musical de Jean Jacques la emoción resulta ser siempre verdad, mientras que la regla y su principio serán sendos "obstáculos" que incorporar a la lista de Starobinski. La regla es limitadora de la acción del genio, único ser al que le está permitido transgredirla. Así lo expone en el artículo "Licencia" del *Diccionario*:

Libertad que se toma el compositor y que parece contraria a las reglas, aunque esté en su principio [...]. Como la mayor parte de las reglas de la armonía están establecidas sobre principios arbitrarios y cambian por el uso y el gusto de los compositores, es por lo que estas reglas varían, están sujetas a la moda, y lo que es licencia en un tiempo no lo es en otro<sup>31</sup>.

Esta idea inicial encierra el origen antagónico, constante en el pensamiento musical rousseauiano, entre expresión y armonía. La expresión es una cualidad privativa que reside en el propio individuo, siendo, a su vez, causa del efecto estético y emocional que la música provoca en el auditor; de manera que la expresividad, en su innatismo intuicionista, es inaprensible por la mera práctica instrumental. La expresión, como facultad natural e innata, sólo podría manifestarse mediante el canto y la melodía<sup>32</sup>, únicos elementos intuitivos, emotivos, y naturales<sup>33</sup>; por lo tanto, sería impensable que efectuara su aparición dentro de un sistema de conformación racionalista, reglamentado y artificial como el armónico: "[...] pero sólo con las reglas de la

28.- Rousseau, J.-J.: *Emilio*. Traducción de Luis Aguirre. Madrid: Editorial EDAF, 1985, p. 170.

29.- Para Bergson "Création signifie, avant tout, émotion", en *Oeuvres (Émotion et création)*. *Op. cit.*, p. 1013.

30.- En esta época un tratado de composición era, fundamentalmente, lo que en la actualidad un tratado de armonía práctica. En él se enseñaba, en primer lugar y mediante reglas, la construcción de melodías aisladas, donde tanto el bajo como el tiple eran considerados por igual. En una segunda fase se aprendía la composición en sí, que correspondía a la armonía a tres, cuatro o más voces, con o sin procesos contrapuntístico-imitativos. Cf.: Masson, Charles: *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique, Par lequel on apprend à faire facilement un Chant sur des Paroles; A composer à 2, à 3 & à 4 Parties, &c. Et a chiffrer la Basse-Continué, suivant l'usage des meilleurs Auteurs*, París: Chez Christophe Ballard, 1705.

31.- *DM*, p. 874.

32.- "Il me semble donc que la Mélodie ou le chant, pur ouvrage de la nature, ne doit ni chez les savants ni chez les ignorants son origine à l'harmonie, [...]", en *OM*, p. 332. Tb. cf.: *EOL*, pp. 376-429.

33.- Sin embargo para Rameau el *corps sonore* constituye, en sí mismo, el único principio instintivo, "natural", y primigenio sobre el que se regula y mide cualquier proporción sensible existente, razón que establecería la predominancia de la música sobre las demás ciencias.

Armonía no estamos más cerca de saber composición, que se está de ser orador con las de la Gramática”<sup>34</sup>.

Por el contrario su opositor, el naturalista, físico y metafísico Rameau se proyecta como pintor especialista de la capa armónica; compositor genial del arte aristocrático, del conocimiento cristalizado en reglas; arcano del músico técnico actual, del compositor terminal cuya imaginación, untada con el rigor intelectual, estudia artesanalmente la naturaleza antes de expresarla y transformarla en pulsión instrumental. Su aparición histórica resulta intelectualmente enfrentada al “misionero” de la simplicidad naturalista; al espontáneo inhábil de ideas amplias; al acuarelista del trazo melódico que compone con impulsos codificados pero sin regla. Pulso enloquecido de aprendiz de una disciplina que inhibe la escolástica, donde lo perfecto es mera causa de decadencia. Arte esencialmente humano y aun popular que se genera en el límite entre el genio y el antojo inteligente, donde la libertad es el único súbdito de la esencia que siente. La repulsión apareció de inmediato, sobre todo de la persistencia negativa entre dos formas de significancia diferente: expresionismo *adversus* mímesis, sometidas a un proceso de recíproco y destructor desplazamiento.

Rameau considera que “el uso crea la regla”. Aunque se desconociera la teoría armónica el instinto aplicaría sus reglas, puesto que el oído obedece a la naturaleza<sup>35</sup>. La composición puede consistir en esa “alquimia” formularia, que nace de las mismas obras y que, por consiguiente, puede ser reutilizada en su conformación. Para el organista de la catedral de Clermont, la regla es constructiva, positiva y posibilitadora de creación; su aplicación facilita un proceso de naturaleza pedagógica, una transformación continua, mediante la cual el teórico consigue ser músico y compositor. De este modo sanciona, en su *Nuevo Sistema de Música teórica*<sup>36</sup>, que la expresividad depende del proceso modulante más que del desarrollo melódico, estableciendo las bases de la modulación por *transformación funcional*, conocida entre los franceses como *double emploi*.

A pesar de sus opositores Rousseau reivindica la creación musical *di prima intenzione*, el instante genial de inspiración —recuérdese el *Ion* platónico— en que surgen los temas musicales sublimes. Fase que precisa un estado febril, un “furor divino”<sup>37</sup> delirante u onírico, tras el cual aparece el problema de la transliteración al soporte definitivo; una vez que el productor ha adquirido conciencia de sí<sup>38</sup> y se instala en la realidad. De este modo el pensador ginebrino denuncia, y denuncia, la existencia de un problema de desplazamiento entre la idea musical y la semiología musical, similar al problema de traducción entre significado estético y lenguaje. En este proceso

34.- *DM*, p. 720.

