

M U S I C A

Juan Jacobo Rousseau

Por Jesús BAL Y GAY

La figura de Juan Jacobo Rousseau no pertenece exclusivamente al mundo de la filosofía: la historia de la música la incluye entre aquellas que han ejercido influencia decisiva en la evolución de este arte. Esto quizá no lo sepan muchos aficionados a la música, y es muy explicable, pues el nombre de Rousseau se halla ausente de los programas de conciertos y de los catálogos de discos y hay que ir a buscarlo en los diccionarios e historias del arte sonoro.

Pero el que haya ejercido una influencia decisiva en la evolución de la música no quiere decir que el famoso filósofo y ginebrino haya sido un músico consumado ni siquiera un teórico de la música verdaderamente docto. Como compositor y como teórico no pasó de ser un aficionado de fino instinto, y en algunos puntos la pasión lo llevó a dogmatismos que hoy nos hacen sonreír.

En su adolescencia estudió música con un maestro oscuro. Entre los veintitrés y los veinticinco años prolonga en Chambéry una carrera de músico práctico iniciada ya, como corista, en Annecy. Más tarde, a poco de llegar a París, lee ante la Academia de Ciencias un trabajo sobre la notación musical, en el que aboga por la representación de los sonidos mediante números. Y luego compone la ópera *Las musas galantes*, escribe para la *Enciclopedia* los artículos correspondientes a la música, compone canciones diversas y la famosa ópera *El adivino de la aldea*, obra a la que seguirán otras, ya teatrales, ya destinadas al concierto, además de los escritos teóricos, casi siempre polémicos, con que contribuyó al examen de la situación de la música —especialmente la francesa— en su tiempo.

Su influencia en el medio musical francés resultó infinitamente superior a sus méritos y autoridad de músico y nos parece increíble si tenemos presente su declarado antagonismo a Rameau, la gran figura musical de la época. Pero ello se explica por la oportunidad con que Rousseau expuso sus teorías. El momento era propicio para ellas, tan propicio, que se diría que Rousseau es fruto de su tiempo y no éste fruto suyo.

En el mes de agosto de 1752, una compañía italiana llevó a París *La serva padrona*, de Pergolesi, obra que ya había sido representada allí en 1746, pero, interpretada mediocrementemente, había pasado sin pena ni gloria. En ésta su segunda aparición la obra obtuvo un éxito enorme. El público halló en ella un espíritu nuevo, muy diferente del que prevalecía en la ópera francesa de entonces, con sus *ballets*, sus dioses y personajes mitológicos y su estilo *sublime*. *La serva padrona* era un trozo de la vida cotidiana, plenamente humana, que vivían los hombres y las mujeres de entonces. Rousseau, el filósofo de la naturaleza, del hombre natural, de la vida natural, encontró en la naturalidad de *La serva*

padrona y el éxito que obtuvo ante el público francés, ejemplo y apoyo para su personal estética de la música y su personalísima animadversión contra Rameau.

La obra de Pergolesi provocó una ardiente polémica entre sus admiradores y los partidarios de la tradición francesa, representada por Lully y Rameau. Esa polémica se denominó “la guerra de los bufos”, pues “bufos” (*bouffons*) llamaban los franceses a los cómicos italianos que representaban óperas cómicas (*buffe* en italiano). Rousseau describe así la guerra desencadenada por *La serva padrona*: “Todo París se dividió en dos partidos, más ardientes que si se tratara de un asunto de Estado o de religión. Uno, más poderoso, más numeroso, constituido por los grandes, los ricos y las damas, apoyaba a la música francesa; el otro, más vivo, valiente y entusiasta, compuesto de los verdaderos conocedores y las personas inteligentes. Este grupo pequeño se reunía, en la ópera, debajo del palco de la Reina. El otro partido ocupaba el resto del patio y de la sala, pero su centro estaba debajo del palco del Rey. De ahí vienen los nombres de esos famosos partidos: *rincón del Rey*, *rincón de la Reina*.” Por supuesto que en el *rincón de la Reina*, “compuesto de los verdaderos conocedores y las personas inteligentes” se hallaba el que así lo define, pero no mal acompañado, ciertamente, pues a su lado estaban D'Alembert, Diderot —el de *La paradoja del comediante* ¡quién lo diría!—, Grimm y Holbach. Aquellas dos facciones deberían denominarse en justicia *la francesista* y *la italianista* y como —según Cocteau— todo “Viva Fulano” implica un “Muera Zutano”, a la francesista podríamos denominarla *anti-italiana* y a la italiana *anti-francesa*, calificativo éste último que parecerá excesivamente duro e incluso absurdo ya que se aplica a un grupo de ciudadanos franceses, pero la verdad es que Rousseau y sus aliados iban contra la música francesa. La *Carta sobre la música francesa* del ginebrino, publicada en 1753, no deja lugar a dudas a ese respecto.

