

ROUSSEAU Y EL DEBATE SOBRE LA MÚSICA FRANCESA

ROUSSEAU AND THE DEBATE ON FRENCH MUSIC

Carlos David García Mancilla¹

Resúmen: En el marco de las amplias y ricas reflexiones filosóficas de la Ilustración sobre la música, Rousseau y Rameau protagonizan un famoso debate sobre la esencia de lo musical. Y aunque dicho debate se centra en la supremacía entre la melodía sobre la armonía o a la inversa, este texto busca demostrar que, fuera de un debate musical, se trataba de uno político; que los interlocutores no hubieran podido llegar a conciliar posturas ya que partían de premisas muy distintas; y que la música, fuera de ser un pretexto, tuvo un papel importante en los eventos políticos que se desarrollaban durante la Ilustración francesa. Además, con estas premisas se busca señalar hacia la posibilidad de releer las obras políticas de Rousseau a partir de su teoría de la música.

Palabras clave: Música. Política. Comunidad. Melodía. Armonía.

Abstract: Within the framework of the multiple and rich philosophical reflections of the Enlightenment about music, Rousseau and Rameau carried out a famous debate on the essence of music. Although this debate focuses on the supremacy of melody over harmony or vice versa, this text seeks to demonstrate that, outside of a musical debate, it was a political one; that the debaters would not have been able to reconcile their mutual perspectives since they started from very different premises; and that music, apart from being an excuse, played an important role in the political events that took place during the French Enlightenment. Furthermore, with these premises we seek to point towards the possibility of rereading Rousseau's political works based on his theory of music.

Keywords: Music. Politics. Community. Melody. Harmony.

Introducción

Rousseau dijo haber nacido para la música. Sus *Confesiones* abundan en pasajes sobre sus experiencias e ideas sobre música. Desde los cantos que su tía Suzon le cantaba de niño y que en sus últimos años le hacían sollozar en recuerdos, su labor como copista de partituras, hasta su predilección por la música Italiana o sus dos óperas y cuantiosas canciones; siempre estuvo inmerso en el pensar y quehacer musicales. En diversas ocasiones

¹ Doctor y maestro en Filosofía del Arte, la Cultura y la Religión en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Posdoctor en la Universidad Autónoma Metropolitana. Es especialista en filosofía Moderna continental. Profesor en la FES Acatlán y en la Facultad de Filosofía y Letras ambas de la UNAM. Ha realizado diversas publicaciones desde que inició sus estudios de posgrado y hasta la fecha en revistas y libros nacionales e internacionales. Email: carlosgarcia@filos.unam.mx.

se ha mencionado que la teoría política de Rousseau difícilmente se ha interpretado desde su teoría de la música, a pesar de la constancia de esta misma a lo largo de su obra.²

Aquí sólo barruntaremos esa posibilidad que, dicho sea de paso, sí que se ha hecho recientemente aunque de manera relativamente escasa. Lo cierto es que, si se busca hacer filosofía de la música desde Rousseau, es imposible no tomar en cuenta sus obras de toda índole. Si se lo hace a la inversa, quizás se pueda prescindir de todas sus reflexiones musicales pero, como lo menciona Rousseau mismo sobre el lenguaje, sería la argumentación sin la persuasión³; la pura universalidad sin la singularidad.

En este escrito abordaremos de manera breve tal pregunta. Tomaré como hilo conductor la disputa entre Rousseau y Rameau sobre la armonía y la melodía. Sin embargo, de este tema aparentemente ceñido a la sola música, se plantea ensalzar la importancia de la música en la política, en las relaciones humanas, la identidad, etc. Por ello iniciaré con la teoría musical de Rameau seguido de aquella de Rousseau bajo el contexto de la *Querelle de Bouffons*.

El espíritu geométrico y la teoría de la música de Rameau

Desde la historia de la música, Jean Philippe Rameau fue uno de los grandes compositores de la Francia del siglo XVIII y considerado continuador de Lully. Su música, sin embargo, no goza de gran fama ni ha sido ampliamente representada como ha sucedido con otros compositores barrocos. Desde la musicología, Rameau fue el gran artífice de la síntesis de la tonalidad. Mamfred Bukofzer (Paul, 1970, p. 151) le reconoce “haber fundado el moderno sistema de la armonía con un centro tonal, el descubrimiento de la inversión de los acordes y el postulado de que los acordes deben construirse por terceras”. Para la filosofía, Rameau es un teórico de la música que retoma algunos de sus principios de Descartes y que activamente debatió con Rousseau en la *Querelle des Bouffons*. Pero Rameau mismo, en fin, se consideraba un científico además de un músico. Sus obras musicales más famosas se gestan dentro de su largo trabajo sobre la matemática del sonido.

