
MÚSICA, PERSONAS Y PUEBLOS**UNIVERSITAT PER A MAJORS; UNIVERSITAT JAUME I DE CASTELLÓ.****Alberto Cabedo Mas**

NOTA: Este texto es un guión de apuntes de las sesiones que se imparten en el curso *Músicas, personas y pueblos* en la Universitat per a Majors de la Universitat Jaume I de Castelló. Por favor, téngase en cuenta que se trata, por tanto, de un material no publicado y los textos no están escritos ni referenciados con la rigurosidad que corresponde a un material publicado. Sirvan estos materiales para apoyar las lecciones y facilitar información a los y las estudiantes. Por favor, no difundir.

SESIÓN 1

INTRODUCCIÓN

A lo largo de esta asignatura veremos:

1. ¿Qué es la sociología y qué relación tiene ésta con la música?
2. Aproximación a una posible definición de música.
3. ¿Cuáles son las dimensiones sociales de la música? ¿Cómo interviene la música en la interacción social?
4. ¿Cómo ha evolucionado la música en nuestra sociedad, en función de los cambios sociales?
5. El lenguaje musical. ¿Es un lenguaje universal? La emoción y el significado en la música.
6. Música e ideología.
7. Música y género; música e interculturalidad.
8. Música y educación.
9. Música y paz.

¿QUÉ ES LA SOCIOLOGÍA?

Básicamente, la sociología es el estudio de:

- a) Las relaciones entre las personas.
- b) Cómo esas relaciones llegan a ser normales e institucionalizadas
- c) Cómo ayudan a *reproducir* normas y comportamientos en la sociedad; es decir, continúan la norma generación tras generación.
- d) Cómo ayudan a iniciar, tratar de bloquear, *cambiar*, en la sociedad a través de luchas de poder, tecnología, economía, medio ambiente, etc.

Este estudio va desde relaciones institucionales (económicas, políticas, etc.) entre grandes grupos o clases sociales, hasta relaciones interpersonales (familias, miembros de una misma sociedad, etc.)

Hoy quiero reflexionar sobre dos conceptos particulares que son importantes en la investigación sociológica.

- Primero me centraré en la sociología, en términos generales,
- Segundo, cómo el ámbito se refiere a la sociología de la música en particular, y más tarde cómo esto se relaciona con el tema de la educación musical.

La organización social:

- Una de las cosas que la sociología analiza es la organización de grupos de la sociedad:
Algunos de los grupos sociales más conocidos y bien documentados son: *clase social, la etnia/raza, sexo, edad, religión, nacionalidad, familia, sub-cultura*.
- Podemos entender la sociedad está compuesta por diferentes grupos como estos.
- Al mismo tiempo, los grupos sociales están obligados a relacionarse entre sí.

Es útil distinguir **tres formas diferentes** en las que se produce esta relación.

- a) *La identificación de los grupos.*

Voy a tomar como ejemplo los dos grupos de la **etnia** y la **clase social**.

- Un **grupo étnico** puede ser identificado por la combinación de las *prácticas culturales, antecedentes educativos, idioma, religión, raza, nacionalidad, ubicación geográfica*, etc.
- Una **clase social** puede identificarse también por las *prácticas culturales y niveles educativos*, así como la situación económica de sus miembros, o el tipo de trabajo que tienen.

Así, las *prácticas culturales y la educación* juegan un papel importante en la identificación de estos dos grupos: en otras palabras, de similares características a veces pueden ser relevantes en la identificación de los diferentes grupos sociales.

b) *Superposición*: también se produce en términos de cómo los grupos encajan unos con otros.

Con los mismos dos ejemplos:

- Algunos grupos étnicos se pueden encontrar principalmente dentro de una clase social en un país determinado, por ejemplo: en España los árabes se asocian normalmente a la agricultura, mientras que en Reino Unido son característicos los hombres de negocios saudíes. Las mujeres latinoamericanas hay regiones en las que se asocian al cuidado doméstico y de personas mayores.

c) *El individuo*.