La sabiduría popular nos advierte que “una cosa es predicar y otra dar trigo”. Rousseau *predicó* en esa célebre *Carta*, pero también se atrevió a *dar trigo* con su *Adivino de la aldea* (*Le Devin du village*), ópera que obtuvo inmediatamente un gran éxito y sirvió de modelo a otras muchas de diversos compositores, incluso *Sebastián* y *Sebastiana* de Mozart. No importa que las limitadas facultades musicales y la endeble técnica de su autor se revelen en ella claramente: esa obra cuenta en la historia de la música. Adolphe Adam, en sus *Recuerdos de un músico*, no tiene empacho en afirmar: “No hay que olvidar la sensación inmensa que produjo *Le Devin du village*. Fue la señal de una revolución a la que más tarde se debieron

quizá los primeros ensayos de Duni, de Philidor, de Monsigny, verdaderos padres de la ópera realmente musical en Francia. Por ese motivo debe Rousseau ocupar un lugar en la galería de los compositores franceses, y sería injusto negarle su calidad de precursor de los grandes genios que han ilustrado nuestra historia musical moderna.”

El adivino de la aldea alcanzó más de cuatrocientas representaciones y desaparición del repertorio en 1829. Se ha dicho que el golpe de gracia se lo propinó un individuo del público que, durante la que había de ser la última representación de la obra, arrojó al escenario una enorme peluca; y aun se afirmó que ese individuo fue Berlioz. Éste lo niega en sus *Memorias*, aunque no oculta su desprecio por la obra de Rousseau. Por cierto que en el mismo pasaje, Berlioz cita como ejemplo de “chistosa perfidia” una carta de Gluck a la reina María Antonieta en la que se dice: “Francia, que tiene tan poco de qué enorgullecerse en cuanto a la música, ha producido, sin embargo, algunas composiciones notables, entre las cuales puede citarse *Le Devin du village* de Monsieur Rousseau.”

El lector curioso que desee ver alguna muestra de esa obra, puede consultar la edición española de la *Historia de la música* de Johannes Wolf, donde hallará un fragmento bien elocuente en su inanidad. En vano buscaremos un nuevo concepto de la armonía, ni de la melodía, ni del ritmo en esa música. Rousseau no innovó nada en el plano verdaderamente musical. Su innovación se redujo a aplicar a la música dramática sus afares de filósofo: la *vuelta a la naturaleza*, más que buscar una base natural para los elementos musicales —eso correspondería realmente a su enemigo Rameau—, significó, en resumen, tomar como asunto para las óperas la vida rural de la época. Y como señala P. H. Láng, “no hace falta decir que la naturaleza que Rousseau pretendía reconciliar con la música es la misma naturaleza idealizada y arbitraria que hemos hallado en cada provincia del pensamiento artístico y literario francés”, una naturaleza tan convencional y utópica como el *salvaje*, como el *hombre natural* que hallamos en la obra filosófica de este músico aficionado.

La influencia decisiva de Rousseau en el plano musical consistió, en fin, en dar forma o expresión a un estado de ánimo de una buena parte del público francés con respecto al anquilosamiento temático en que había caído la ópera francesa. De haberse limitado a exponer lo absurdo y arbitrario de las obras francesas de aquella época, Rousseau sería más respetado de lo que lo es por los músicos de hoy; pero lo malo para él fue pretender para sí el título de compositor y, además, dogmatizar en sus escritos teóricos sobre la carencia de melodía y ritmo en la música francesa, la incapacidad del idioma francés para expresarse musicalmente y, en fin, la inexistencia de la música francesa. La falta de preparación técnica y el exceso de pasión lo llevaron a esos extremos, extremos que suelen darse, ciertamente, en el aficionado —que no otra cosa fue, en música, el autor de *El contrato social*.