

ISSN 2683-3263

AITIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volumen VI Número 11 Enero - Junio 2026



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CENTRO DE
ESTUDIOS
UANL HUMANÍSTICOS

Aitías
Revista de Estudios Filosóficos
<http://aitias.uanl.mx/>

Rousseau racionalista: el problema de la notación musical

Rousseau as a rationalist: the problem of musical notation

Rousseau rationaliste: le problème de la notation musicale

Raúl Jair García Torres
<https://orcid.org/0009-0007-6627-5137>
Universidad Nacional Autónoma de México
CDMX, México

Editor: José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2026. García Torres, Raúl Jair. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/aitias5.11-127>

Recepción: 10-06-25

Fecha Aceptación: 10-12-25

Email: rauljair.garcia@cch.unam.mx

ROUSSEAU RACIONALISTA: EL PROBLEMA DE LA NOTACIÓN MUSICAL

ROUSSEAU AS A RATIONALIST: THE PROBLEM OF MUSICAL NOTATION

ROUSSEAU RATIONALISTE: LE PROBLÈME DE LA NOTATION MUSICALE

Raúl Jair García Torres¹

Resumen: El presente texto expone y analiza el tratamiento que hizo Jean-Jacques Rousseau sobre el problema de una notación adecuada a la música. Aunque poco estudiado el caso de Rousseau, el problema es clásico y lo sigue siendo hoy en día en términos semánticos (relación entre signo y referente) y en términos prácticos (por ejemplo para utilidad en el solfeo). En Rousseau se da un tratamiento serio y riguroso a partir de un análisis de la materia en sus tiempos (Parte I) para luego proponer por su parte una notación más adecuada y que según él se apega mejor a la naturaleza de la música (Parte II). Por último (Parte III), se ofrece un análisis de la crítica que recibió el proyecto de la nueva notación y que llevaría a su subsecuente rechazo en la Academia de Ciencia. Concluyo con algunas ideas que pretenden relacionar los planteamientos de Rousseau sobre la notación musical con algunas otras de sus ideas mostrando su vena racionalista en este punto..

Palabras clave: Racionalismo, notación musical, historia de la música, Estética racionalista, música.

Abstract: The present text exposes and analyzes the treatment that Jean-Jacques Rousseau did about the problem of a notation proper to music. Although the case of Rousseau has not been widely studied, the problem is classic al and still important nowadays in terms of semantics (relation between sign and referent) and practice (for instance for use in solfège). On Rousseau there is a real and rigorous treatment based on an analysis of the field in his time (Part I), in order to propose his own notation more accurate and, according to him, better representative of the nature of music (Part II). At last (Part III), it is stated an analysis of the critics received by the project of new notation and that would accomplish its subsequent rejection in from the Academy of Sciences. I conclude with certain ideas that aim to relate Rousseau's statements about musical notation with other of his ideas showing his rationalist vain on this point.

Key words: Rationalist, Musical notation, History of Music, Rationalist Aesthetics, Music.

Résumé: Le présent texte expose et analyse le traitement que Jean-Jacques Rousseau fait sur le problème d'une notation adaptée à la musique. Bien que le cas de Rousseau soit peu étudié, le problème est classique et l'est encore aujourd'hui en termes sémantiques (relation entre signe et modèle) et en termes pratiques (par exemple pour l'utilité dans le solfège). Dans la partie qui concerne Rousseau on utilise un traitement sérieux et rigoureux à partir d'une analyse de la matière à son époque (Partie I) pour ensuite proposer de son côté une notation plus adaptée et selon lui plus conforme à la nature de la musique (Partie II). Finalement (Partie III), on offre une analyse de la critique qui a reçu le projet de la nouvelle notation et qui conduirait à son rejet ultérieur dans l'Académie des Sciences. L'article finit avec certaines idées qui comptent associer les démarches de Rousseau sur la notation musicale avec d'autres idées qui montrent sa disposition rationaliste dans ce point.

Mots-clés: Rationalisme, Notation musicale, Histoire de la musique, Rationalité esthétique, Musique.

Crítica a la notación musical tradicional

Con 29 años de edad, Rousseau llega a París en 1741 con nada más que con su proyecto de música y su *Narciso* (una comedia) con las pretensiones de tener suerte en París frente a la Academia de Ciencia. Pero antes de exponer en qué consiste propiamente la nueva notación musical que Rousseau propuso quisiera exponer los puntos que encontraba el ginebrino como erróneos o imperfectos en la notación musical tradicional y que, en el fondo, consiste curiosamente en una toma de partido por la estética musical racionalista (Descartes, Leibniz y Rameau).

Después de presentar la memoria de su *Proyecto sobre los nuevos signos para la música*, con una extensión de no más de veinte páginas, y de haber sido rechazado por la Academia, Rousseau trabajó durante unos meses reelaborando su texto y concluyó con un tratado de unas cien páginas dirigido esta vez al público en general como denuncia del equívoco que habían cometido los jueces en la Academia de Ciencias al rechazar su proyecto. Se trata de la *Disertación sobre la música moderna* donde la exposición del sistema musical de Rousseau adquiere una forma más acabada. En ambos textos me apoyaré.

Rousseau se propone dos cosas, en principio, muy sencillas, y elementales: 1) anotar la música y todas sus complejidades de manera “más sencilla, más cómoda y menos difusa”,² esto es, “más cómoda para anotar”.³ Por ejemplo, sirviéndose de su experiencia como copista, Rousseau escribe un largo artículo sobre este oficio en el

2 Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música* (Universitat de Valencia, 2007), 89.

3 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes* V (Éditions Gallimard, 1995), 133. Esta y todas las citas del *Projet* son traducciones mías.

Diccionario. Al distribuir la partitura en el papel pautado, una de las cuatro reglas que da el ginebrino y que debe seguir el copista es que cuando se tienen las distintas partes de la obra se ha de buscar que cada fragmento, que cada pentagrama ajuste con el mismo de todas las demás partes y que cuando las partes exceden el número de pentagramas en el papel pautado, es preferible que se coloquen dos partes en un solo pentagrama (evitando que sea el de la parte del violín para no confundir con el doble registro) o, aún más, que se dejen pentagramas vacíos dado el caso.⁴ El problema de llevar a cabo esta exigencia que impone Rousseau al copista es que en Francia la cantidad de pentagramas en cada papel pautado está fijada por lo que no siempre corresponden al número de partes necesarias de la obra.⁵ Esto es de suma importancia pues define la labor del copista como un intermediario entre el compositor y la audiencia: “Corresponde al copista aproximar estos dos términos tanto como le sea posible, indicar con claridad todo aquello que se debe hacer para que la música ejecutada refleje fielmente en el oído del compositor lo que éste representó en su mente cuando la compuso.”⁶

Aunado a esto, surge el problema de la transposición que hace laboriosa la escritura de una pieza al unísono para diferentes instrumentos que no leen en la misma clave. El proceso es el siguiente: “Si se desea entonces transportar a un tono un aire compuesto en otro [tono] diferente, se trata, en primer lugar, de elevar o bajar su tónica y todas las notas uno o más grados, según el tono que se ha escogido, y, después, de armar la clave como lo exige la analogía de

4 Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música* (Ediciones Akal, 2017), 153.

5 Cf. Rousseau, *Diccionario de música*, 319.

6 *Ibid.*,156.

ese nuevo tono.”⁷ La modificación de la clave o armadura original conlleva la introducción de las alteraciones correspondientes y necesarias en la pieza no incluidas en la clave. Lo complicado de este proceso para el copista y el compositor acarrea problemas para el intérprete

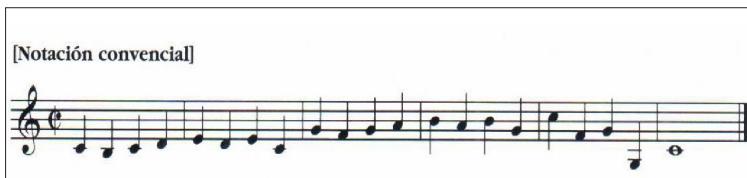
pues, aunque se guíe por las notas que tiene a la vista, es necesario que sus dedos hagan sonar otras completamente diferentes, y que las altere tan differentemente como diferente sea la manera en la que la clave haya de estar armada para el tono anotado y para el tono *transportado*, de manera que a menudo debe hacer sostenidos donde ve bemoles, y viceversa, etcétera.⁸

Esto tiene que ver con el problema de los nombres de las notas y sus expresiones gráficas que más adelante explico, pero por el momento adelanto que Rousseau piensa que el intérprete ha de tener conocimiento de la armadura anotada, que es el original, aunque su partitura esté anotada con otra armadura. En el fondo, lo que deja ver este problema relacionado con el intérprete es la cuestión de expresar una misma tonalidad con diferentes armaduras, tomando por tonalidad a veces únicamente la original en la que se anota la música y otras veces también en la que se traspone. Puede que esta cuestión solo es un problema de perspectiva, es decir, si lo ves como el compositor o como el intérprete, lo cual deja ver que las inquietudes y objeciones que Rousseau plantea a la notación tradicional tienen que ver con tratar la cuestión desde dos puntos de vista entremezclados: el del compositor y el del intérprete.