² Así lo mencionan Dugan y Strong en su texto *Music, Politics, Theater, and Representation in Rousseau* (2006, p. 333).

³ Considérese, por ejemplo, cuando Rousseau en *El Origen de las Lenguas* se refiere al canto del Corán (2008, p. 76)

En efecto, Rameau piensa desde *l'esprit geometrique* del que Fontanelle diría (Paul, 1970, p. 145):

El espíritu geométrico no se encuentra únicamente adherido a la geometría que no se le pueda transportar a otros conocimientos. Una obra de moral, de política, crítica, incluso de elocuencia, serán más bellas, todas las cosas por igual, si lo hacen de la mano de la geometría.

Charles B. Paul considera que Rameau es deudor de la tradición pitagórica y de la cartesiana basándose en tres principios: la fe en un cierto fundamento único en la música — y en toda la naturaleza—, la matematización de tantas reglas musicales como sea posible y la unidad de la sensación con la matemática (1970, p. 141ss). A ello habría que añadir una cuarta en la que Rameau postula que el placer que provoca la música está en relación directa con su naturaleza matemática (Rameau, 2019, p. 274). Así, aunque su herencia cartesiana no emana directamente del *Compendium Musicae*, de cierta forma sigue el itinerario del Método desde las relaciones numéricas, el fenómeno físico y hasta el acontecer anímico.⁴

Prescindiendo —por mor de la brevedad— de la evolución de su pensamiento sobre la música y sin pasar por su teoría de la división de las cuerdas — que es aquello que aparece con mayor claridad en no solamente la tradición pitagórica sino en el compendio cartesiano —, en la obra que él considero fundamental, el *Nuevo Sistema de la Música Teórica*, propone una manera de esquivar la dificultad audible en la música real de dividir una cuerda en mitades, tercios, etc. Se trata de su teoría del *corps sonore*. Con la teoría de Mersenne y, sobre todo a partir de los experimentos con armónicos de Joseph Sauver, reflexiona sobre el sonido y su naturaleza. En una *epoche* inspirada en Descartes — aunque muy probablemente lejana al mismo cartesianismo— medita sobre el sonido y concluye que un sonido que se percibe como uno y sin partes es un ruido; mientras que un sonido que se percibe como una impresión compuesta es un sonido propiamente dicho. Aquello de lo que está compuesto ese sonido son sus armónicos; ondas que acompañan a la vibración original y que son, en secuencia constante, la octava, quinta, la doceava en armónico compuesto, la tercera mayor, etc. Un buen músico, al escuchar, por ejemplo, un *do grave*, alcanza a percibir estos sonidos

⁴ De manera muy breve —como breve es el *Compendium*—, el que aquí escribe considera que Descartes marca su itinerario filosófico desde esa primera obra al ir desde el principio matemático al físico en la división de las cuerdas y, de ahí, al *pasional*, al hablar del mayor o menor placer de ciertos intervalos como un fenómeno unitario visibilizado por la música.

concomitantes. Y a pesar de que los armónicos ascienden cada vez más y dan sonidos que no se ajustan al sistema musical con precisión, Rameau vio una razón suficiente en ello como para fundamentar su sistema en esta característica de las ondas que él concebía como propio de la matemática de la naturaleza (Rameau, 2019, p. 96).

