



Jean-Jacques Rousseau

Escritos sobre música

collecció estètica & crítica

23





Escritos  
sobre música



# Escritos sobre música

Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck

 Jean-Jacques Rousseau

## Colección estètica & crítica

Director de la colección:

Romà de la Calle

---



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

La edición de este volumen ha contado con la colaboración del Máster de Estética y Creatividad Musical, Institut de Creativitat, Universitat de València.

- © De la introducción, traducción y notas:  
Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, 2007
- © De esta edición: Universitat de València, 2007

Coordinación: Maite Simón  
Diseño del interior: Inmaculada Mesa  
Maquetación: Textual IM  
Corrección: Pau Viciano  
Diseño de la cubierta: Manuel Lecuona

ISBN: 978-84-370-6654-7  
Depósito legal: V-1739-2007

Impresión: GUADA Impresores, SL

*A Eugenia y Eva  
A Lucía y Mario*





INTRODUCCIÓN .....	11
1. Rousseau y la música.....	13
2. La nueva notación musical de Rousseau.....	39
3. Cronología musical de Rousseau siguiendo <i>Las confesiones</i> .....	51
4. Bibliografía básica.....	79

#### ESCRITOS SOBRE MÚSICA

I. Disertación sobre la música moderna.....	85
II. Carta sobre la música francesa .....	177
III. El origen de la melodía.....	219
IV. Examen de dos principios expuestos por el señor Rameau en su folleto titulado «Errores sobre la Música en la Enciclopedia» .....	235
V. Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical.....	253
VI. Diccionario de Música. Voz <i>Música</i> .....	309



# INTRODUCCIÓN





# 1.

## Rousseau y la música

*Las «voces humanas» son en sí mismas sonatas que se abren con gritos.*

PASCAL QUIGNARD

### 1. LA PASIÓN MUSICAL

Si hay un motivo central recurrente en *Las confesiones*, una obra autobiográfica nacida de la angustia de su autor ante la difusión de versiones falsificadas de su vida y de su obra, es la pasión por la música. «La espada gasta la vaina, dice el proverbio. He aquí mi historia», explica Rousseau:

Mis pasiones me han hecho vivir y mis pasiones me han matado. ¿Qué pasiones?, dirán. Pequeñeces: las cosas más pueriles del mundo, pero que me afectaban como si se hubiese tratado de la posesión de Helena o del trono del universo. Primero fueron las mujeres. Cuando hube poseído una mis sentidos se calmaron, pero mi corazón jamás. (...) La música era para mí otra pasión, menos fogosa pero que no me consumía menos por el ardor con que a ella me dedicaba, por el tenaz estudio de las obras de Rameau, por mi invencible obstinación en querer recargar mi

memoria, que se negaba siempre, por mis continuas excursiones, por las compilaciones inmensas que amontonaba, pasando muy a menudo las noches enteras copiando.<sup>1</sup>

La música es para Jean-Jacques su faceta más auténtica, próxima a su sensibilidad más íntima, a su etapa edénica;<sup>2</sup> lo acerca a su infancia, a la figura de su padre, que siendo oficial relojero había abandonado su oficio durante años para hacerse maestro de danza, y a la de la tía Suzon, que llevaba la casa cantando y a la que reconoce deberle «la pasión por la música» que desarrollará más tarde.<sup>3</sup> Como la magdalena de Marcel Proust para el narrador de *En busca del tiempo perdido*, las canciones de Suzon se erigen para el maduro Rousseau, que acomete la novedosa tarea filosófica de «conocerse como un “él” antes de pretender ser un “yo”»,<sup>4</sup> en signos cuya interpretación deshace la resistencia del presente:

¿Quién diría que yo, viejo chocho, atormentado por las preocupaciones y los sufrimientos, me he sorprendido a veces llorando como un chiquillo al susurrar aquellos cantos con voz ya trémula y cascada? La melodía de uno de ellos, sobre todo, se me ha venido íntegra a la memoria (...). Me pregunto en qué consiste el conmovedor encanto que mi corazón encuentra en esta canción; es un capricho que no entiendo en absoluto, pero me es imposible cantarla hasta el último verso sin derramar lágrimas.<sup>5</sup>

De esta pasión quiso hacer un oficio, el de músico, que ejercerá menos como compositor que como profesor y, sobre todo, como copista; su curiosidad sin límites y un talento dialéctico que le llevará a trastornar la tradición filosófica occidental, le empujarán a la escritura, y será en ese campo donde la pasión musical del ginebrino brinde sus frutos más perdurables.

1. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro V, p. 206.
2. Vázquez, *Jean-Jacques Rousseau*, 2005, p. 18.
3. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro I, p. 32.
4. Lévi-Strauss, «Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del espíritu», 1972, p. 15.
5. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro I, pp. 32-33.

---

 Introducción
 

---

Como compositor le debemos dos óperas-ballets –*Le Devin du village*, que aún forma parte del repertorio operístico y de la cual existen grabaciones recientes, y *Les Muses galantes*, de la cual sólo se conserva el acto dedicado a «Hesiodo»–, algunos motetes y sus canciones sobre textos italianos, de Petrarca o de Metastasio, que fueron publicadas tres años después de su muerte, gracias a la iniciativa de uno de sus amigos, el marqués de Girardin, con el bello título de *Consolations des misères de ma vie* –en total, ochenta y tres canciones, tres arietas y dos dúos–, en clara remisión al pasaje del segundo diálogo de *Rousseau juge de Jean-Jacques* en que, hablando de sí mismo en tercera persona, dice:

No he visto a ningún hombre tan apasionado por la música como él, mas solamente por aquella que habla a su corazón (...). Cuando sentimientos dolorosos afligen su corazón, busca en su piano el consuelo que los hombres le deniegan.<sup>6</sup>

Durante su estancia en Chambéry enseñó música a algunas jóvenes, entre las cuales afirma no recordar haber visto «una sola que no fuese encantadora» y menciona los nombres de Marie-Anne de Méllarède, de Françoise-Sophie de Menthon, de Gasparde-Balthazarde de Challes, de Françoise-Catherine de Charlier de Challes y de Péronne Lard, hija de un especiero, a la que califica de «la muchacha más bella que haya visto jamás».<sup>7</sup> Como copista ganó la mayoría de sus recursos pecuniarios. Inicialmente le impulsó a ello un fraile antonino llamado Rolichon, pero ejercerá esta profesión hasta el final de sus días. «Mi oficio de copista de música», escribe en *Las confesiones*, «no era ni brillante ni lucrativo, pero era seguro. En la sociedad se conocía mi capricho de haber tenido el valor de escogerlo. Podía contar con que no me faltaría trabajo y que tendría suficiente para vivir trabajando».<sup>8</sup> Desde luego trabajo no le faltó, su *Registre de copies*, mencionado en el siglo XIX pero desaparecido en la actualidad, revelaba que entre septiembre de 1770 y febrero de 1777 había copiado no menos de 11.200 páginas de música.<sup>9</sup>

6. Rousseau, *OC*, I, 1959, p. 873.

7. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro V, pp. 181-183.

8. *Ibidem*, libro IX, p. 354.

9. Gagnebin, *OC*, V, 1995, p. XXIX.



Apasionado por el arte de la música y abnegado en su cultivo, Rousseau no obtuvo como compositor el éxito que esperaba. Sin embargo, en la literatura musical es donde se revela su faceta más fecunda. Sobre música versan el primero y el último libro que publicó en vida. Sus escritos teórico-especulativos acerca de ella fueron los que le permitieron en una primera etapa darse a conocer y establecer los primeros lazos de amistad con intelectuales del lustre de Diderot y D'Alembert, que le requirieron en 1749, cuando ya había publicado la *Disertación sobre la música moderna* (1743), para que escribiera los artículos de música para la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. A dichos escritos también debe la animadversión y el rechazo de buena parte de sus contemporáneos, en especial a la *Carta sobre la música francesa* (1753), con la que terció en la acalorada *querelle des bouffons*. Otros, en cuya importancia teórica hoy todos convienen, sólo serían conocidos por el público después de su muerte, como el *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical*, publicado en 1781 en Ginebra, en un volumen eloquentemente titulado *Traité sur la musique*. Acerca de la importancia de este texto y de su autor ha escrito Claude Lévi-Strauss, en un ensayo ya clásico en que declara a Jean-Jacques «fundador de las ciencias del hombre»:

Rousseau no se limitó a prever la etnología: la fundó. Primero de un modo práctico, al escribir ese *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, que plantea el problema de las relaciones entre la naturaleza y la cultura y se puede considerar como el primer tratado de etnología general; y luego en el terreno teórico definiendo, con una claridad y una concisión admirables, el objeto propio del etnólogo, a diferencia del objeto del moralista o del historiador: «Cuando se quiere estudiar a los hombres es preciso mirar cerca de sí; pero para estudiar al hombre hay que aprender a mirar a lo lejos; primero hay que observar las diferencias para descubrir las propiedades después» (*Ensayo sobre el origen de las lenguas*, cap. VIII).<sup>10</sup>

10. Lévi-Strauss, «Jean-Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del espíritu», 1972, p. 10.

## Introducción

En esta obra, el ginebrino también asienta las bases de la etnomusicología, esa subdivisión de la musicología que se ocupa del estudio comparativo de las músicas del mundo.

Por último, la pasión musical de Rousseau alcanza a la estructura de varias de sus obras narrativas, compuestas, como señala Gagnebin,<sup>11</sup> «como partituras de música»:

*La nueva Eloísa* está concebida como una ópera (...). *Las confesiones* están orquestadas como una sinfonía (...). Los *Diálogos* pertenecen al género de la sonata contrapuntística (...). Si el «ciudadano de Ginebra» no fue finalmente el músico que anhelaba, no es menos cierto que dejó páginas esenciales sobre la música, el lenguaje, el espectáculo, en otros términos, sobre los principales modos de expresión del hombre tal y como él anhelaba que fuese, un hombre de la naturaleza y de la verdad.

Rendir tributo a ese anhelo y paliar parcialmente un déficit histórico en la bibliografía rousseauiana en lengua española, a la que, como ha observado recientemente Lydia Vázquez,<sup>12</sup> nunca se han vertido ni *Julia o la Nueva Eloísa*, ni los *Diálogos* ni los textos sobre música, salvo el *Ensayo*, es lo que se propone este volumen.

## 2. LA EDUCACIÓN MUSICAL

Es corriente en los siglos XVII y XVIII que un músico se formase como tal en el seno de una familia consagrada a este arte. Antonio Vivaldi era hijo de uno de los violinistas principales de la capilla de San Marcos; el padre de Jean Philippe Rameau, del que recibió las primeras enseñanzas musicales serias, era organista en Dijon; Johann Sebastian Bach fue miembro de una familia oriunda de Turingia que en el transcurso de seis generaciones produjo un número extraordinario de buenos músicos, algunos de ellos célebres; Franz Joseph Haydn recibió sus primeras enseñanzas musicales de un tío con el que fue a vivir cuando

11. Gagnebin, *OC*, V, 1995, p. XXVIII.

12. Vázquez, *Jean-Jacques Rousseau*, 2005, p. 180.

contaba cinco años y Leopold Mozart, el padre de Wolfgang Amadeus, fue director asistente de la capilla arzobispal de Salzburgo, compositor de cierta notoriedad y autor de un célebre tratado sobre la ejecución de violín. De Rousseau sabemos que, aunque no recibió una educación específicamente musical dentro del ámbito familiar, heredó la pasión por este arte de su tía y de su padre; por lo demás, en éste como en los restantes dominios a que se extienden sus vastos intereses es un autodidacta. Él mismo lo explica en *Las confesiones*:

Es muy singular que, teniendo bastante facilidad de concepción, nunca he podido aprender nada con los maestros, excepto con mi padre y con el señor Lambercier [el pastor en quien el padre delega su educación entre 1722 y 1724, cuando se ve obligado a abandonar Ginebra e instalarse en Nyon a consecuencia de un duelo]. Lo poco que sé, además de lo que éstos me enseñaron, lo he aprendido solo, como se verá a continuación. Mi espíritu, que no soporta ninguna clase de yugo, no puede sujetarse a la necesidad del momento; el mismo temor de no aprender me impide estar atento; por miedo de impacientar a quien me habla, hago como que lo entiendo, sigue adelante y no comprendo nada. Mi espíritu quiere seguir su inspiración y no puede someterse a la de otro.<sup>13</sup>