7 *Ibid.*, 427.

8 *Idem.*

Lámina F, Figura 2. [Notación convencional] del *Diccionario de música*



Además, el ginebrino se propone 2) “hacer que aprender música sea tan fácil como engorroso ha sido hasta ahora [...] y hacer que la práctica dependa tan sólo del hábito de los órganos, sin que pueda entrometerse la dificultad de la notación.”⁹ En efecto, a Rousseau mismo le había costado mucho aprender música por sí solo o con maestro a tal grado que había dudado que el problema fuese solo de sus capacidades sino más bien del mismo arte. Así, aún cuando al niño se le enseñe música por mero entretenimiento parece ser necesario aprender el lenguaje del canto antes de cantar. Fiel a su pedagogía, Rousseau quiere que el lenguaje musical se aprenda en la práctica, incluso que se le “descubra” intuitivamente en el momento mismo de cantar. No obstante esta supuesta necesidad de aprender el lenguaje musical, sus notas, sus signos y la manera de solfear, declara Rousseau: “sin prisa ninguna para enseñarle a leer la escritura, tampoco la tendré para enseñarle a leer la música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apresuremos a fijar su espíritu sobre signos *convencionales*. ”¹⁰ Así, el problema práctico de la enseñanza reside en la naturaleza convencional de los signos, éstos impiden el ideal formativo del niño

9 *Ibid.*, 89.

10 Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o de la educación* (Alianza Editorial, 2011), 231. El subrayado es mío. Como se sabe, la arbitrariedad-convencionalidad en Rousseau es un tema que atraviesa su obra; sus obras teóricas sobre música no serán la excepción.

que tiene Rousseau. El niño ha de aprender en la marcha *natural*, aunque no por eso incontrolada, de la práctica de la mano de signos que no sean convencionales para evitar la violencia y frustración del niño al aprender un lenguaje completamente ajeno, extraño y arbitrario.

Pero estos objetivos de notar la música de manera más sencilla y de que desde la misma notación musical sea más fácil aprender música, es decir, un *objetivo técnico* y un *objetivo práctico*, se encuentran con las deficiencias de la notación tradicional moderna las cuales se reducen a tres. 1) “La primera es la infinidad de signos y de sus combinaciones [...] resulta que toda la dificultad reside en la observación de las reglas y para nada en la ejecución del canto”.¹¹ Aunque parezca extravagante el que tales signos sean demasiados, Rousseau tiene las pretensiones de remediar este “vicio” de la notación tradicional.

2) “La segunda es la falta de evidencia de la especie de los intervalos cuando se expresan en la misma o en distintas claves”¹² lo cual hace progresar lentamente el aprendizaje de la música en los estudiantes y la confusión en la ejecución de los músicos. Esto es interesante porque, según Rousseau, no es lo mismo solfear *ut* que C. Entiéndase la acción de

11 Rousseau, *Escritos sobre música*, 100. Cf. también Rousseau, Diccionario de música, 296 y 131. En el segundo lugar, incluso Rousseau reconoce que Rameau también señala el mismo defecto en la notación tradicional: “El señor Rameau, en su *Disertación sobre los diferentes métodos de acompañamiento*, ha encontrado un gran número de defectos en las cifras ya establecidas. Ha evidenciado que son demasiado numerosas y a la vez insuficientes, oscuras, equívocas; que multiplican de una forma inútil los acordes y que no muestran de ninguna forma su ligadura.” Las cifras que se critican allí corresponden a una moda francesa de colocar cifras en la partitura del bajo: “Pero en Francia está de moda sobrecargar los bajos con una confusión de *cifras* inútiles; se cifra todo, hasta los acordes más evidentes, y aquel que pone más cifras cree ser el más sabio.”

12 Rousseau, *Escritos sobre música*, 100. Cf. también Rousseau, Diccionario de música, 296.

solfear por “entonar los sonidos, en pronunciar al mismo tiempo las sílabas de la gama que les corresponden”.¹³ Esto tiene que ver con el nombre de las notas en la práctica del solfeo, es decir, con la naturaleza de los nombres poniendo en cuestión la relación entre el signo y su significado, la cual no parece ser del todo evidente en la notación tradicional. También tiene que ver con la disyuntiva entre el privilegio del intervalo y el privilegio de la altura o extensión, es decir, entre la relación aritmética de dos sonidos, asequible de expresar matemáticamente en una fracción, y la simple cualidad de comparación entre dos sonidos con diferentes velocidades vibratorias. El intervalo y la altura serán definidos por Rousseau de la siguiente manera:

[Intervalo:] Diferencia de un sonido a otro, entre lo grave y lo agudo; es el espacio completo que uno de los dos tendría que recorrer para llegar al unísono del otro. La diferencia que existe entre *intervalo* y *extensión* es que el *intervalo* está considerado como indiviso y la *extensión* como divisible. En el *intervalo* sólo se consideran los dos términos; en la *extensión* se suponen [sonidos] intermedios. La *extensión* forma un sistema, pero el *intervalo* puede ser incompuesto.¹⁴

Es decir, por un lado el privilegio recaería en un aspecto cuantitativo que tiene unidades indivisibles, y por el otro en un aspecto meramente cualitativo que presenta

13 *Ibid.*, 393.

14 Rousseau, *Diccionario de música*, 244. Cf. también Rousseau, Diccionario de música, 216: “Diferencia entre dos sonidos dados que tienen intermedios, o suma de todos los intervalos comprendidos entre los dos extremos. Así, la mayor *extensión* posible, o aquella que comprende a todas las demás, es la distancia que hay del más grave al más agudo, de todos los sonidos sensibles o apreciables. [...] la *extensión* sonora musical, como la del tiempo y la de lugar, es divisible hasta el infinito.”

un pleno divisible como condición de posibilidad para un sistema. Pero vayamos por pasos:

C y A designan sonidos fijos, invariables, que siempre emiten las mismas teclas. *Ut* y *la* son otra cosa. *Ut* es constantemente la tónica de un modo mayor o la mediante de un tono menor. *La* es constantemente la tónica de un modo menor o la sexta nota de un tono mayor. De esa forma, las letras marcan los términos inmutables de las relaciones de nuestro sistema musical, y las sílabas marcan los términos homólogos de las relaciones semejantes en diversos tonos.¹⁵

Esto quiere decir que por homología, tanto *ut* como *la*, pueden ocupar el mismo lugar en la escala de acuerdo con un modo, esto es, pueden ocupar el mismo grado y por lo tanto, son el mismo sonido aunque expresando distintas relaciones. Empero, si se emplea la nomenclatura entonces cada letra designa un único sonido en todo el teclado temperado junto con sus octavas; así, una misma tecla será siempre designada, por ejemplo, por la letra C, y cuando se escriba C entonces siempre se referirá al sonido que se escucha al presionar determinada tecla.