- Los grupos sociales no están en contraste con, o se juxtaponen con los individuos.
- Cada persona es siempre al mismo tiempo miembro de varios grupos sociales diferentes, algunos de los cuales pueden corresponder entre sí, algunos de los cuales pueden estar en conflicto, y algunos de los cuales pueden cambiar.
- Por ejemplo, una persona puede pasar de una clase social a otra a lo largo del tiempo, o puede vivir en una situación de la familia de la clase trabajadora, mientras que la celebración de un trabajo de clase media, una persona puede tener origen étnico mixto, pero puede identificarse más con un grupo étnico que otros, una persona puede incluso someterse a una operación de cambio de sexo.

- Sin embargo, en todos estos ejemplos, sería imposible para la persona para evitar por completo de pie en alguna relación con los grupos sociales de clase, etnia y género.

- Incluso una persona que se ha comprometido explícitamente a una posición de extremo individualismo ha adquirido su perspectiva individualista través de la interacción social, la inculturación y la pertenencia a una variedad de grupos sociales.

Por tanto, creemos en la innata sociabilidad del ser humano y que, por tanto, nos construimos siempre en un marco social, y en referencia o en oposición a otras personas.

¿QUÉ ES LA MÚSICA?

¿Qué es para ti la música? Posibles definiciones de música.

El término de música viene del griego *mousiké*, como el “arte de las musas”. El concepto de música se ha intentado definir a lo largo de los siglos, desde múltiples perspectivas. Pero todavía no tenemos una definición de música que englobe a todo sonido cuya intencionalidad sea la musical. De hecho, hay culturas en las que el término *música* no existe como tal.

¿Todo sonido es o puede ser musical?

Conceptos de sonido/ruido y de altura, intensidad, duración y timbre.

¿Cuáles son los elementos constitutivos de la música?

Aproximación al ritmo, melodía y armonía.

¿Es la música un lenguaje?

La música **es** un lenguaje, diferente del lenguaje convencional, por su carácter no necesariamente referencial.

Pero sabiendo esto, se nos plantean infinidad de preguntas acerca de cómo se comunica a través del lenguaje musical.

¿Qué diferencias presenta en relación al lenguaje convencional/referencial?

¿Cómo se transmite la información en la música?

¿Cómo se transmite la emoción en la música?

¿Es la música EL lenguaje universal? ¿Por qué? ¿Es socialmente aprendido?

¿CÓMO SE RELACIONAN LA MÚSICA Y LA SOCIEDAD?

Podemos determinar tres áreas de práctica musical: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y RECEPCIÓN/CONSUMO

a) La producción incluye:

-e.g. composición, interpretación, ingeniería de sonido etc. – incluyendo estas prácticas cuando tienen lugar **en el aula**.

b) La distribución incluye:

-e.g. grabación de sonido, conciertos en directo, TV, radio, internet, ceremonias religiosas, tocar música en la calle, tiendas, **enseñar música**, etc.

c) La recepción, esto es, cuando la gente *usa* la música, incluye:

- escuchar CD en casa, escuchar radio, ver tele, navegar por internet, ir a conciertos, bailar en discotecas, etc.

NB, es importante distinguir entre **grupos sociales macro** y **grupos musicales micro**, con respecto a la producción, distribución y recepción de la música. *Pregunta: Hay teorías que dicen que las sociedades más desarrolladas se caracterizan por enfatizar la dicotomía entre producción y recepción musical. ¿Qué pensamos de esto?*

¿Encontramos asociaciones entre los grupos sociales y los grupos musicales en relación a la función social que desempeñan en la música?

Por ejemplo:

Hemos visto etnicidad y determinación de la función musical.

Clase social y ámbito de distribución: clases altas en conciertos de ballet.

Edad y ámbitos de recepción: discotecas, salones de baile y orquestas de plaza

Género y producción musical: chicas arpistas y chicos trombonistas/directores.

Las dimensiones sociales de la música

ESTÉTICA:

La estética musical ha evolucionado en paralelo a la estética social.

CULTURAL:

¿Cuál es este desierto?

La música es parte del acervo y del patrimonio cultural de sociedades y naciones. Existe una clara relación entre **música-identidad**.

COMUNICACIÓN:

La música es y ha sido vehículo de comunicación intra, interpersonal y social. Veamos los siguientes ejemplos de cómo artistas se han comunicado musicalmente, sin necesidad de palabras.