35.- D’Alembert la entiende como experiencia.

36.- Rameau, Jean Philippe: *Nouveau Système de Musique Théorique. Où l’on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la pratique, Pour Servir d’Introduction au Traité de l’Harmonie*. París: J.-B.C. Ballard, 1726. (Repr. Bourg-la-Reine: Éditions Aug. Zurfluh, 1996) Este texto, fundamentado en las investigaciones de Marin Mersenne y Joseph Sauver, y que desató las críticas de Rousseau y Castel, contiene un interesante análisis crítico de J. F. Kremer. Recomendamos la lectura de los capítulos: 9, p. 48 (De la Mélodie naturelle); cap. 21, p. 90 (Qu’un Musicien peut exceller dans la pratique de son Art, sans en savoir la Théorie); y cap. 22, p. 91 (...la sensibilité à l’Harmonie), por su relación directa con el tema tratado y, sobre todo, con las divergencias de pensamiento entre estos dos autores.

37.- “¡Oh si se pudiese tener un registro de los sueños de un enfermo, qué grandes y sublimes cosas se verían salir algunas veces de su delirio!”, en *C*, p. 194. Esta idea se corresponde con el tópico de inspiración como enajenación mental que conduce a un estado de transporte creativo; semejante a la inspiración divina de Horacio.

38.- Lo que le sucede a Rousseau sería equivalente al problema psicológico que Norbert Elias llama proceso de sublimación. Para este autor la unificación de la libre afluencia de la fantasía, y una conciencia altamente desarrollada, se reconcilian para constituir una obra de arte coherente. La conciencia artística filtra, por decirlo así, las tendencias oníricas eliminando sólo aquellas que resultarían inaceptables, por ser caóticas, para todas las personas salvo para su autor. Esta conciencia artística autoimpuesta, se correspondería con la conciencia crítica en Rousseau. Cf.: Elias, Norbert: *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona: Ediciones Península, 1998, pp. 150-152.



de comunicación entre lo consciente y lo inconsciente en el que resulta indeterminable la situación y la propia concreción, en este paso fronterizo entre el fenómeno *sonoro* y el proceso interpretativo suele perder Rousseau parte de la información, que él considera fundamental, puesto que sólo es posible oír en el momento que somos conscientes de ello. En el tránsito entre lo onírico y el estado de vigilia y en la imperfección del sistema de escritura musical<sup>39</sup> residen las causas que impiden figurar, como relación propicia, los acentos que esconden la parte emocional e inefable de este arte. Para Rousseau la música sólo tiene sentido como condición vital, como eco que resuena en uno mismo, como espacio recogido de sonidos que sólo puede producir un corazón neutro:

¡Qué despertar, qué encanto, qué éxtasis, cuando abrí al mismo tiempo los oídos y los ojos! Mi primera idea fue que me encontraba en el paraíso. Aquel fragmento encantador, del que me acuerdo todavía y que no olvidaré en mi vida, comenzaba así: *Conservami la bella / Che si m'accende il cor*. Quisiera tener ese trozo de música; lo he tenido y lo he conservado durante largo tiempo, pero no estaba en el papel como en mi memoria. Eran las mismas notas, pero no aquello mismo. Jamás aquel aire divino se podrá ejecutar más que en mi cabeza, como lo fue en efecto el día que me despertó<sup>40</sup>.

#### Abreviaturas utilizadas

Salvo mención expresa todas las citas de Rousseau se refieren a la edición crítica de las *Oeuvres Complètes (en adelante OC)*, vol. V, edición dirigida por B. Gagnebin y M. Raymond. París: La Pléiade, Gallimard, 1995. Para las citas extraídas de la correspondencia crítica, la abreviatura (CC) va seguida del tomo y de la página correspondiente. Todas las citas que pertenecen al texto principal aparecen en español; las traducciones, si no se indica lo contrario, pertenecen al que suscribe. Las referencias bibliográficas aparecen completas en las n.p.p.

C *Confesiones*; versión esp. Ed. Porrúa.

CC *Correspondance complète*; Ed. Leigh.

LMF *Lettre sur la musique francaise*; OC, V.

DM *Diccionario de música*; OC, V.

OM *L'origine de la melodie*; OC, V.

EOL *Essai sur l'origine des langues*; OC, V.

NE *Nouvelle Héloïse*; OC, V.

39.- Aunque Rousseau fracasara en su intento, como tantos otros teóricos, de implantar un nuevo Sistema de signos musicales, no creemos disparatada la pretensión de intentar averiguar dónde radica la imperfección de un sistema tradicional que falla cuando traduce el fenómeno musical, limitándolo a un garbateo esparcido, en gran medida, de una forma arbitraria y casi irracional. Atendiendo a las razones que señala E. Souriau al respecto, la imperfección radica en la heterogeneidad y convencionalismo de la notación musical tradicional: bemoles, becuadros, doble bemoles, sostenidos, doble sostenidos; escrituras complicadas sin correspondencia sonora; igual representación gráfica de hechos sonoros diferentes y viceversa; interválica acíclica y variable dependiendo de la posición en el pentagrama; multiplicidad de claves para representar un mismo sonido; dificultad de lectura sobreañadida para los instrumentos transpositores; imposibilidad de escribir sonidos —o temporalidades— y procesos ajenos al sistema, que los hacen actualmente inutilizables tanto al etnomusicólogo, antropólogo, o sociólogo, como al físico. Para el pensador ginebrino la notación en pentagrama era un vehículo transmisor —personalísimo— de expresión emotiva aunque, eso sí, ingrato y desnaturalizado.

40.- C, p. 207.