Así, para Rousseau la notación tradicional añade términos innecesarios y poco claros. Innecesarios según el principio ockhamista *pluralitas non est ponenda sine necessitate* ya que en el ámbito práctico se tienen dos designaciones de los sonidos, por un lado la nomenclatura y por el otro los nombres de las notas que les puso Guido d'Arezzo. Poco claros porque su uso hace que se confunda su función entre unos y otros. Por un lado, dice Rousseau, la nomenclatura señala un sonido en específico

15 Rousseau, *Emilio, o De la educación*, 232.

y sus octavas en el teclado temperado y, por el otro, los nombres monosílabicos designan más bien las relaciones de los sonidos. En este último caso el problema es que un mismo nombre se ocupa para distintas relaciones, es decir, en distintos modos por lo que parece entonces que los nombres designan las teclas del teclado, en pocas palabras, no se sabe a qué se está refiriendo uno: si a la tecla y su sonido o al grado que ocupa dicho sonido en el modo el cual cambia de obra a obra. El problema práctico Rousseau lo ejemplifica así:

Pregúntele a una persona que canta qué es un *ut* y le dirá que es el primer tono de la gama. Pregunto lo mismo a un instrumentista y le responderá que es tal posición en el diapasón de su violín o tal tecla de su clavecín. Ambos tienen razón. En cierto sentido están incluso de acuerdo y lo estarían del todo si uno no concibiera esta gama como móvil y el otro este *ut* como variable.¹⁶

En esto concluye este problema, nuevamente en un aspecto práctico: el solfeo. El solfeo es la última consecuencia de este “vicio” de la notación tradicional ya que es el aspecto práctico-pedagógico de la misma. Resulta interesante que Rousseau piense que cuando se solfea no

16 Rousseau, *Escritos sobre música*, 117. Además cf. Rousseau, *Escritos sobre música*, 119 “Pero limitémonos al examen de lo que ocurre en una sola clave. Se cree que la misma nota siempre ha de expresar la idea de la misma tecla y, sin embargo, esto es completamente falso. Como consecuencia de accidentes muy comunes causados por sostenidos y bemoles, ocurre en todo momento no sólo que la nota *si* se convierte en la tecla *ut*, que la nota *mi* se convierte en la tecla *fa* y al revés, sino también que una nota sostenida en la clave y sostenida por accidente sube un tono entero, convirtiendo un *fa* en un *sol*, un *ut* en un *re*, etc., y que, en cambio, por un doble bemol un *mi* se convierte en un *re*, un *si* en un *la* y así los demás. ¿dónde está entonces la precisión de nuestras ideas? ¿Cómo? ¿Veo un *sol* y debo tocar un *la*? ¿Es ésa la relación tan exacta, tan alabada, en aras de la cual se pretende sacrificar la de la modulación?”.

solo se dicen o cantan las notas que están en el papel sino que en el ínterin se aporta al espíritu una idea. Rousseau intenta precisar esa idea que adquiere el espíritu al solfear, es decir, cuál deba ser esa idea clara que el espíritu tenga cuando solfee: el sonido de la tecla o el grado que ocupa tal sonido en la escala según el modo de la obra. Rousseau optará por la idea de la relación que ocupe determinado sonido con el resto, es decir, el grado que ocupa tal sonido en la escala según el modo debe ser la idea que una nueva notación transmita al intérprete.

*Ut o re no son, o no deben ser, tal o cual tecla del teclado, sino tal o cual cuerda del tono. En cuanto a las teclas fijas, se expresan por las letras del alfabeto. La tecla que llamáis ut, yo la llamo C; la que llamáis re, yo la llamo D. No son signos que yo invento; se trata de signos totalmente establecidos por los que determino con absoluta claridad la fundamental de un tono.*¹⁷

Y con esto, Rousseau vuelve a traer a la mesa la convencionalidad o naturalidad de los signos musicales que ya antes ha señalado con la cantidad innecesaria de signos musicales.

Por último, 3) la tercera clase de vicios tiene que ver con “la extrema disparidad de los caracteres y el excesivo volumen que ocupan”¹⁸, lo cual pone en evidencia, en el otro extremo, justo la virtud que debiera satisfacer las demandas de todo lenguaje escrito y, sobre todo, en la notación musical, esto es, “expresar mucho en poco espacio”.¹⁹

17 Cf. Rousseau, *Diccionario de música*, 394-395.

18 *Ibid.*, 100.

19 *Ibid.*, 101.

Estos tres vicios de la notación musical tradicional, según Rousseau, apuntan a un mismo origen: “todos esos defectos parten de la misma fuente, a saber, del mal establecimiento de los signos y de la cantidad que fue preciso instituir para suplir la expresión limitada y mal concebida que se les había dado inicialmente.”²⁰

Una nueva notación musical

Para proponer una nueva notación musical, Rousseau identifica dos objetivos principales que ha de satisfacer, de manera que el significado o concepto que implique el signo sea el correcto transmitido precisamente. “El primero debe ser la expresión de todos los sonidos posibles; el otro, aquél de todas las duraciones diferentes tanto de los sonidos como de sus silencios correspondientes y que comprende la diferencia de movimientos [tempos].”²¹ Por un lado, la altura que se expresa en el pentagrama verticalmente y, por el otro, la duración expresada en el pentagrama de izquierda a derecha horizontalmente.

“Además de esto, sería ventajoso que estos signos ya fuesen conocidos, para no dispersar la atención, y fáciles de representar, para que la música resulte más cómoda.”²² Esos signos serán los números. La elección de Rousseau nos llevaría a la manera en cómo se aprenden los números para determinar si no hay otros mejores, por ejemplo, las letras. El *Emilio* sitúa el aprendizaje de las matemáticas, específicamente de la geometría, a una edad aproximada de 12 años en la que éstas se aprenden empíricamente de la mano del tutor. Debido a que todo conocimiento comienza

20 *Ídem.*

21 Rousseau, *Œuvre complètes* V, 133.

22 Rousseau, *Escritos sobre música*, 101.

en la experiencia y solo después, mucho después, se “intelectualiza”,²³ los signos numéricos no son la excepción. Lo único que tiene que hacer el tutor es, dice Rousseau, no pretender “enseñar geometría a Emilio, es él quien ha de enseñármela; yo buscaré las relaciones y él las encontrará; porque yo las buscaré de forma que se las haga encontrar.”²⁴ No obstante, aunque esto pueda significar trasladar el problema del aprendizaje de los signos musicales al de los números y a pesar de que ambos problemas aparecen en el mismo libro del *Emilio*, sea “el estudio que fuere, sin la idea de las cosas representadas los signos que las representan no significan nada.”²⁵

Además del problema de la relación entre signo y concepto, está también el problema del nombre de esos mismos signos. “No resulta posible determinar de un sonido único si es un *ut* o un *la* o un *re*, y mientras lo oigamos por separado no resulta posible percibir en él nada que nos induzca a darle un nombre antes que otro.”²⁶ Esto es, el nombre no ha de ser impuesto al signo musical de manera arbitraria, como parece haberlo hecho Guido al tomar algunas sílabas sacadas del himno de San Juan Bautista, sino que el nombre de cada sonido ha de derivarse de la relación misma que mantiene con otros. Ha de encontrarse un orden *natural* que permita llamar a los sonidos forzosamente de una manera y no de otra.

Y ese orden natural al que se asiste es la derivación de las consonancias, presentes ya en Descartes y Rameau, y

23 Cf., Rousseau, *Emilio, o de la educación*, 190. “Como todo lo que entra en el entendimiento humano le llega por los sentidos, la primera razón del hombre es una razón sensitiva; es ella la que sirve de base a la razón intelectual”.

24 Rousseau, *Emilio, o De la educación*, 224.

25 *Ibid.*, 162.

26 Rousseau, *Escritos sobre música*, 102.

que se sitúa como el origen mismo de todos los sonidos de la gama anterior incluso al ordenamiento de las teclas del teclado temperado, el cual se debe a aquella y no al revés. Esto quiere decir que Rousseau pretendería derivar los nombres de un fenómeno *natural* en el sentido de “físico”, es decir, de la observación de la cuerda vibrante y de cómo, mediante divisiones, es posible encontrar todos los sonidos de la gama. Pero:

como es imposible contar estas vibraciones, al menos de forma directa, queda demostrado que no es posible hallar en los sonidos ninguna propiedad específica que permita reconocerlos por separado, y con mayor motivo, que no hay ninguno que por preferencia merezca ser distinguido de todos los demás y servir de fundamento a las relaciones que tienen entre sí.²⁷

Esto quiere decir, no solo que un sonido por sí mismo no tiene un nombre y que solo lo tiene en relación con otros, sino que para establecer el orden de esas relaciones ha de hallarse un sonido fundamental del cual pueda partirse. Rousseau reconoce que la elección de ese sonido es arbitraria y se ha definido con el nombre de *ut* cuyo sonido es “producido por un tubo abierto de dieciséis pies de longitud” y que “deja oír con bastante nitidez, además del sonido principal, otros dos sonidos más débiles, uno en la tercera mayor y otro en la quinta, a los que se han dado los nombres de *mi* y *sol*.²⁸ No obstante, aunque se acepta el *ut* como sonido fundamental debido a que en la práctica

27 *Ibid.*, 103.