Un solo sonido tiene ya, piensa Rameau, la estructura del acorde mayor acompañándolo; es decir, su octava, tercero y quinto grados. Lo que la música hace es exponerlos más claramente al oído. Teniendo, así, un fundamento que él consideraban tan firme para la música, todas las innumerables variaciones de combinaciones de sonidos y acordes en la música barroca encuentran una explicación y fundamento en esos tres primeros sonidos del acorde mayor. De los quizás miles de acordes que usaba la música y que no parecían tener una relación especial entre sí, la armonía de Rameau les reduce a unos cuantos con sus inversiones y, de manera inmensamente importante, a un centro tonal en el acorde generador. Si bien la armonía tonal puede encontrarse desde Monteverdi, es Rameau el que la sistematiza y le da una explicación que él considera científica e inamovible. Por supuesto, nada encaja de manera precisa en los números y la música no es excepción. Como dice Charles B. Paul, “debido a que las consonancias son manifestaciones de impresiones sensoriales y ésta se encuentra directamente relacionada con una cierta práctica musical, el principio no puede demostrar la validez de una cierta práctica” (1970, p. 151).

En efecto, las afinaciones de nuestros instrumentos no se corresponden con las relaciones numéricas que proponía Rameau. Sin embargo, hasta la más sosa y repetitiva de las canciones que conozcamos tiene una estructura tonal. No es, entonces, una exageración del músico científico —y al final de su obra incluso numerólogo— dar un peso tan determinante a la armonía, es decir, a la estructura ordenada de los acordes, como fundamento de la música. Pues emerge esta estructura, consideraba Rameau, de la naturaleza misma.

Esta concepción de naturaleza se encuentra evidentemente influenciada por el espíritu geométrico de la tradición mecanicista. Incluso Diderot —aunque después llegó a ser de sus grandes detractores— se encontró inspirado en este modo de interpretación de la naturaleza en textos como el artículo *Beau* de la Enciclopedia en el que pondera las *rappports* entre la simplicidad y unidad de lo múltiple como aquello que hay de belleza en un objeto. Pero Diderot mismo llega a parodiar en *El sobrino de Rameau* esa actitud matematizante,

cientificista y fría de Rameau ante la música (2013, p. 11). Sin embargo, la música de Rameau en modo alguno está compuesta matemáticamente o con frialdad. Muchas de sus obras son de gran belleza y afectividad. El debate con Rousseau fue, al menos en su superficie, sobre el fundamento de la música en el componente armónico —y la estructura tonal de acordes— o en la melodía, según defiende Rousseau con inmensa fuerza.

Para Rameau, la melodía era una consecuencia de la armonía. Nacía de la nota fundamental y sus variaciones eran arbitrarias a diferencia del fundamento armónico que tiene reglas y duros cimientos matemáticos (Rameau, 2019, p. 280). La melodía no tiene regla; tan es así que Rameau llegó a decir que podía ponerle música a cualquiera de las notas del *Mercur*. Aunque apologetas de Rameau como Guy de Chabanon (1764, p. 22) admiraran sus bellas melodías, para Rameau no podía ser la causa de la fuerza que tiene la música sobre los espectadores algo tan falto de precisión como la melodía. Es ésta, pues, casi un accidente de la armonía.

Música, lenguaje y comunidad

Para Rousseau, por supuesto, el problema y punto de partida son muy distintos. Salvo la *Disertación sobre la Música Moderna*, aparecido en 1743, sus demás obras sobre música se gestan paralelamente con aquellas obras más canónicas. Por lo que es, como se decía, improbable que hubiese una radical escisión entre ellas. Sobre todo al considerar el segundo *Ensayo*. Desde el *Diccionario de Música*, que en muchas de sus entradas retoma los conceptos con los que Rousseau contribuyó a la Enciclopedia, ya es visible una postura muy diversa a la de Rameau.

Ciertamente la relación entre ambos es bastante accidentada. Rousseau culpa a Rameau de haber estropeado la presentación de su obra “Las Musas Galantes” y éste último le acusa de plagio (Scott, 1997, p. 813). El que Rousseau, un diletante y autodidacta de la música, y no Rameau, el gran compositor y teórico francés del siglo, fuese el elegido para redactar los términos sobre música en la Enciclopedia, avivó más las asperezas entrambos

hasta la famosa *Querelle de Bouffons* en la cual se confrontaron duramente junto, diríase, con la Francia entera.⁵

Pero antes de llegar a esa famosa *Querelle*, habrá que contrastar lo ya mencionado de la teoría de Rameau y la importancia de la armonía, con la postura roussoniana de la melodía. Ya en el *Diccionario*, al definir Rousseau a la imitación en la música, habla particular y centralmente de emociones:

No solamente agitará el mar, avivará la llama de un incendio, hará fluir los arroyos, llover y crecer los torrentes, sino que pintará el horror de un desierto pavoroso, oscurecerá los muros de una prisión subterránea, calmará la tempestad, restituirá el aire tranquilo y sereno, y despedirá, desde la orquesta, el incipiente frescor de las florestas. No representará estas imágenes de forma directa, sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas (1867, p. 232).