Como él mismo anota en diversos pasajes de *Las confesiones*, Jean-Jacques debe su formación esencialmente al estudio asiduo y laborioso de los escritos teóricos de Rameau, de las cantatas de Clérambault y de Bernier y de las óperas de Rameau y de Mondonville, pues sólo recibe una educación musical formal durante los seis meses de 1729 y 1730 en que *madame* de Warens le matricula en los estudios corales de la catedral de Annecy, bajo la dirección de Jacques Le Maître. Este déficit de un verdadero aprendizaje musical en la infancia, lo arrastrará Jean-Jacques durante el resto de su vida: «Lo más sobresaliente es que, a pesar de haber nacido» con una «predisposición» natural para este arte –se lamentará– «me haya costado tanto esfuerzo aprenderlo, y tan lentamente, que

13. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro III, p. 123.

---

 Introducción
 

---

después de una práctica de toda mi vida jamás he podido llegar a cantar con seguridad a libro abierto».<sup>14</sup>

Cuando Jean-Jacques llega a París a mediados de agosto de 1742 lleva consigo el *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, que leerá ante la Academia de las Ciencias el día 22 de ese mismo mes. En ese texto, con el que pretende revolucionar su arte, cuestiona la utilidad del sistema occidental de escritura musical, compuesto por multitud de signos, de líneas, de pentagramas, de claves, de sostenidos, de bemoles, de becuadros, de redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas y defiende la conveniencia de que sea sustituido por otro en el que los sonidos estarían representados con cifras en vez de notas, haciendo frente así a los dos grandes inconvenientes de la notación vigente, que era demasiado prolija y que sobrecargaba innecesariamente la memoria de los estudiantes (véase el epígrafe II).

La Academia nombró a tres comisarios para examinar la novedad y utilidad de su proyecto. «La memoria tuvo éxito –recuerda–, y me atrajo felicitaciones que me sorprendieron tanto como me halagaron (...). Los encargados de examinar mi memoria fueron los señores de Mairan, de Hellot y de Fouchy, los tres, personas seguramente de mérito, pero que ninguna sabía música, al menos la suficiente para estar en condiciones de juzgar mi proyecto». Si bien ninguno de ellos era músico profesional, pues el primero era matemático, el segundo químico y el tercero astrónomo, en éste como en otros puntos el ginebrino exagera. Según Guéhenno,<sup>15</sup> Mairan y Fouchy no eran tan ignorantes en música como Rousseau da a entender, ambos eran como mínimo aficionados muy entendidos y sabían tocar varios instrumentos. «Durante mis conferencias con estos señores –prosigue–, me convencí, con tanta incertidumbre como sorpresa, de que sí a veces los sabios tienen menos prejuicios que los demás hombres, en cambio están aún más fuertemente aferrados a los suyos. Por débiles y falsas que fuesen la mayor parte de sus objeciones, y aunque yo respondiese con cierta timidez, lo confieso, y me expresase mal, pero con razones perentorias, ni una sola vez logré hacerme entender y satisfacerles.

14. *Ibidem*, libro V, p. 175.