28 *Ibid.*, 104. La derivación de las consonancias procede sea por división de la cuerda o, como lo muestra la cita, por la identificación de los armónicos que resuenan a la vez y que acompañan a otro sonido denominado fundamental.

funciona bien, Rousseau se adelanta y reconoce que “si hubiéramos tomado como sonido fundamental *ut* el sonido producido por cualquier otro tubo, habríamos llegado a una progresión totalmente similar con sonidos diferentes, por lo que esta elección no deja de ser una mera convención, igual de arbitraria que la de tal o cual meridiano para determinar los grados de longitud.”²⁹ La conclusión de lo anterior es que:

el método que me ha señalado la naturaleza y que he seguido para hallar la generación de todos los sonidos usados en la música me enseña en primer lugar, no encontrar un sonido fundamental propiamente dicho, que no existe, sino a extraer de un sonido establecido por convención las mismas ventajas que éste tendría si realmente fuese fundamental, es decir, a convertirlo realmente en origen y generador de todos los demás sonidos que se usan y que sólo pueden usarse como consecuencia de ciertas relaciones determinadas que tienen con él [...].³⁰

Con ello se demuestra la *relatividad* de todo sonido y el carácter *fundamental* solo en tanto *funciona* como generador y origen de todos los sonidos de la gama.

“Por lo tanto—explica Rousseau—, el primer objetivo que nos hemos de proponer a la hora de establecer nuestros nuevos signos es idear primero un signo que designe, con claridad y en todas las ocasiones, la cuerda fundamental que pretendemos fijar y su relación con la fundamental de comparación, es decir, con el *ut* natural.”³¹ Es decir,

29 *Ibid.*, 105.

30 *Ibid.*, 107.

31 Rousseau, *Escritos sobre música*, 109. Además Cf., Rousseau, *Oeuvres* Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. VI, N° 11, Enero-Junio 2026, pp. 123-160

la *designación* del sonido fijado como *fundamental* y el *concepto* de su relación han de poder expresarse en un solo signo.

“Estas consideraciones nos llevan directamente a escoger las cifras para expresar los sonidos de la música, ya que las cifras sólo indican relaciones y porque la expresión de los sonidos no es más que la expresión de las relaciones que éstos tienen entre sí.”³² Adherido a la estética racionalista de la música, Rousseau declara que mediante su notación musical se expresa la verdadera esencia de la música, esto es, las relaciones de los sonidos, los intervalos.

Además, tomando a las cifras como signos musicales, Rousseau cree devolverle a la notación moderna la virtud que tenía en otro tiempo la notación de la música griega ya que, “si los Griegos empleaban para este fin las letras de su alfabeto era sólo porque eran al mismo tiempo las cifras de su aritmética”,³³ es decir, el mismo signo era elemento del alfabeto como de la aritmética por lo que cuando se “leía” se “contaba”, por decirlo así.

Sin embargo, aunque Rousseau tenga esta opinión del griego en la *Disertación*, la abandonará en sus siguientes textos como en el *Diccionario* y, sobre todo, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En el primer texto, Rousseau concebirá la musicalidad del griego en el sentido de un ritmo musical intrínseco a la palabra, por ejemplo, en tanto que “el movimiento y la marcha de las sílabas, y por consiguiente de los tiempos y del *ritmo*

complètes V, 134 “ [...] es suficiente que todos estos sonidos tengan expresiones relativas que les asignen a cada uno el lugar que deberían ocupar en relación con cierto sonido fundamental, previa y claramente expresado y que la relación sea fácil de conocer.”

32 Rousseau, *Escritos sobre música*, 109.

33 *Ibid.*, 110.

que resultaba de ello, eran susceptibles de aceleración y de contención, a gusto del poeta, según la expresión de las letras y el carácter de las pasiones que necesitaba expresar.”³⁴ En el segundo texto, llevará su postura a un extremo llegando a afirmar que en tiempos de Homero no se escribía porque no había alfabeto alguno.³⁵ Su poesía está hecha para ser cantada y así lo fue, hasta que mucho después se pasó a la escritura.

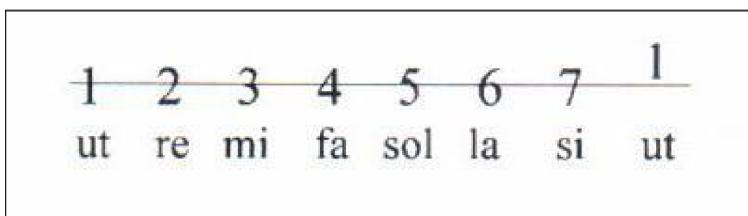
Volviendo a la exposición de la notación musical propuesta por Rousseau cuyo primer objeto es expresar todos los sonidos posibles, las cifras no designarán las relaciones según la derivación directa de la gama, ya que éstos números o razones (fracciones) serían excesivamente grandes y no se prestarían para la práctica;³⁶ sino que han de considerarse los intervalos según el grado que ocupa en la tonalidad en la que se esté tocando de tal forma que cada uno de las primeras siete cifras designa una relación doble, por un lado, con el resto los sonidos cualquiera que sean y, por el otro, con el sonido fundamental, que, como se verá, sea cual sea siempre será designado con la cifra 1. Es decir, esta relación doble designa tanto el número de grados que contiene, es decir, designa tanto el intervalo, como el grado que ocupa determinado sonido con respecto al fundamental.

34 Rousseau, *Diccionario de música*, 352.

35 Aunque es difícil determinar si el Ensayo es anterior o posterior al *Diccionario* y ubicarlo cronológicamente en el corpus rousseauiano sí es posible afirmar que la opinión que tuvo sobre el griego en el *Diccionario* es similar a la del Ensayo aunque con mucho menos radicalidad. Cf. sobre la cronología del Ensayo: David Medina, *Jean-Jacques Rousseau. Lenguaje, música y soledad* (Ediciones Destino, 1998), cap. 5 y Jacques Derrida, *De la gramatología* (Siglo XXI, 1977), 209-247.

36 Cf. Rousseau, *Diccionario de música*, Lámina C Figura 2. En ese lugar se pueden ver las razones de los principales intervalos practicables en música.

Figura 1. De la lámina F del *Diccionario de música*



A continuación, se introduce una línea horizontal que atraviesa todas las cifras y que las enmarca como pertenecientes a una y la misma octava mientras estén sobre ella, exceptuando el último grado que corresponde a la octava y que, como designa al mismo grado con relación a la fundamental que es el mismo sonido pero siete grados debajo, entonces el siguiente 1 que cierra la octava y comienza una nueva se coloca arriba de la línea. Si se quiere pasar a la octava inferior entonces simplemente se coloca la cifra debajo de la línea. Y así, con una sola línea se abarcan al menos tres octavas, “siempre tendríamos la libertad de añadir líneas accidentales por arriba y abajo como en la música ordinaria.”

Luego, para expresar la tonalidad es necesario identificar la fundamental con su nombre al margen de la línea del lado izquierdo. “Es decir, la nota escrita al margen, o clave, indica exactamente la tecla del teclado que ha de llamarse *ut* y por tanto ser tónica en la tonalidad mayor, mediante en la menor y fundamental en ambas.”³⁷ Esto significan varias cosas. Primero, algo que Rousseau ya había denunciado en la notación tradicional y que ahora se ve con mayor claridad, la arbitrariedad de los nombres en la notación tradicional hace que el *ut* indique siempre el sonido fundamental y no el sonido de determinadas teclas,

37 Rousseau, *Escritos sobre música*, 123-124.

es decir, el sonido del *ut* siempre puede variar según la tonalidad y no por ello va a cambiar de nombre. Segundo, para el modo menor la fundamental y la tónica no coinciden sino que la fundamental siempre será la mediante, porque si en la tonalidad mayor se toma siempre como referencia la escala de *do* con el fin de hacer fácilmente comprensible toda la armonía también en el modo menor ha de tomarse el ejemplo de la escala que no tenga ninguna alteración, es decir, que todos sus sonidos sean naturales (en el sentido técnico, sin alteraciones como sostenidos o bemoles) pero manteniendo la tercera y la sexta menor, es decir, con un intervalo de tono y medio. Tal es la escala de *la*. Así, la notación musical de Rousseau prioriza el modo mayor y lo tiene como referencia del menor. Sin embargo, aunque el modo mayor y menor corresponden a dos tipos de ordenamientos diferentes que se pueden expresar con las mismas cifras, en realidad, las relaciones son las mismas en uno y otro caso.