CONSUMO:

- Destino: la cultura de masas o la cultura global
- Obtiene resultados al incentivar la *sociedad del consumo*. La estructura sociopolítica óptima será el *sistema del capital con economía de libre mercado*.
- El medio globalizado: las mejoras en la comunicación y en las nuevas tecnologías ofrecen una próspera vía de expansión del producto.
- De esta manera, el consumismo musical puede ser un vehículo importante para hacer llegar a un gran número de personas una serie de ideas, valores, patrones de conducta, estereotipos, etc.

Grupos de discusión:

1. Con todo esto, ¿cómo creo que la música me ha afectado a mí en mi vida personal y social? ¿Cómo ha afectado a mi familia? ¿Cómo ha afectado a mi grupo social?
2. Encontremos ejemplos en los que:
 - a. Me he comunicado a través de la música.

- b. Como sociedad, nos hemos comunicado a través de la música (a nivel interestatal, estatal, local).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1969). *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Apel, K.-O. (1993). ¿Necesitamos en la actualidad una ética universalista, o estamos ante una ideología de poder eurocéntrica? In V. D. García Marzá & V. Martínez Guzmán (Eds.), *Teoría de Europa* (pp. 9-17). Valencia: NAU llibres.
- Baricco, A. (2008). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd.
- Blacking, J. (1967). *Venda children's song: A study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrns University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.
- Cabedo-Mas, A., & Díaz-Gómez, M. (2013). Positive musical experiences in education: Music as a social praxis. *Music Education Research*, 1-16.
- Copland, A. (1988). *Cómo escuchar la música* (1 ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chomsky, N. (2007). *La (des)educación*. Barcelona: Crítica.
- De Zoete, B., & Spies, W. (1938). *Dance and drama in Bali*. London: Faber and Faber London.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), 165-177.
- Dillon, S. (2007). *Music, Meaning and Transformation. Meaningful Music Making for Life*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Elliott, D. J. (1990). Music as Culture: Toward a Multicultural Concept of Arts Education. *Journal of Aesthetic Education*, 24(1), 147-166.
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford university press.
- Firth, S. (2003). Música e identidad. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Anorrortu.
- Green, L. (1988). *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Martí i Pérez, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- McClary, S. (1987). The blasphemy of talking politics during Bach Year. In R. Leppert & S. McClary (Eds.), *Music and society. The politics of composition, performance, and reception* (pp. 13-62). Cambridge, New York: Cambridge University Press.

- Paynter, J. (1997). El significado en la música está en todo su proceso. *Música, Arte y Proceso*, 3, 65-72.
- Regelski, T. A. (2004). Social theory, and music and music education as praxis. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 3(3), 2-52.
- Siankope, J., & Villa, O. (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Los Libros de la Catarata.
- Swanwick, K. (1999). *Teaching music musically*. London: Routledge.
- Tuvilla Rayo, J. (2004). Cultura de Paz y Educación. In F. A. Muñoz (Ed.), *Manual de Paz y Conflictos* (pp. 389-425). Granada: Universidad de Granada.
- Volk, T. M. (1998). *Music, Education, and Multiculturalism: Foundations and Principles*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Wright, R. (Ed.). (2010). *Sociology and music education*. Surrey: Ashgate.

SESIÓN 2

Música y sociedad: un canto a dos voces

Índice:

Recordando lo que vimos en la primera sesión, la música está en relación directa con la sociedad en muchos aspectos, y los cambios sociales tienen una repercusión inmediata en el gusto musical de las personas. En la sesión de hoy hablaremos de algunos de los aspectos en los que la música se relaciona con la sociedad.

Hablamos de la música como un **lenguaje**, diferente al convencional, pero lenguaje de todos modos. En la primera parte de la sesión abordaremos diferentes miradas acerca del **significado en la música**.

En segundo lugar hablaremos del concepto de **ideología** en una sociedad, y de cómo ésta se relaciona con la música. Concretamente hablaremos de algunos autores que abordan esta temática, hasta aterrizarla en el campo de la educación.

Por último, hablaremos de la relación que existe entre la música y la **identidad**, tanto a nivel individual como grupal. Hablaremos de temas en relación a la agrupación social en función del estilo musical.

PARTE I: EMOCIÓN Y SIGNIFICADO EN LA MÚSICA

1. Introducción

Este es el título de uno de los tratados más relevantes que ha habido en relación al significado musical y a las vías de transmisión de esta significación y de la emoción en la música.

El campo de la comunicación y el lenguaje musical en la música se ha estudiado desde muchas disciplinas.