15. Guéhenno, *Jean-Jacques Rousseau*, 1990, p. 106.

Me quedaba siempre pasmado al ver la facilidad con que, por medio de algunas frases sonoras, me refutaban sin haberme comprendido». <sup>16</sup> El 5 de septiembre la Academia hizo público su dictamen. D'Alembert y Rameau asistieron. Las objeciones al proyecto fueron básicamente dos: respecto de la utilidad, si bien el método rousseauiano presentaba cierta comodidad para los cantantes, ofrecía inconvenientes bastante importantes para la notación de la música instrumental. En cuanto a la novedad, los comisarios apostillaban que la forma de escribir música en una sola línea horizontal y por medio de cifras era una imitación de los antiguos que había sido retomada, hacía sesenta y cinco años, por el padre Souhaitti. Más sólida, sin embargo, pareció a Jean-Jacques, en el momento, la salvedad opuesta por Rameau a su nuevo sistema de signos: «Apenas se lo hube explicado, cuando vio su lado flaco. “Sus signos –me dijo–, son muy buenos en cuanto determinan sencilla y claramente los valores, en cuanto representan nítidamente los intervalos y muestran siempre lo simple en lo complicado, cosas todas que no tiene la notación ordinaria; pero son malos por cuanto exigen una operación de la inteligencia que no siempre permite seguir la rapidez de la ejecución. La posición de nuestras notas –continuó– salta a la vista sin el concurso de esta operación”». Una sola ojeada basta para informar al ejecutante sobre el movimiento y el desarrollo del canto o la sinfonía. El 8 de septiembre la Academia le libró un certificado, pero su sistema no es reconocido como nuevo.

La batalla parecía perdida, pero Jean-Jacques no se daba por vencido y pretendía apelar al juicio general. «Me encerré en mi desván –recuerda– y estuve trabajando dos o tres meses con un ardor inexpresable en refundir, en una obra destinada al público, la memoria que había leído a la Academia». Durante las primeras semanas de enero de 1743 apareció la *Disertación sobre la música moderna*, en Quillau padre. Era la primera obra que publicaba y tuvo que correr a cargo de los derechos de impresión a cambio de una parte de los previsibles beneficios. Finalmente, para darle un carácter más conclusivo a su trabajo llevó a cabo un experimento:

El mayor obstáculo con que tropezaba mi sistema era el temor de que, si no lo admitían, era tiempo perdido el que empleaba

16. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro VII, p. 257.

---

 Introducción
 

---

en enseñarlo. A esto decía yo que la práctica de mi notación aclaraba de tal modo las ideas, que para aprender la música por medio de los caracteres ordinarios, aún se ganaba tiempo comenzando por los míos. Para demostrarlo por la experiencia, enseñé gratuitamente música a una joven americana llamada señorita Des Roulins (...). En tres meses estuvo en condiciones de descifrar con mi notación cualquier pieza de música, y aún de cantar repentizando la lectura mejor que yo mismo, siempre que no estuviese erizada de dificultades. Este éxito fue sorprendente, pero ignorado.<sup>17</sup>

En el segundo diálogo de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, volverá quejumbroso la vista sobre su mal fario:

Jean-Jacques nació para la música, no para consagrarse por entero a su ejecución, sino para acelerar en ella los progresos y hacer descubrimientos. Sus ideas en el arte y sobre el arte son fecundas, inagotables. Ha encontrado métodos más claros, más cómodos, más simples, que facilitan unos la composición, otros la ejecución y que para ser admitidos sólo falta que sean propuestos por otro que no sea él.<sup>18</sup>

La *Disertación sobre la música moderna* «anuncia ya a un sólido dialéctico y a un gran polemista».<sup>19</sup> En ella Rousseau pergeña las grandes características de su *educación negativa* en relación con el aprendizaje de la música, «la única materia de educación en la que ha ejercido efectivamente la práctica de la enseñanza».<sup>20</sup> La *educación negativa*, preconizada en este texto y en el libro segundo de *Emilio o De la educación* y definida en la *Carta a Christophe de Beaumont*, es una piedra angular del sistema educativo rousseauiano. En su filosofía de la educación, Jean-Jacques considera lo social como el gran peligro a exorcizar, de modo que la esencia de la *educación negativa* —que no confiere virtudes

17. *Ibidem*, libro VII, pp. 258-259.

18. Rousseau, *OC*, I, 1959, p. 872.

19. Guéhenno, *Jean-Jacques Rousseau*, 1990, p. 107.

20. Termolle, «L'éducation négative dans l'apprentissage de la musique», 2004, p. 134.

ni enseña la verdad, pero previene los vicios y preserva del error— asoma en el rechazo a dejar que lo social intervenga como elemento primario y rector en perjuicio de lo natural. «El sistema que propongo gira sobre dos objetos principales —explica en el Prefacio de la *Disertación*—. El primero, anotar la música y todas sus complejidades de manera más sencilla, más cómoda y con un volumen menor.