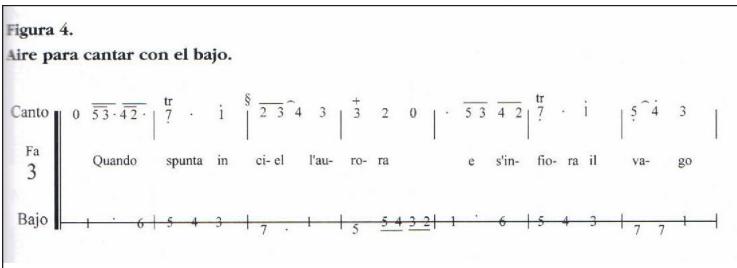
Después, Rousseau explica la notación de las alteraciones. “El sostenido se expresa con una pequeña línea oblicua que cruza la nota subiendo de izquierda a derecha. [...] el bemol se expresa con una línea similar que cruza la nota en sentido descendente.”³⁸ Con ello la alteración es muy intuitiva dado que la línea *ascendente* representa medio tono más a la nota y la línea *descendente* medio tono abajo de la nota que lo lleva, en vez del recurso de signos instituidos arbitrariamente que no comunican con tanta facilidad su significado preciso. Esto hace que el *bemol* no sea necesario.

Los cambios de tonalidad se expresan cerrando la primer nota del cambio entre dos barras perpendiculares indicando el nombre de la fundamental o la clave del tono

38 *Idem.*

nuevo por arriba de ella y luego colocando la misma nota inmediatamente después y con la cifra que le corresponde en la nueva tonalidad fuera de las barras, “la primera cifra [la que se coloca por arriba] indica la tonalidad de la nota y la segunda sirve para encontrar su nombre.”³⁹ Por otra parte, para la ubicación de las octavas en el teclado las letras de la A a la E designarán la octava completa de la más grave a la más agudo, la octava X designará del *fa* al *ut* más graves cuya octava es incompleta en los teclados de aquél tiempo.

Lámina F, Figura 4 del *Diccionario de música*. Fragmento de ejemplo de aria con bajo anotados en los dos métodos de notación (de posición y por puntos) de Rousseau con su equivalente en notación tradicional



[Notación convencial]



“Ahora —expresa Rousseau— me queda ofrecer otro método todavía más fácil para anotar del mismo modo todos estos sonidos en una fila horizontal, sin que sean necesarios líneas ni intervalos para expresar las distintas octavas.”⁴⁰ Ese método de notación consiste en la omisión

39 *Ibid.*, 125.

40 *Ibid.*, 140.

de la línea horizontal y en suplirla por puntos por encima o por debajo de cada cifra si se asciende o desciende a la siguiente octava. Así, “hemos de colocar tantos puntos debajo o encima como octavas tengamos que bajar o subir.”⁴¹ Cada punto indica la entrada a una nueva octava junto con todas las siguientes cifras que ya no tienen punto y hasta que aparezca otro se cambiará de octava. La ubicación de la octava en la que se inicia a cada salto de renglón se indica con el nombre de la última nota del renglón anterior fijando la octava en la que se está en ese renglón en específico. Cada método, el “método de la posición” y el “método por puntos”, tiene ventajas distintas en la práctica aunque su aprendizaje se haga con la misma facilidad: por un lado, el primero sirve sobre todo para anotar “grandes obras de música, para la música instrumental, y sobre todo para iniciar a los estudiantes, ya que su mecánica es todavía más entendible que la otra y porque, partiendo de este método ya conocido, el otro se entiende al primer instante”;⁴² por otro lado, el segundo es práctico para “anotar pequeños aires, piezas sueltas, o aquellas que quisiéramos mandar a provincias, y en general para la música vocal.”⁴³

En cuanto al segundo objetivo que toda notación musical debe cubrir, es decir, la duración de los sonidos, Rousseau emplea líneas perpendiculares o verticales para dividir los compases, a su vez, dentro de ellos la subdivisión en tiempos se logra con comas. Si no hay coma alguna quiere decir que la nota dura todo el compás pero si hay varias notas con valores irregulares entonces se emplea tantas comas como sea necesario hasta asignarle el valor correspondiente. Ésto es así para subdivisiones binarias y

41 *Ibid.*, 141.

42 *Ibid.*, 144.

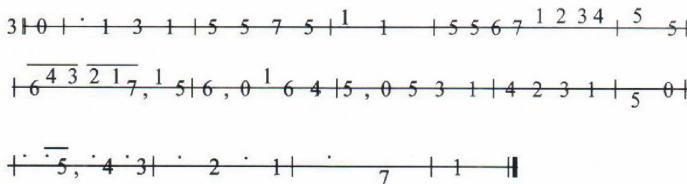
43 *Idem.*

ternarias. Para los silencios se emplea el 0 como signo que de manera intuitiva indica ya la ausencia de sonido.

Lámina F, Figura 3 del *Diccionario de música*. Ejemplo de notación con notas de duraciones desiguales

Figura 3.

Ejemplo para los valores desiguales, puntos, síncopas y silencios.



Esta forma de anotar la duración, según Rousseau, tiene como ventaja que las “notas ya no han de compararse con ningún valor externo para fijar el suyo.”⁴⁴ No obstante y aunque Rousseau confunda el compás con el tempo,⁴⁵ la notación tradicional también funciona así aunque con figuras de nota. Entonces, ¿cuál es la ventaja de la notación musical en cuanto a la duración? La ventaja no es otra que los signos que ha elegido el ginebrino: las comas, los puntos y las líneas. El remedio al mal de la arbitrariedad consiste precisamente en el recurso de comas, puntos y líneas, signos empleados ya en la escritura alfabética con lo que el aprendizaje de la segunda ahorra buena parte del trabajo para aprender la primera. Pero no es solo por razones didácticas la elección de estos signos sino por razones filosóficas que, ni en la *Disertación* y mucho menos en el *Proyecto*, aborda con profundidad por lo que se quedan en la mera especulación.

44 *Ibid.*, 150.

45 Cf. Rousseau, *Escritos sobre música*, 147: “Por otra parte, ¿para qué esforzarse tanto por establecer signos que no sirven de nada si, con independencia de la clase del compás, casi siempre hay que añadir una palabra al principio del aire para determinar la clase y el tempo?”

Es muy verosímil que el establecimiento de la cantidad en la música estuviera en su origen relacionado con la del lenguaje, es decir, se hacía pasar más rápidamente los sonidos que expresaban sílabas breves y se hacían durar algo más los que se adaptaban a las largas. Pronto se llevaron las cosas más lejos y se estableció, a imitación de la poesía, una cierta regularidad en la duración de los sonidos, con la que se sometían a repeticiones uniformes que se decidió medir con movimientos regulares de la mano o del pie, de donde consiguientemente tomaron el nombre de compases. En este sentido queda patente la analogía entre la música y la poesía.⁴⁶

Esta analogía apenas es mera especulación y no es claro de donde la pudo haber obtenido Rousseau por esos años. Empero, ya se anuncia uno de los pilares centrales en la estética que ofrecerá el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y la *Carta sobre la música francesa*. Por lo mientras, según Rousseau la analogía permite que los signos que indican la métrica designan no solo la división del tiempo, sino que intrínsecamente indican el ritmo y el tempo, confundiendo las tres cosas. Esta confusión dejará de serlo en posteriores textos y se justificará filosóficamente a manera de propuesta estética.

Ahora bien, en cuanto al problema irresuelto de Descartes sobre el análisis de las pasiones excitadas por cada sonido,⁴⁷ modo o intervalo, Rousseau dice lo siguiente desde la misma postura racionalista: “No son propiamente

46 *Ibid.*, 145.