- *Filosofía/Ética*: Ya desde la Antigua Grecia se hablaba de la *teoría del ethos* musical.
- *Matemáticas*: Los mismos griegos explicaban las relaciones en los sonidos a partir de las proporciones matemáticas. La matemática ha sido un elemento clave en la música, desde la composición musical, la construcción de instrumentos, el estudio y análisis de las obras musicales, la acústica, etc.
- *Psicología*: Música y psicología / Música y desarrollo psicológico, etc. La música ha sido objeto de estudio de la psicología. *Sloboda, Hargreaves, Gruhn, etc.*
- *Neurociencia*: La música ha entrado recientemente entre los intereses de la neurociencia.

Sociología:

El significado musical es otro ámbito de estudio de, entre otros, la sociología de la música. Más aún, no sólo se estudia cómo las personas se organizan para producir, distribuir y consumir significados y valores sino que también:

- qué significan para las personas estos significados y qué valor se le asocia;
- cómo las personas deciden acuerdos sobre significados y valores;
- cómo llegamos a desacuerdos en estos significados y valores;
- cómo se reproducen significados y valores preexistentes y cómo se producen nuevos.

Hasta cierto punto, el significado musical puede estar articulado mediante las *letras de las canciones* o los *libretti*, pero el texto de ninguna manera se puede considerar como imprescindible para que emerja significado musical.

- Los significados y los valores también se derivan de los grupos sociales, las prácticas musicales, y otros factores, con el que la música se asocia convencionalmente. Algunas músicas adquieren significación en virtud de su uso repetido dentro de ciertos contextos: el Himno Nacional, el anuncio de Suchard y la Navidad, El Rotllo i Canya i la Magdalena, etc.

- Pero la música también adquiere significados / valores más vagos, más discutibles que surgen de sus contextos sociales.
- Algunos se entienden de manera generalizada; otros son más personales e individuales.

Por ejemplo: un concierto de un número de rock progresivo: ¿podría la mayoría de la gente en este país, si se les pidiera, adivinar qué ropa y peinados probablemente llevarían los miembros del grupo, su género o la etnia y la edad probable de sus fans?

Al mismo tiempo, la opinión es probable que sea dividida en cuanto a si la música es buena, mala, indiferente, inmoral, ética, agresiva o sensible.

Cualquiera que sea la posición de cada individuo es en estos factores, que son una parte de los significados y valores, a través de lo que la música transmite o mantiene para esa persona. La persona, sea afín o no a la música en cuestión, forma parte de la significación de esta música en un colectivo social.

*Una consideración muy importante: **la música en sí***

- Quizás lo más importante de la música es que la música en sí misma no es sólo un simple síntoma de nuestras prácticas musicales y significados, sino que actúa de nuevo en nosotros, a través de la *influencia* y la *idoneidad (affordance)* → Esto se refiere a su capacidad para influir en nuestras creencias, valores, sentimientos y comportamiento.

Por ejemplo, si un profesor de la escuela primaria pide a los niños que bailen una música fuerte, rápida y con un ritmo explícito mediante una batería o tambor, los niños van a saltar con fuerza, vigorosamente; si se les pide para bailar, música de cuerda suave y lenta, se deslizarán.

- En este sentido, la música en sí parece estar influyendo en sus respuestas; o podemos decir que ofrece ciertas respuestas.
- Otra forma de decirlo es decir que ciertos tipos de música tienen tales características formales, de textura o de otro tipo, que hacen que la música sea más o menos adecuada para determinados usos o significados.

- Una de las preguntas difíciles abordadas por la sociología de la música, es si **la respuesta a la música es "natural" o hasta qué punto es el resultado de la convención.**

- **¿Cómo podemos saber lo que es natural y lo que se aprende?**

No puedo dar una respuesta a esa pregunta

Es muy importante que la sociología de la música se vea en tres aspectos:

- la organización social de la música en términos de grupos y prácticas sociales;
- el significado/valor musical, en términos de construcción social de los significados / valores / usos de la música;
- y las propiedades "objetivas" de la música en sí – un concepto, sin embargo, problemático.

Peter Martin (1995, p 12) sugiere que para el sociólogo de la música, la cuestión del significado sólo es pertinente en términos de cómo se construye, por quién, por qué, etc.