El segundo y el más considerable, es hacer que aprender música sea tan fácil como molesto ha sido hasta ahora, reducir sus signos a un número más pequeño sin restar nada a la expresión, abreviar sus reglas haciendo de la teoría un juego, y hacer que la práctica dependa tan sólo del hábito de los órganos, sin que pueda entrometerse la dificultad de la notación». Veinte años después volverá a referirse a la educación musical *negativa* en el citado libro de *Emilio*. Sus ideas no han cambiado:

Como es lógico, sin prisa ninguna para enseñarle a leer la escritura, tampoco la tendré para enseñarle a leer música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apresuremos a fijar su espíritu sobre signos convencionales. Confieso que esto parece algo difícil; aunque el conocimiento de las notas no parece en principio más necesario para saber cantar que el de las letras para saber hablar, hay, sin embargo, la siguiente diferencia: al hablar emitimos nuestras propias ideas, y al cantar no emitimos sino las ajenas, y para emitirlas hay que leerlas.

Pero, primero, en vez de leerlas se pueden oír, y un canto se expresa al oído con mayor facilidad aún que a la vista. Además, para conocer bien la música, no basta con repetirla, y lo uno debe aprenderse junto con lo otro, porque, si no, nunca se la conoce bien. A vuestro pequeño ejercitadlo, primero en frases muy regulares, muy cadenciosas; luego, en unir las entre sí mediante una modulación simplísima; por último, en marcar sus diferentes relaciones con una puntuación correcta, cosa que se consigue con la buena elección de las cadencias y de las pausas.

(...) ¿Por qué extraña fatalidad el país del mundo en que se escriben los libros más hermosos sobre música es precisamente aquel en que se aprende con mayor dificultad?<sup>21</sup>

21. Rousseau, *Emilio o De la educación*, 1998, pp. 215-217.

## Introducción

El *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música* y la *Disertación sobre la música moderna* son, junto con el *Diccionario de Música*, las únicas obras de Rousseau que versan íntegramente sobre técnica y teoría musical. En ellas, como acabamos de ver, el ginebrino no se propone reformar el sistema lingüístico-musical vigente en sentido evolutivo, sino impulsar «una revolución de este arte»,<sup>22</sup> que irá dando frutos en la pedagogía musical de los siglos siguientes:

Entre los pensadores preocupados por la educación que influyeron determinadamente a lo largo del siglo XIX y también del XX —explica María Cecilia Jorquera<sup>23</sup>—, Jean-Jacques Rousseau asumió una posición explícita acerca de la posibilidad de un sistema dirigido a la educación musical. Evidentemente esto se relaciona con el hecho de que él mismo era músico autodidacta. El sistema didáctico inventado por Rousseau consistía en números que reemplazaban los nombres de las notas, manifestando de este modo su particular interés por el aprendizaje de la lectoescritura musical.

Bajo su égida cabe situar a educadores como John Curwen, cuyo método conocido como *Tonic-Sol-Fa* se caracteriza también por el uso del *do móvil* frente al *do fijo*, o Zoltán Kodály, que pretende lograr la alfabetización musical a partir del canto del repertorio de tradición oral.

### 3. RAMEAU CONTRA ROUSSEAU

En la primavera de 1743 Jean-Jacques cayó enfermo de una pleuresía. La víspera había asistido a la representación del ballet heroico *Le Pouvoir de l'Amour*, de Royer. Durante el espectáculo, se «atrevía a decir: “creo que yo haría algo mejor que eso”». Mientras yacía delirante de fiebre, recuerda, «componía cantos, dúos y coros».<sup>24</sup> En cuanto se encontró recuperado se puso a trabajar en una *ópera-ballet*, un espectáculo total en

22. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro IX, pp. 258.

23. Jorquera, «Métodos históricos o activos en educación musical», 2004, p. 19.

24. Rousseau, *Las confesiones*, 1991, libro IX, pp. 256.



ISBN 978-84-370-6654-7



9

788437 066547

**Fundació General de la Universitat.  
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la  
Universitat de València**