47 Cf. Descartes, *Compendio de música*, 112. “Y ahora, ciertamente, debería tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que la Música puede excitar, y debería mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser excitados tales movimientos; pero esto excedería los límites de un compendio.”

los sonidos que nos afectan, sino las relaciones que tienen entre sí, y es sólo por la elección de estas relaciones cautivadoras que una bella composición puede emocionar el corazón al tiempo que halaga el oído.”⁴⁸ La radicalidad de estas palabras reside en que, aún más que Descartes o Leibniz, Rousseau podría ser tomado por más racionalista que ellos ya que la percepción mecanicista del primero y el orden inteligible del segundo⁴⁹ le hacen decir que las emociones son provocadas por las relaciones de los sonidos más que por los sonidos mismos, como si lo que escucharamos no fueran sonidos, sino relaciones reguladas según un orden preciso. En segundo lugar, así como Descartes había definido cuidadosamente los límites de la música para que ésta no excitase al “deseo”, Rousseau también se previene de un posible embelesamiento del oído haciendo que la música no se quede en lo sensible sino que trascienda y llegue hasta el corazón humano.

Sin embargo, Rousseau encuentra un grave problema sobre este asunto y que, paradójicamente, será a su vez una de las más grandes críticas a la estética racionalista de la música. Las relaciones de los sonidos aunque son precisas impiden trabajar fácilmente con un conjunto finito de sonidos fijos ya que las proporciones de los sonidos determinadas por la tonalidad presentan ciertas diferencias que, si alguno de esos supuestos sonidos se llega a encontrar en otra tonalidad éste puede no presentar la misma proporción por lo que, en sentido estricto, no se trata del mismo sonido aunque tenga que tocarse la misma tecla en uno y en otro caso. Por ello, para estandarizar el universo de sonidos y hacer que, de la infinita cantidad de

48 Rousseau, *Escritos sobre música*, 134.

49 Leibniz, *Tres ensayos: El derecho y la equidad. La justicia. La sabiduría*, 19.

sonidos que pueden señalarse desde el más grave al más agudo audibles para el oído humano, pueda señalarse una cantidad finita con la cual se puede tocar, es necesario modificar las relaciones basadas en las proporciones de los sonidos que definen los intervalos para hacer practicable a la música. Esto es lo que se denomina *temperamento*. “Si no existiera el *temperamento*, en lugar de los doce sonidos que contiene la octava, se necesitarían más de sesenta para modular a todos los tonos.”⁵⁰

Ahora bien, a través del *temperamento* para Rousseau las pasiones sí pueden ser excitadas por determinados sonidos con proporciones precisas pudiendo derivarse principios como el “que cuanto más cerca están los dos sonidos que forman un semitono, tanto más tierno y conmovedor es un pasaje”,⁵¹ o que “si la disminución llega a causar alteraciones en la armonía e introduce dureza en el canto, entonces el sentimiento se convierte en tristeza [...].”⁵² Sin embargo, al temperar el teclado esas proporciones se modifican arbitrariamente y es imposible decir que las pasiones se siguen excitando de la misma manera. Para Rousseau cada pasión se excita por proporciones matemáticas precisas según la derivación de los sonidos de la gama. El *temperamento* destruye esta cualidad musical.

Y aunque parezca que esta crítica al *temperamento* sea una crítica a la estética racionalista, por el momento no es así, ya que Rousseau aboga por la precisión de las proporciones. Rameau había propuesto un *temperamento* afinado por quintas, no por terceras como quiere Rousseau, quien da dos argumentos en contra de Rameau:⁵³ primero,

50 Rousseau, *Diccionario de música*, 411.

51 Rousseau, *Escritos sobre música*, 135.

52 *Ibid.*, 136.

53 Cf. Rousseau, *Diccionario de música*, 414-415.

porque, para el músico, la tonalidad en la que se afine un instrumento incluye sonidos que no coinciden con los de otra tonalidad, por lo que cada pieza, para hacer respetar determinadas pasiones que tiene que excitar, tendría que determinar la afinación de los instrumentos según la tonalidad de la misma lo cual es completamente absurdo y de la mínima relevancia en la práctica; segundo, porque para los constructores de instrumentos ese modo de afinar los instrumentos hace que las “terceras mayores les parecen duras y enojosas”. Sin embargo, aún en el *Diccionario*, Rousseau termina por plantear el problema del temperamento según la postura de Rameau como una pregunta abierta, con la ironía que lo caracteriza: “La relación de una quinta temperada según el método del señor Rameau es ésta: Esta relación satisface ciertamente al oído; pregunto, ¿será por su simplicidad?”⁵⁴ Es decir, evidentemente la proporción no es simple y, sin embargo, place. ¿Por qué? Esta pregunta es imposible de responder desde una estética racionalista de la música en la que el principio de *simplicidad* de las proporciones fue puesto por Descartes y Rameau como lo esencial en la materia; entonces, ¿cómo la responderá Rousseau? Desde su propia estética con ayuda de un aparato conceptual muy diferente y en textos posteriores.

Así pues, Rousseau ha planteado una propuesta de notación musical que responde a una perspectiva racionalista de la música basada en la representación de la simplicidad de proporciones matemáticas mediante signos igualmente simples, sencillos de dominar y asequibles en la práctica. Podríamos decir que resulta una postura que asume palmariamente el cometido racionalista y lo lleva a cabo en la práctica.

54 *Ibid.*, 415.

La crítica

Hasta este momento y después de la exposición de la notación musical propuesta por el filósofo ginebrino, he intentado mostrar la adherencia del mismo a la estética racionalista de la música hasta llevarla a sus últimas consecuencias. La Academia de Ciencias rechazó su *Proyecto sobre los nuevos signos para la música* con las siguientes objeciones:⁵⁵ i) a un tal “monje llamado padre Souhaity [ya] se le había ocurrido hacer la notación de la gama mediante cifras”;⁵⁶ ii) “tales señores habían oído decir a los rascatripas de París que el método de ejecutar por transposición no servía para nada”⁵⁷ cuando la notación musical de Rousseau justamente facilitaba la misma; y iii), “decidieron —explica Rousseau— que mi notación era buena para la parte vocal y mala para la instrumental”.⁵⁸ Con esta justificación dieron el dictamen de rechazo del *Proyecto*. Sin embargo, reconoce Rousseau, la

única objeción sólida que pudo hacerse a mi sistema la hizo Rameau. Apenas se lo hube explicado, vio su lado débil. «Vuestros signos —me dijo— son muy buenos, dado que determinan simple y claramente los valores, dado que representan con toda nitidez las pausas y siempre muestran lo simple en lo repetido, cosas todas que la notación ordinaria no hace; pero son malos porque exigen una operación de la inteligencia

55 Cf. Medina, *Jean Jacques Rousseau. Lenguaje, música y soledad*, 291-296 para mayor detalle de las objeciones y del posterior replanteamiento de la propuesta en la *Disertación sobre la música moderna*. Cf. también Françoise Escal, “Rousseau et l’écriture musicale,” *Littérature*, no. 27 (Octubre de 1977) sobre algunas críticas que se le puede plantear a la notación musical tratándola como metalenguaje del lenguaje propiamente musical de la voz.

56 Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Alianza Editorial, 2008), 349.

57 *Ibid.*, 350.

58 *Idem*.

que no siempre puede seguir la rapidez de ejecución. La posición de nuestras notas —añadió— se muestra a los ojos sin ayuda de esa operación. Si dos notas, una muy alta y otra muy baja, están unidas por una tirada de notas intermedias, con una simple ojeada veo la progresión de la una a la otra por grados continuos; pero en su método, para estar seguro de esa tirada es absolutamente menester deletrear todas sus cifras una tras otra; el golpe de vista no sirve de nada.» La objeción me pareció irrefutable, y la acepté al momento [...]⁵⁹

En efecto, el comentario de Rameau, a quien Rousseau reconocía como alguien con “gran práctica del arte”, reconocía el factor de simplicidad matemática representada en los valores de la notación del ginebrino, sin embargo, paradójicamente, esa simplicidad racional no era conveniente ni favorecía la ejecución. Por entonces, Rameau apenas había escrito el *Tratado de armonía* que contenía en ciernes la concepción de la música como ciencia de la simplicidad físico-matemática; Rousseau había leído este texto en sus mocedades y había propuesto su notación musical a partir de esa concepción de la música. Rousseau había querido darle una proyección pragmática a la estética racionalista después y a pesar de advertir la oscuridad del *Tratado* de Rameau cuando lo leía en su juventud; y eso lo había intentado por medio de algo en lo que ni Descartes, ni Leibniz, ni Rameau habían parado mientes: la notación musical.⁶⁰ Rousseau reconocía el

59 *Ibid.*, 350-351.