- Pero yo quiero sugerir que, si asumimos íntegramente esto, nos lleva a ignorar la *música en sí* del todo, entonces vamos a tener, en cierta medida, una visión sesgada.

2. La escucha musical

Las personas no siempre escuchamos la música de la misma manera. La recepción de material sonoro variará en función del proceso auditivo que hagamos del mismo y éste, a su vez, condicionará la respuesta y reacción frente a cada música.

Aaron Copland (1988):

- Plano sensual → Escucha pasiva [*background music*]
«El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ése es el plano sensual. Es el plano en el que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. [...] El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero».
- Plano expresivo
Bien sabe Dios cuán difícil es precisar lo que quiere decir una pieza de música, precisarlo de una manera terminante, precisarlo, en fin, de modo que todos queden satisfechos de nuestra explicación. Más eso no debe llevarnos al otro extremo, al de negar a la música el derecho a ser “expresiva” (Copland, 1988: 18-19).

- Plano puramente musical

En la *escucha profunda*, esto es en la audición comprensiva de la música en tiempo real, nuestra mente opera como un veloz procesador *on line*. Con él vamos incorporando emociones por el placer de la escucha y pensamientos en intenso avance y retroceso en base a relaciones sucesivas y simultáneas (Malbrán, 1997: 44).

3. Formalismo, referencialismo y expresionismo como miradas complementarias acerca del significado musical

¿Qué y cómo se comunica/expresa a través de la música?

Paul Hindemith e Ígor Stravinski, por citar dos compositores de renombrado prestigio, reflexionaron acerca de la significación en la música. Hindemith defendía que la música no tiene la capacidad de expresar los sentimientos del compositor, mientras que Stravinski enunciaba que la música carece de poder para expresar nada en absoluto – el término expresar es entendido en este contexto como comunicar (Swanwick, 2001: 13).

Absolutistas ↔ Referencialistas

- Algunos teóricos defienden la tesis de que los significados musicales aluden únicamente al contexto de la misma música; estos son conocidos como *absolutistas*. Por otra parte, muchos estudiosos afirman que la música, además de estos significados exclusivamente musicales, tiene la capacidad de referir significación más allá de la misma música. Estos, que son considerados *referencialistas*, defenderán que «la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter» (Meyer, 2001: 23).

Formalistas ↔ Expresionistas

- No debemos confundir este debate con el de las corrientes de estética musical que defienden posiciones como la *formalista* y la *expresionista*. La naturaleza de la experiencia musical comporta una determinada significación en el oyente. Pero esta percepción y comprensión puede ser fruto de una respuesta enteramente intelectual, dada por las relaciones intramusicales, tal como defienden los formalistas, o pueden

adquirir la capacidad de despertar una reacción principalmente emocional, como argumentan los expresionistas (Meyer, 2001: 24-25). Si bien todo referencialista será principalmente expresionista, no debemos asumir lo inverso, puesto que la respuesta expresionista puede ser argumentada desde una naturaleza básicamente absolutista.

Formalistas:

Una visión *formalista* del significado musical caracteriza a la música como un **arte enteramente autónomo, sin significado más allá de la música en sí misma**. Esta postura, con la que naturalmente concuerdan Stravinski y Hindemith fue principalmente defendida por el teórico Eduard Hanslick (1824-1904). Hanslick argumenta que la música es fundamentalmente *auto-referencial*, puesto que el contenido significativo, así como el valor de la misma, residen en el movimiento de las formas tonales. Asimismo, Hanslick – y también Nietzsche – enfatizan que **la música no tiene capacidad para contener un significado definido**. La dimensión estética de la música reside, desde esta perspectiva, en los conceptos y acepciones de forma y tema y, por tanto, la belleza del fenómeno musical depende de las mismas.

«Lo bello no tiene en absoluto ninguna finalidad, porque es pura forma, la cual, aunque puede ser utilizada para los más diversos fines, según el contenido con el que se llene, no tiene ella misma otro fin que a sí misma» (Hanslick, 1957: 5).

Referencialistas

Una postura opuesta a la formalista es la mirada *referencialista*, defendida, entre otros, por Deryck Cooke (1919-1976). Para los referencialistas, **la música tiene la capacidad de representar objetos o material extramusical**, bien sea a través de la imitación directa de los mismos, de una imitación aproximativa o a través de la sugestión o simbolización de estos objetos o materiales. Por esta razón, el análisis de los elementos musicales – sonidos, intervalos, armonías, etc. – proveen de información acerca de cómo la música expresa las emociones.