Y más adelante aclara: “Dije en la voz ARMONÍA que no se extrae de ella ningún principio que conduzca a la imitación musical, ya que no existe ninguna relación entre los acordes, y los objetos que se quieren pintar, o las pasiones que se quieren expresar”. El papel fundamental de la música es imitar a las pasiones, y no es ello un subproducto, por así decir, de la estructura armónica que ninguna relación podría tener como emoción alguna. Pero la forma de imitación a la que se refiere Rousseau y que desarrolla más puntualmente en el *Ensayo* no precisamente es aquella de Batteux⁶ (1746) y obedece a una estructura teórica bastante compleja. Como bien lo aclaran Dugan y Strong (2006, p. 332), en la crítica de Rousseau al teatro y a las artes en general, se encuentra a la base la diferencia entre universalidad y generalidad.

Aunque Batteux escribió *Las Bellas Artes reducidas a un mismo Principio* pocos años antes, ya era una obra sumamente influyente. En ella se plantea a la imitación como principio de todas las artes. Y tal principio gana su fuerza a partir de su universalidad. No es, dice Batteux, a este o este otro avaro al que Molière imita, sino a la avaricia en sí (1746, p.

⁵ Higgins (2012, p. 550) señala que la *Querelle* fue un evento bastante significativo que, como se verá en la tercera parte, hizo resonar posturas políticas encontradas. Razón de más para no desdeñar la relación entre la música y la política en los escritos del mismo Rousseau.

⁶ En otro trabajo he mencionado que Batteux propone cuatro formas de entender a la música desde la imitación. Sin embargo, la idea de Batteux tiene que ver con una semejanza tal como lo es una imitación, en contraste con aquello que significa la musicalidad para Rousseau, como se verá en seguida. Es decir, aunque Batteux sí habla de semejanzas con la tonalidad del lenguaje, es fundamentalmente distinto a lo que plantea Rousseau.

25). El principio, pues, es una universalización de las pasiones, si es que algo así es posible. Y es ésta la idea de imitación la que Rousseau directamente confronta. En la *Carta a D'Alambert*, Rousseau le hace ver al matemático que en el teatro no importa qué inmensas o bajas pasiones aparezcan en escena, son meramente representadas y nunca auténticamente nuestras. Aunque los personajes apasionados nos lleven incluso al llanto son, dice Rousseau, solamente emociones baratas que no “requieren nada del espectador”. Es decir, que no tienen interacción ni consecuencias reales en la vida. Son emociones ociosas y, piensa Rousseau, ser espectador del teatro es incluso una irresponsabilidad. De ahí que en el prefacio de su *Narciso* haga hincapié en que artes y ciencias nos alejan de nuestra comunidad con otros por el amor a una mera imitación.

Además de ello, las representaciones, particularmente del teatro, vuelven al espectador pasivo de al menos tres maneras. Por una parte, perdido o escindido de su propia conciencia mientras es espectador de la falsa vida de otros; además, pasivo ante las emociones que evoca la representación y que interfieren —y alteran— con las propias. Dice en *De la Imitación Teatral*: “Quedando sojuzgados a la tristeza de otros, ¿cómo resistiremos la propia?”. Y pasivo, pues, ante el juicio del artista, que conduce según su voluntad la respuesta del espectador. En una forma peculiar de opresión, somos llevados por alguien más no en contra de nuestra voluntad, sino en la ausencia de nuestra voluntad y juicio.