60 Sin embargo, en el artículo “Cifras” del *Diccionario de música* Rousseau expone una propuesta de Rameau que consistía en modificar las cifras ya empleadas en la notación convencional y que indiquen ahora dos cosas: “1) la armonía fundamental en los acordes perfectos, que carecen de sucesión necesaria, pero que siempre constatan el tono; 2) la sucesión armónica por la marcha regular de los dedos en los acordes disonantes.” Esta propuesta está explicada

valor de la estética racionalista de la música y se volvía un partidario de la misma al proponer su nueva notación. Sin embargo, justo en su intento, Rameau podía darse cuenta que tal concepción de la música puede ser perfecta teórica y filosóficamente, mas no prácticamente. Rousseau había llevado hasta sus últimas consecuencias la estética racionalista de la música, había asumido sus principios y su concepción de la música y, por último, la había llevado hasta la práctica misma, hasta el ejecutante sin quedarse solo en el teórico y el compositor. Empero, justo era a ese nivel que Rameau mismo se daba cuenta de las operaciones exageradamente laboriosas que implicaba su propia postura para la inteligencia del ejecutante.

A pesar de estas objeciones y de la objeción de Rameau, Rousseau volvió a escribir su propuesta y fruto de ese esfuerzo fue la *Disertación sobre la música moderna* que estaba dirigida esta vez al público entero con las intenciones de mostrarle las ventajas de su propuesta e impugnar el dictamen de la Academia. Por ello, la *Disertación* desarrolla en sus detalles la propuesta de Rousseau buscando siempre resaltar las ventajas prácticas de su nueva notación. Pero, si la objeción de Rameau reside justo en la dificultad práctica, ¿por qué cree Rousseau que su notación musical facilita el aprendizaje de la música?

De hecho, la justificación que se podría dar a la propuesta de Rousseau es que, si bien su notación musical no facilita la ejecución musical, sí busca llevar al intérprete el saber que unos pocos poseen y que es necesario tener para

en el artículo, el cual concluye con una especie de defensa irónica por parte de Rousseau: “Pero con tantas razones preferentes, ¿no se necesitaron otras objeciones para hacer fracasar el método del señor Rameau? Era nuevo; estaba propuesto por un hombre superior en genio a todos sus rivales; he ahí [las causas de] su condena.”

liberar al músico del compositor, del teórico. En plena época ilustrada en la que cada corte tenía un músico-compositor así como tenía un cocinero o servidumbre, Rousseau busca la autonomía del músico. Llevando el saber del teórico al músico, Rousseau hace del músico un compositor, al menos en potencia. El músico no compone pero al ejecutar la pieza anotada en la notación de Rousseau, es consciente de los intervalos precisos que el compositor quiso hacer sonar, es consciente de las intenciones del compositor cifradas en un lenguaje matemático. El músico es autónomo a pesar de no componer; lo es porque es consciente de los intervalos, esto es, de la verdadera naturaleza de la música que se reduce al intervalo. Solo para señalar un contraste, Rameau nunca abandonó el cobijo de los La Popliniere así como Haydn tampoco lo hizo con los Esterhazy; en cambio, así como Mozart daría la espalda unos años después al obispo Coloredo, en el momento en el que después de la puesta en escena tan exitosa de *El adivino de la aldea* el rey ofreció recibir a Rousseau en la corte con vistas a otorgarle una pensión, el ginebrino no aceptó reflexionando del siguiente modo: “Es verdad que perdía la pensión que, en cierto modo, me habían ofrecido; pero también me eximía del yugo que me hubiera impuesto. Adiós a la verdad, la libertad y el valor. ¿Cómo atreverse desde entonces a hablar de independencia y de desinterés? Después de recibir esa pensión, no quedaba más que adular o callarme [...]”⁶¹ El camino que va del músico que hace arte por encargo al músico autónomo que compone lo que su genio le impulsa a componer, es decir, del músico del siglo XVI y XVII al músico de finales del siglo XVIII pasa por la “liberación teórica” de Rousseau.

Por ello, la nueva notación musical de Rousseau se adhiere por completo a la estética racionalista de la música

61 Rousseau, *Las confesiones*, 470.

y suscribe la concepción de este arte como ciencia. En el fondo, ese es el tema que guía toda su nueva notación musical.

La música ordinaria sólo pretende mostrarnos intervalos y de alguna manera predisponer nuestros órganos por el aspecto del mayor o menor alejamiento de las notas, sin esforzarse por distinguir la especie del intervalo ni el grado del alejamiento de una forma lo suficientemente nítida como para que este conocimiento se desvincule del hábito. En cambio, para mí, el *conocimiento de los intervalos*, que constituye el fondo mismo de la *ciencia del músico*, es un tema tan importante que he creído que era mi deber convertirlo en el objeto esencial de mi método.⁶²

La ciencia de la música, que no es otra cosa que la armonía, es decir, la teoría sobre los intervalos y sus tipos, sobre la forma de regularlos y combinarlos dando lugar a los modos, tonalidades y acordes; ¿por qué tendría el músico que aprender todo esto cuando el mismo Rousseau vivió en carne propia la dificultad de la lectura del libro de Rameau? Porque piensa que de esa manera interpretará mejor la obra siendo consciente de su estructura armónica.

Digo pues —expone Rousseau— que, si el músico considera los sonidos por las mismas relaciones, producirá estos intervalos con mayor exactitud y tocará con mayor precisión que si produce sólo unos sonidos tras otros, sin más conexión o dependencia

62 Rousseau, *Escritos sobre música*, 114. El subrayado es mío. Sobre la influencia de Rameau en las primeras obras de Rousseau cf. también Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música* (Universitat de Valencia, 2002), 96-98 y Robert Wokler, "Rousseau on Rameau and revolution," en *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies* (Princeton University Press, 2012).

que la de la posición de las notas que tiene ante la vista y de la profusión de sostenidos y de bemoles que ha de tener presente en todo momento.⁶³

En este sentido ha de comprenderse a Rousseau cuando dice: “¿A qué ha de prestar la mayor atención el músico durante la interpretación? Sin duda a entrar en el espíritu del compositor y hacer propias sus ideas para transmitirlas con toda la fidelidad que exige el gusto de la obra.”⁶⁴ Así, tanto compositor como intérprete tiene un lenguaje común mediante el cual se comunican: de uno es el código con el que codifica su mensaje y del otro es la herramienta que permite descifrar, decodificar el mensaje.

Conclusiones

Así, toda esta propuesta no solo se adhiere a la estética racionalista sino que también ya presenta varias preocupaciones centrales en la filosofía del ginebrino. Primero, Rousseau busca hallar el punto neurálgico sea de la política, de la ética, de la botánica o, en este caso, de la música; sus principios básicos y sus reglas generales los propone no con otra intención más que hacerla comprensible para el individuo común, para el alumno que desea aprender y que, debido al complejo entramado conceptual y de leyes, muchas veces innecesarias, el filósofo ilustrado ha dificultado tanto que es imposible introducirse en el estudio de alguno de los ámbitos del saber. En realidad, el principio

63 Rousseau, *Escritos sobre música*, 159. Cf. también Rousseau, *Escritos sobre música*, 130: “En vez de empezar haciendo tocar al estudiante primero aires maquinalmente, en vez de hacerle tocar unas veces sostenidos, otras veces bemoles, sin que tenga idea de por qué lo hace, el primer afán del maestro habrá de consistir en hacerle reconocer a fondo todos los sonidos de su instrumento con relación a las distintas tonalidades en que puede emplearse.”

64 Rousseau, *Escritos sobre música*, 159.

de simplicidad que opera como navaja de Ockam, ya está presente en Descartes y Rameau, solo que Rousseau lo lleva a sus últimas consecuencias prácticas dando como resultado la impracticabilidad de la música desde esta vertiente.