Expresionistas

La tercera de las miradas acerca del significado de los discursos musicales hace referencia a la visión más expresionista de la estética musical, y es defendida, entre

otros, por Susanne Langer (1895-1985). Para los expresionistas – al igual que para los referencialistas – **la música es un medio capaz de transmitir sentimientos**. Veamos como Langer define a la obra de arte:

Arte, en el sentido aquí aludido – es decir, el término genérico que incluye pintura, escultura, arquitectura, música, danza, literatura, teatro y cine – puede ser definido como la práctica de crear formas perceptibles de la expresión de sentimientos humanos. Digo formas “perceptibles”, más que “sensuales” porque algunas obras de arte están destinadas a la imaginación, más que a los sentidos externos (Langer, 1966: 6).

Pero la comunicación y expresión se articula de un modo notablemente diferente al lenguaje referencial. La autora defiende que el proceso comunicativo no se produce mediante una referencia convencional, puesto que la música carece de estructura gramatical y, por tanto, no se asemeja en absoluto al lenguaje común.

4. Significado y afecto en la expresión musical: Leonard B. Meyer

Distinción entre *significado* (intelecto) y *afecto* «lo que es más vital e intrínseco en la experiencia emocional: la tendencia al sentimiento que la acompaña» (emocional/sentimental) en la comunicación musical: una visión simplista.

Análisis de significado y afecto en la música

- a. El Ethos musical griego
- b. La teoría de los *affetti* barroca
- c. El paso a la expresión en la forma clásica
- d. La música del cine, etc.

Leonard B. Meyer (1918-2007) fue un compositor, escritor y filósofo. Contribuyó con importantes obras en los campos de la teoría estética de la música, y el análisis de la composición. Fue discípulo de Copland.

Meyer (2001: 54) advierte significados absolutos y referenciales, y enuncia, en función de su naturaleza y referente, dos tipos de significación: los significados musicales *incorporados* y los *designativos*

¿Cómo genera la música significación para Meyer?

En música, Meyer argumenta que la significación y emoción en la música se produce a partir de ambos elementos:

Teoría de la Gestalt

Una de las vías según las cuales se genera significación en la música proviene de una corriente de la psicología de la percepción. La base de la misma radicarán en la comprensión de la organización de la mente frente los estímulos sonoros aislados. Meyer acerca las teorías de los psicólogos de la *Escuela de la Gestalt*, o *Gestaltpsychologie*,¹ a la experiencia musical.

- 1) |||||
- 2) ||| |||
- 3) || || || ||

ABLARPA
AAA B L R P
AAA BLRP
PALABRA

Si los teóricos de la Gestalt habían atribuido la naturaleza del agrupamiento a la *organización espontánea de formas simples*, Meyer (2001: 100-101), a través de la argumentación de la organización de letras en palabras, defiende que los factores que inciden en la tendencia hacia un determinado **agrupamiento pueden provenir también de la experiencia previa y serán, por tanto, aprendidos.**



¹ Psicología de la forma.



La tendencia a responder

La creación psicológica de una tendencia a responder también se produce de manera:

a) natural o b) por aprendizaje:

-natural, por ejemplo, necesidades corporales;

-aprendido, por ejemplo, hábitos.

La inhibición de la tendencia conduce a la respuesta de comportamiento *E.g. el fumador*

(i) Desviación: establecer normas tonal y modular: tendencia a volver:

(ii) Ambigüedad o incertidumbre: en primer lugar está la claridad armónica, luego ambigüedad conduce a una tendencia que se aclare

(iii) Vacío estructural / Incompleto: por ejemplo, dejar una cadencia interrumpida en la dominante: tendencia a la finalización (a la tónica).

(iv) Saturación: la progresión continua: tendencia para el cambio

Todos ellos son específicos en cada estilo musical.

-Todos generan una tendencia; ésta se inhibe:

(a) retraso en su cumplimiento, lleva al AFECTO

(b) la expectativa consciente conduce al SIGNIFICADO

Estandarización en función de patrones culturales: *connotación*.