Sobre la música, por supuesto, Rousseau tiene una concepción muy diferente. En las *Confesiones* y en el artículo “Música” de su *Diccionario*, Rousseau menciona aquel antiguo canto ginebrino prohibido por los franceses por el riesgo de que las tropas suizas, “rompieran en llanto o desertaran al evocarles el deseo de ver su país otra vez” (2007, p.311ss). Un efecto que no tendrían otros, por lo que la música no actúa precisamente como mero sonido, sino como un signo conmemorativo. El melodioso canto les recuerda sus costumbres y vivencias de su patria. Para Rousseau un estado legítimo debe descansar sobre la base de una cultura afectiva compartida. La fuerza que la música tiene sobre los corazones se explica por su mismo origen en el lenguaje según lo plantea en el *Ensayo*. La distinción entre las pasiones físicas y morales es coincidente con el origen del lenguaje y la unidad originaria de éste entre palabras y música. La primera forma de lenguaje, piensa Rousseau, es el tropo pues de inicio no se trata de significar las cosas sino de evocar la relación del

hablante con las cosas. Así, el famoso ejemplo que usa de la palabra “gigante” nos permite ver que el objeto al que se refiere no es tan importante como la pasión que evoca. “Gigante” implica miedo, precaución, extrañeza, aquellos estados propios de un encuentro con lo desconocido y que aparenta ser amenazante. Una vez que el “gigante” ha sido reconocido como un semejante, se le designa otra palabra, más acorde con la familiaridad y comunidad, como “amigo”. Dejando la palabra “gigante” para aquello que evoque la misma experiencia de miedo, amenaza, etc.

Sin embargo, tal contenido íntimo y de experiencia propia que Rousseau propone en el lenguaje originario no está en la sola palabra, intercambiable por cualquier otra, sino en su sonoridad y musicalidad. Poco se necesita hablar cuando se esta en la soledad de los bosques; poco también se necesita para realizar un trabajo, incluso entre muchos. Por ello, piensa Rousseau, el habla inicia con una frase semejante al *aimez-moi* y no *aidez-moi*. La comunidad nace con la comunicabilidad; y no es una comunidad de trabajo e industria, sino de identidad afectiva. Así, las pasiones propiamente morales son solamente posibles en una comunidad. De manera que, como dice T. Scott, en el sonido musical uno reconoce a quienes “son de los suyos” al escucharles (1997, p. 812). En el *Emilio* Rousseau señala que, en la medida en que el amor propio está restringido a los confines de la individualidad, no hay moralidad en las acciones. Es solamente cuando se expande que puede ser amor y piedad (2000, p. 55). Ambas pasiones morales fundamentales para una comunidad verdadera en la medida en que ésta se compone por individuos que, en simpatía, han de ver a los otros como otro sí mismo.

Christopher Kelly señala que “no sería exagerar decir que, para Rousseau, la susceptibilidad a la influencia de la música es lo que distingue a los hombres que han salido del estado de naturaleza de los que no” (Scott, 1997, p. 812). Pues, como dice Rousseau, “no podemos escuchar melodía o canto sin pensar de inmediato que otro ser sensible está aquí” (2008, p. 96). Violain Anger considera que la musicalidad del lenguaje en Rousseau, más que un signo arbitrario de la pasión, es una parte de la pasión misma (2016, p. 23ss). Así como las disposiciones del rostro y las emociones lo están en el famoso estudio de Paul Ekman. Sin embargo, en Rousseau no encontramos esa universalidad que señalaría más bien a una

naturaleza humana física o biológicamente determinada.⁷ Más que sígnica, la musicalidad del lenguaje humano es simbólica. Y para ello, como dice Rousseau en el *Ensayo*, nos hace falta un diccionario. La melodía, es decir, la palabra con el canto y el canto con la palabra, comunica la intimidad de las pasiones que son, por supuesto, siempre de una individualidad que se exterioriza a unos cuantos. Es por ello que el canto suizo que rememora la pertenencia propia a una comunidad no puede conmover a cualquiera; y, en contraste, puede conmover hasta las lágrimas a unos cuantos de aquella comunidad en donde esas palabras y esa música son un sistema semántico basado en causas y efectos morales.

La dura crítica que hace Rousseau a los lenguajes modernos y en especial al francés radica en la pérdua de su musicalidad. Entre más se progresa, la lengua pierde su espíritu comunitario —y musical— y se vuelve más universal y propia de la ciencia, según dice en el *Ensayo*. En contraste con la crítica que hace a las demás artes y al teatro en particular, en la música o, más bien, en el canto, no hay pasiones baratas, en préstamo o sin consecuencias. La música nos hace tener los mismos sentimientos que se tendrían con el objeto o situación presentes y, de manera importante, tener los sentimientos apropiados como parte de la experiencia de lo que se encuentra presente. Ese es el lenguaje para el que se requiere un diccionario cuyo sentido emotivo compartirá de manera genuina una comunidad genuina. La música es, pues, una de las primeras y más importantes prácticas sociales humanas. Cualquier otro deleite en la música, piensa Rousseau, sería meramente sensitivo como lo es el gusto por la armonía o por las demás artes.