En segundo lugar, el tema de la arbitrariedad ya está presente en su propuesta de notación de estética musical. Esta arbitrariedad-convencionalidad tiene como opuesto la naturalidad. Los signos convencionales tienen nombres arbitrarios no solo porque Guido los asignó de manera infundamentada, sino también porque el nombre no se deriva naturalmente de lo que designa, y signo y referencia están pegados sin ninguna necesidad. Al tomar los números como nombres de las notas, el nombre está intrínsecamente unido al signo facilitando al intérprete la idea del intervalo preciso de manera inmediata. Esto supone la extrapolación de un ordenamiento hallado en la matemática y llevado a la notación musical. Rousseau sabe bien que este ordenamiento es impuesto al fenómeno físico cuando reconoce que no hay algo en el sonido que indique la necesidad de llamarlo *ut*, por lo que el sonido fundamental es variable y depende de la tonalidad y del modo, si es mayor se toma la tónica y si es menor se toma la mediante. Sin embargo, a Rousseau no le parece que esto sea un problema ya que el ordenamiento no es del todo impuesto si se atiende a la derivación de los sonidos de la gama. Claro, esto tendrá repercusiones cuando se advierta que el temperamento transgrede este ordenamiento naturalmente derivado. Empero, por el momento Rousseau hace ver que cuando se apela a lo natural frente a lo establecido por convención o de manera arbitraria se apela a la verdadera naturaleza de la música. La música es la ciencia de las relaciones de sonidos, el conocimiento de los intervalos, la música es armonía. Cada sonido tomado por separado no puede significar nada ni fundamentar nada, solo en tanto se lo tome en relación con otro u otros es

como se puede crear un sistema, una ciencia denominada música. Así, la naturalidad de los signos es consecuencia de un ordenamiento que, si bien, se deriva de la experiencia, coincide a la vez con el ordenamiento matemático. Por lo tanto, puede decirse que es completamente legítimo hacer la proyección del ordenamiento matemático en la experiencia porque la derivación de la gama lo autoriza.

Rousseau diferirá posteriormente con esta concepción racionalista de la música y optará por una concepción sentimental cuyos principales conceptos serán los de melodía e imitación, aunque por esta época aún no cuente con ese arsenal conceptual.⁶⁵ Desde la *Disertación*, lo que hay es una queja sobre el temperamento el cual viola el ordenamiento perfecto y puro de la armonía.

En primer lugar, el temperamento es un auténtico defecto. Es una alteración que el arte ha causado a la armonía por no haber podido hacer nada mejor. Los armónicos de una cuerda no nos dan la quinta temperada y la mecánica del temperamento introduce en la modulación tonos tan duros, por ejemplo, como el *re* y el *sol* sostenidos, que no son soportables para el oído. Por tanto, no sería una falta evitar éste, sobre todo en los caracteres de la música, los cuales, al no participar del vicio del instrumento, deberían, al menos por su significado, conservar toda la pureza de la armonía.⁶⁶

El temperamento significa la violación de la armonía porque es la manipulación (arbitraria, claro está)

65 Es interesante que Julia Simon trata de articular esta versión “racionalista” de la música con la perspectiva posterior desarrollada en el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. Cf. *Rousseau among the moderns: music, aesthetics and politics*.

66 Rousseau, *Escritos sobre música*, 137.

del ordenamiento musical, a la vez que, quizá sin que Rousseau lo advierta, demuestra la imposibilidad práctica de la estética racionalista con la exactitud matemática que ella implica. Sin embargo, Rousseau no puede admitir la renuncia al temperamento y cree firmemente que es posible un temperamento fiel a ese ordenamiento y reflejado en la notación.

Este carácter pragmático con el que el ginebrino ve a la estética racionalista, colapsa en el tema del temperamento y su crítica que Rousseau hace en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, en la cual señala que desde la filosofía el temperamento es completamente censurable, execrable, aunque en la práctica, según el *Diccionario*, sea necesario.

Por otra parte, si lo que excita las pasiones son las relaciones exactas que estipula la armonía, con el temperamento estas relaciones dejan de tener precisión y las pasiones que se supone debiera excitar una pieza no lo hace. Llevado hasta sus últimas consecuencias, esto quiere decir que toda pieza musical está corrompida por la arbitrariedad que modifica la simplicidad de las proporciones de los sonidos. No obstante, en el *Diccionario* Rousseau ya reconoce que la *simplicidad* no puede ser el criterio para determinar la pasión que le corresponde a tal o cual proporción, si bien el artículo “Temperamento” lo plantea como pregunta abierta.

Por último, el problema de la notación musical siempre ha sido y sigue siendo una cuestión que merece atención. Por supuesto, este problema se subordina al problema más general y abstracto del signo y la relación entre significante y significado. Hay una inmensa bibliografía sobre el asunto desde los estudios semióticos y de la filosofía del lenguaje; principalmente en relación con el lenguaje que emplea palabras, y a veces, con el lenguaje visual. Lo que a veces

parece una cuestión más bien teórica e imaginativa en la reflexión de este problema en el caso del lenguaje que emplea palabras, para la notación musical este problema se muestra urgente debido a la necesidad de anotar diferentes instrumentos y sus técnicas extendidas. En otras artes interpretativas como la danza, este problema no ha sido tan urgente como en la música y su práctica. Desde hace siglos esto representó un problema y Rousseau expuso su propuesta desde un enfoque en concreto.

En conclusión hasta aquí Rousseau asume una postura racionalista que lo acerca a Rameau y otros como Leibniz y Descartes, e incluso refiere a sus obras cuando el tema cree estar suficientemente explicado allí.⁶⁷ Y las ventajas de concebir la música desde la estética racionalista son suficientes para reconocer que la nueva notación musical tiene mucho que contribuir.⁶⁸ Primero, la posición de los signos no varía tanto porque lo que se privilegia no es la altura sino el intervalo; segundo, las siete cifras solo cobran significado según la clave; tercero, de esta manera, la transposición solo requiere cambiar la clave y no la posición o la cifra; cuarto, los intervalos pueden diferenciarse fácilmente según sean simples o compuestos pues solo basta con una operación aritmética de suma o resta; quinto, los intervalos diferentes que impliquen las mismas teclas se entonaran o tocaran con mayor precisión

67 Cf. Rousseau, *Escritos sobre música*, 136. También toma de Rameau la idea de que el modo menor se deriva del mayor, aunque eso sea indemostrable en el artículo “Armonía” del *Diccionario*.

68 Cf. Rousseau, *Escritos sobre música*, 157 y ss. Además, cf. Rousseau, *Oeuvres complètes* V, 136. “Por este método, los mismos nombres conservan siempre las mismas notas: es decir, que el arte de solfejar toda música posible consiste precisamente en conocer siete caracteres únicos e invariables que no cambian jamás ni de nombre ni de posición, tal que me parece fácil que esta multitud de transposiciones y de claves que, ingeniosamente inventadas, no son más el suplicio de los principiantes.”

diferenciando el sonido sin temperarlo arbitrariamente; sexto, la economía de espacio y de papel pautado está asegurada; y séptimo, tanto los signos para expresar los sonidos como la duración y división del tiempo son signos ya aprehendidos sea en la matemática o en la escritura. Y así concluye Rousseau su queja a la Academia y demanda a los músicos entenderlo y rescatar las virtudes prácticas de su nueva notación musical.

Referencias

- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. 4.^a ed. Siglo XXI Editores, 1986.
- Descartes, René. *Compendio de música*. 1.^a ed. Tecnos, 1992.
- Escal, Françoise. “Rousseau et l’écriture musicale”. *Littérature, MÉTALANGAGE(S)*, no. 27 (1977): 75-84.
- Fubini, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. 1.^a ed. Universitat de Valencia, 2002.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Tres ensayos: El derecho y la equidad. La justicia. La sabiduría*. 1.^a ed. UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2009.
- Medina, David. *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*, 1.^a ed. Ediciones Destino, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. 1.^a ed. Ediciones Akal, 2007.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*. 1^a ed. Alianza Editorial, 2011.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Escritos sobre música*. 1.^a ed. Universitat de Valencia, 2007.

Rousseau racionalista. El problema
de la notación musical

Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. 2.^a ed. Alianza Editorial, 2008.

Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres complètes V. Écrits sur la musique la langue et le théâtre*. 1.^a ed. Éditions Gallimard, 1995.

Simon, Julia. *Rousseau among the moderns : music, aesthetics and politics*. 1.^a ed. The Pennsylvania State University Press, 2013.

Wokler, Robert. *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies*. 1^a ed. Princeton University Press, 2012.