Algunas cuestiones en torno a Meyer:

- i) En primer lugar, como destacaba anteriormente, el autor asume la existencia de diversos significados musicales en función de su naturaleza – *incorporados y designativos*. No obstante, sus teorías se centran casi en su

totalidad en la **vertiente más formal** de la experiencia musical, aludiendo exclusivamente a los significados incorporados en su relación a las respuestas afectivas.

- ii) La **diferenciación entre afecto/significado** puede ser simple y engañosa. No podemos decir que no haya afecto porque no haya retraso en la inhibición de la tendencia.
- iii) Sus teorías son ligeramente **teleológicas**: la música es un constante ir y venir de significación y nosotros recibimos también significación de ello.

5. La construcción social del significado musical

Incorporación de las músicas populares y de las world music en el estudio musicológico
→ necesidad de aludir a los contextos sociales.

Nuevos sociólogos de la música y de la educación musical: *Vulliamy, Middleton, Swanwick, Martin, DeNora*, GREEN, etc.

Green, al igual que Meyer, define dos tipos de significados musicales:

- a. *Inherentes / intersónicos (2008)*: El **signo** que la causa, como el **objeto** al que refiere están compuestos de **material musical**. Por ello, decimos que son inherentes en tanto en cuanto la significación musical está **contenida** dentro del material musical. Estos significados son inherentes exclusivamente por estar contenidos y formados por material musical, pero **son histórica, social y convencionalmente contruidos y aprendidos**. Esta es la principal diferencia que presentan frente a los citados significados incorporados – embodied meanings – que enunciaba Meyer. Por ello, un determinado material musical adquirirá una determinada significación **en función de la experiencia previa y familiaridad con las normas estilísticas** que el oyente posea con este determinado estilo musical.
- b. *Delineados*: Emergen, además de referentes extramusicales y expresivos, convencionalismos sociales. Son, por supuesto, también aprendidos y socialmente contruidos

Así, resultaría extraño, incluso cómico, que un renombrado pianista clásico interpretara frente a un gran auditorio, en una de las salas de conciertos más renombradas, un concierto en el que ejecutara piezas de Chopin, vistiendo unos bermudas y playeras. Del mismo modo, tampoco

visualizamos fácilmente a un juez de la Audiencia Nacional rapeando una determinada cantilena a ritmo de hip-hop.

Ambos significados no son opuestos; no se refieren exclusivamente a concepciones de interno y externo. Más bien son momentos o destellos lógicos de significación pertenecientes a diferentes esferas de conciencia y música (Green, 2008a: 151).

La experiencia musical en función de sus significados:

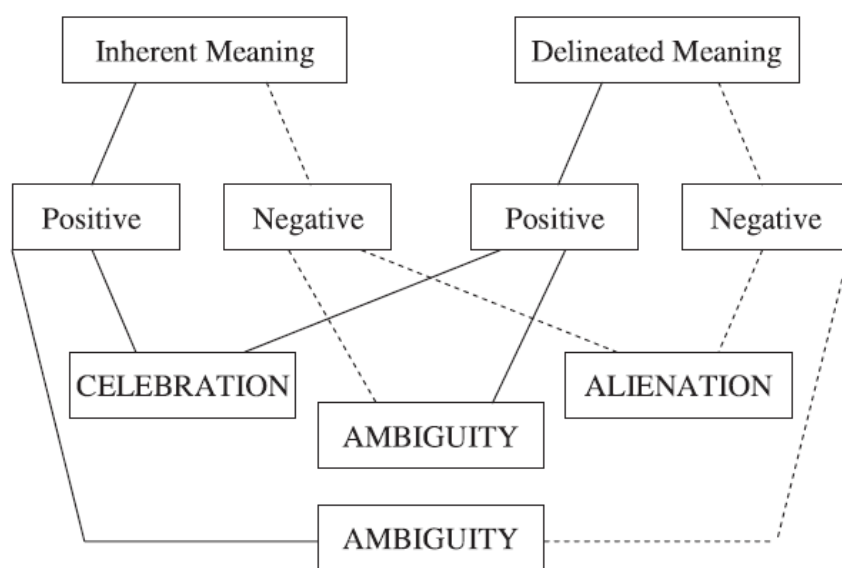


Figura 1: Dialécticas del significado musical y la experiencia

Ejemplos:

- Experiencias ambiguas:
 - El caso del estudiante de piano que va a un concierto clásico.
 - El caso del señor que no entiende Ligeti, Penderecki, Stockhausen o Takemitsu.
- Unos significados pueden influenciar a los otros:
 - Los choques generacionales: fragmentos de música clásica en discotecas o medios audiovisuales; las músicas de los jóvenes son siempre iguales.
 - La compositora y el crítico
 - Músicas primitivas provienen necesariamente de culturas primitivas.