Así, como debe ser ahora claro, la concepción de Rousseau de la importancia de la melodía por sobre la armonía dista mucho de tener razones semejantes a aquellas que hacen que Rameau sostenga lo contrario. Por ello se señalaba al principio que solamente en la superficie era este dualismo la razón de la famosa *Querelle* que en este momento abordaremos.

⁷ En efecto, Anger ve en la musicalidad del lenguaje un signo de la emoción en la filosofía de Rousseau, y en esa medida es que le compara con Herder. Sin embargo, como aquí se señalará, esa interpretación desdeña la particularidad; específicamente aquella de la comunidad propia.

Música y política en la *Querelle des Bouffons*

La *Querelle des Bouffons* es solamente uno de los tantos debates que se dieron desde el siglo XVII —especialmente entre los antiguos y los modernos— acerca del arte, la política y la ciencia. En particular, y siguiendo a Patrik Riley (2006, p. 86), el antecedente más importante de la querrela por la música es aquella protagonizada por Fenelon. No es trivial que de las únicas obras literarias que Rousseau da a Emilio sea el *Telemachus*. En esta obra, Fenelon teoriza sobre una “república monárquica” en donde reinan la simplicidad, el trabajo, las virtudes campestres y la paz; en una insistente ausencia o negativa al lujo y a la guerra. Siendo una de las obras más leídas de aquella época, llegó a manos de Luis XIV que, ciertamente, personificaba todo aquello que Fenelon desdeñaba. Lo central en esta obra es el “amor desinteresado” de perderse a sí mismo por un bien mayor a través de la caridad y las virtudes cívicas. Para Fenelon, los cristianos tenían el objeto correcto (Dios), pero el motivo incorrecto (el amor propio); y los antiguos un objeto menos estimable como el amor a la ciudad, pero un motivo valioso, el amor desinteresado.

A pesar de que la *Querelle des Bouffons* es sobre música francesa e italiana, lleva los trazos y tendencia política de aquella en la que Fenelon participa y no solamente en los escritos de Rousseau, que en esos años de 1752 a 1754 en que se gesta la polémica, habían ya varios de ellos aparecido. Particularmente el primer *Discurso*, que tiene una clara influencia de esta querrela previa.

Así, la compañía de música italiana *Les Bouffons* llega a Paris presentando la *Serva Padrona* de Pergolesi. Según Higgins (2012, p. 549ss), estudios historiográficos han corregido mucho de la subestimación y mostrado que esta querrela se trató de un evento realmente significativo. Esta visita inició una controversia musical que resonaría por el resto del siglo. Más de sesenta declaratorias a favor o en contra de la música italiana o francesa aparecieron en ese año, la mitad de las cuales fueron catalizadas por los controversiales escritos de Rousseau. En las *Confesiones*, Rousseau cuenta que “todo Paris se dividió en dos partidos cuya violencia era mayor que si se tratase de un asunto de Estado o de religión” (1972, p. 351). En la polémica *Carta sobre la Música Francesa*, Rousseau hace uso de muchas de sus ideas sobre música que se encontraban en sus artículos de la Enciclopedia o estarían en obras posteriores pero aplicadas en específico a las óperas francesa e italiana.

En aquella carta, Rousseau toma partido por la música italiana señalando, sobre todo, la artificialidad y decadencia de la música en Francia (2007, p. 180). Al carecer de verdadera melodía, la música francesa opta por la falsa naturalidad de las bellezas de la armonía. Una melodía simple e inexpresiva es atiborrada con sonidos armónicos para ocultar su falta de espíritu. Y es que, piensa Rousseau, el francés es una lengua por completo inadecuada para la música. Y con una lengua tan alejada de la musicalidad apenas y se puede distinguir entre un *piano* y un *dolce* (2007, p. 184). Es por ello que la pregunta, concluye Rousseau, no es si la música italiana es mejor que la francesa, sino saber si acaso existe una música francesa.

Todos estos vituperios, que Rameau —como el máximo representante de la música francesa— se tomó de manera muy personal, llevan detrás la idea de la música y la melodía como fuente de la comunicación genuina y de una comunidad. Ante ello, Rameau responde con su escrito sobre los errores de la Enciclopedia que Rousseau había elaborado, resaltando el papel de la armonía y el nulo progreso que supondría centrar el estudio de la música sobre la melodía. Pero también, como lo aseguran Higgins (2012, p.561) y otros, la *Querelle* tienen como antecedente la carga de controversia política no entre Francia e Italia ni entre los antiguos y los modernos precisamente, sino entre la tendencia prerevolucionaria de los *philosophes* y la corona francesa. Rousseau comenta en la *Nueva Eloisa* que la Ópera Francesa se dice

El más grande monumento de la magnificencia de Luis XIV. De hecho, no todos tienen la libertad, como puedes imaginarte, de dar su opinión sobre este asunto. Cualquier cosa puede ser disputada excepto la música y la ópera. Respecto a ello, es peligroso no disimular la opinión propia, ya que la música francesa es cuidada por una inquisición no menos arbitraria que severa. De hecho, a los extranjeros se les dice que no hay nada en el mundo mejor que la ópera de París (1836, p. 137).

En los panfletos a favor de la música francesa, el bando o esquina del rey, como les llamaban, y cuyos autores solían ser conservadores, hay una defensa de las doctrinas y tradiciones aceptadas. Desde su perspectiva, la música italiana era una amenaza para el idioma nacional y las instituciones musicales. Y ya que éstas se habían convertido en emblema de muchas de las ideas nacionalistas bajo el absolutismo, acababa siendo una amenaza a su forma de vida; así como la Ópera de París era un monumento, como señalaba

Rousseau, a la grandeza de Luis XIV. Es decir, el *ancien régime* se encontraba en el centro de la controversia. Así, la música es el símbolo de la discordia, de la lucha de clases, lo antiguo y moderno, la monarquía y la república. Y como tal símbolo, engloba las emociones reales (no representadas) de un pueblo.

Conclusión

Como lo hace notar Charles B. Paul (1971, p.396), en la *Querelle* hay mucho más en juego que solamente música. De igual manera, en la controversia particular entre Rousseau y Rameau sobre armonía y melodía hay más que sólo música. Rousseau le da una importancia capital a la musicalidad del lenguaje en la formación de una comunidad. Importancia que difícilmente se le atribuiría desde una reflexión política “seria”. De manera que la incidencia de la música en la rica y compleja teoría política o pedagógica de Rousseau suele desdeñarse. Solamente Rousseau le da semejante importancia; solamente los participantes de la *Querelle* se la dieron. Pero a riesgo de juzgar la marcada intromisión de la música en la vida pública como una especie de fantasía de la época, habría que preguntarse si no tiene acaso semejante importancia. Hay que recordar que de los escombros del Imperio Romano, Gregorio Magno unificó a la iglesia con los cantos dispersos por Europa. O que Lutero y la Contrarreforma vieron en la música un poder semejante. Esto es, una potencia formadora de comunidades.

Dugan y Strong, dentro de la interpretación de la filosofía de Rousseau, opinan algo semejante. Mientras el espectador sea pasivo ante la representación teatral o el individuo meramente obediente ante el decreto, no hay autonomía. Igualmente, no poder reconocer a otros en uno mismo obstruye la posibilidad de sí mismo como ser social. Allí se encuentra la importancia que pone Rousseau en el lenguaje musical. Una forma de comunicación que impide la posibilidad de expresar la singularidad de la emoción a la par que la racionalidad no podrá crear vínculos sociales verdaderos. La mera teoría no solamente no convence, sino que en su universalidad acaba con el reconocimiento de los propios y los ajenos.

De la fría, lejana y universal noción de naturaleza de la que parte Rameau en el espíritu geométrico, la idea de Rousseau de aquella tiene que ver más que con una “naturaleza humana” universal, con una que se forja y expresa en comunidades, naciones, pueblos. De

ahí la duda de Fubini sobre este lenguaje para el que se necesita un diccionario (XX, p.31).⁸ No hay, o al menos no interesa humanamente, una esencia humana universal ni algo así como una pasión universal. Tampoco aquellas individuales, que no son nada en sentido social, sino aquellas identitarias, que hacen de un grupo una generalidad. Quizás, pensaría Rousseau, no vemos la importancia social que tenía la música porque la hemos perdido en el lenguaje. No imaginamos cómo los antiguos, los primeros grupos, hacían justamente comunidad en el canto.

Y, en efecto, parecería hoy un despropósito dar una importancia política tal a la música. Pero, como Rousseau, no pensemos en las grandes masas, las naciones innumerablemente complejas. Pensemos en las comunidades que se identifican justamente con su música. Algo que en Latinoamérica es más que evidente. La música forma grupos, tipos de vestimenta, estilos de vida. Desde la trova, el post-punk, la salsa y hasta el terrible narco corrido son identitarios. Hablan, por así decirlo, la misma lengua. En este sentido, todo canto genuino, común y comunitario es una especie de himno nacional, mucho más íntimo y comunitario que los himnos nacionales mismos.

Referencias

- BROMBERG, Carla. Le Classement de la Musique dans l'Oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 55-70, 2014.
- DIDEROT, Denis. **Rameau's Nephew**. Open Book Publishers, 2013.
- DUGAN, C.N.; STRONG, Tracy. Music, Politics, Theater, and Representation in Rousseau. *In*: RILEY, Patrick. **The Cambridge Companion to Rousseau**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 329-364.
- FUBINI, Enrico. De Dubos a Rousseau y más allá. *In*: FERRER, Anacleto. **Rousseau, música y lenguaje**. Valencia: Universitat de Valencia, 2010.
- HIGGINS, Geoffrey. Old Sluts and Dangerous Minuets: or, the Underlying Musical Tensions of the "Querelle des Bouffons". **Eighteenth-Century Studies**, Johns Hopkins University Press, v. 45, n. 4, p. 549-563, 2012.

⁸ Fubini señala lo siguiente: “¿Qué intentaba pues decir Rousseau cuando afirmaba que para entender la música es preciso conocer el diccionario? ¿No parece tal afirmación estar en contradicción con todo aquello a lo que se refería al hablar del canto originario?”. Sin embargo, como se ha planteado, no se trata de un “lenguaje originario” en abstracto.

- HIGGINS, Geoffrey. Old Sluts and Dangerous Minuets: or, the Underlying Musical Tensions of the "Querelle des Bouffons". **Eighteenth-Century Studies**, v. 45, n. 4, 2012, p. 549-563.
- KISCH, Eve. Rameau and Rousseau. **Music & Letters**, v. 22, n. 2, 1941, p. 97-114.
- PAPPAS, John. Rousseau and D'alembert. **PMLA**, v. 75, n. 1, 1960, p. 46-60.
- PAUL, Charles. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 114, n. 2, 1970, p. 140-154.
- PAUL, Charles. Music and Ideology: Rameau, Rousseau, and 1789. **Journal of the History of Ideas**, v. 32, n. 3, 1971, p. 395-410.
- RILEY, Patrick. Rousseau, Fenelon, and the Quarrel between the Ancients and the Moderns. *In*: RILEY, Patrick; **The Cambridge Companion to Rousseau**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 78-93.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensayo sobre el origen de las lenguas**. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **La Nueva Eloisa**. Barcelona: Imprenta y Librería de Oliva, 1836.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Diccionario de Música**. Madrid: Casa Editorial de B. Eslava, 1867.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confesiones**. Estados Unidos: Los Clásicos, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emilio o de la Educación**. Madrid: Edaf, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Escritos Sobre Música**. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alambert**. Biblioteca Digital: Fundación Rama, 2016.
- RAMEAU, Jean-Philippe. **Tratado de Armonía reducido a sus principios naturales**. Hurlingham: Damián Fernando Calle, 2019.
- SCOTT, John. Rousseau and the Melodious Language of Freedom. **The Journal of Politics**, v. 59, n. 3, 1997, p. 803-829.
- SCOTT, John. The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy. **Journal of the History of Ideas**, v. 59, n. 2, 1998, p. 287-308.
- STRAUSS, John. Jean Jacques Rousseau: Musician. **The Musical Quarterly**, v. 64, n. 4, 1978, p. 474-482.