6. ¿La universalidad del lenguaje musical?

- La noción de la música como lenguaje universal toma fuerza después de la I Guerra Mundial (Volk, 1999).

CUALIDADES UNIVERSALES:

- (1) El ser humano tiene capacidad intrínseca para reaccionar frente al hecho musical.
Thus the research evidence supports the claim that musical ‘ability’ is in fact universal and all children should thus have the capacity to be musical (McPherson and Williamon 2006; Sloboda, Davidson, and Howe 1994; Welch 2001),
- (2) Toda sociedad hasta ahora conocida posee unas características musicales propias.
- (3) Existen características comunes que están contenidas en la misma definición de música, como el pulso, la posibilidad rítmica, la altura y la proyección armónica.

PERO...

- (1) El hecho de que toda sociedad posea una música determinada no necesariamente implica que todo miembro de esta sociedad participe del hecho musical, ni en su dimensión productiva, de distribución o de consumo → 1º porque puede no querer y 2º por la dicotomía músico oyente de algunas sociedades.
- (2) Apreciar y disfrutar de las diferentes músicas no es una cualidad de nuestra condición humana, sino que es un proceso enteramente aprendido. Las personas no necesariamente descodificamos un determinado sonido, cuya intencionalidad sea la de hacer música, como naturalmente musical.

PARTE II: MÚSICA E IDEOLOGÍA

1. Introducción: Concepto de Ideología

El concepto *ideología* hace referencia a ideas, valores o suposiciones que adquieren la capacidad de hacer el mundo inteligible, y legitimar cuestiones en relación a aquello que es considerado como *verdad* o *mentira*, y que, en definitiva, tienen que ver con relaciones de poder (Green, 2003a: 264). De este modo, los valores, ideas o saberes que se producen en el seno de una sociedad se perpetúan a través de la ideología, que dota a los miembros de esa comunidad del imaginario de aquello que se asume como *normal*.

Procesos (ej. La idea de que “robar es éticamente incorrecto”):



1. *Construir el significado* que conlleva el término *robar*. Las connotaciones de la palabra robo le otorgan diferentes significados en una u otra cultura; y estas connotaciones varían en función de las características de cada comunidad (*robar agua o aire*).
2. *Asignación de valor*: el proceso de atribución de valor es también socialmente construido y enteramente aprendido → diferente en diversas comunidades (*robar en la comunidad o fuera de ella*).
3. *Reificación*: procedimiento mediante el cual se otorga a esta idea propiedades materiales; esto le concede la apariencia de ser universal, eterno y esencial (*robar es universalmente malo*).
4. *Legitimación*: la hace moralmente justificable. Por tanto, naturaliza su reproducción social y ésta última, a su vez, refuerza el proceso de adquisición de legitimidad.

Estos procesos no necesariamente se dan en este orden y se retroalimentan unos a otros (*la idea de robar se necesita construir históricamente: el plagio*).

2. Algunos autores importantes:

Max Weber (1864-1920) ha sido uno de los pensadores más influyentes en el campo de la sociología de la música. La preocupación por la *racionalización* de la música sirve como fuente de inspiración para muchos otros sociólogos posteriores.

Charles Lalo (1877-1953), por ejemplo, defiende la necesidad de ofrecer una visión más *empírica* de la música en su relación con lo social. Para ello apuesta por un modelo de sociología más *científico* que dé cabida a una visión crítica de la estética musical.

Alphons Silbermann (1957-1963) entiende la música como una ciencia social a partir de la cual analiza cómo las experiencias musicales están socialmente determinadas. Para Silbermann, la música, por humana, es principalmente un fenómeno social, a partir del cual se establece un vínculo comunicativo entre los diversos actores que intervienen en una experiencia musical. Se trata de *objetivizar* la música para entender la relación música – ser humano.

3. Theodor W. Adorno

Nos centraremos someramente en la figura de Theodor W. Adorno: filósofo y sociólogo que junto con Horkheimer y Marcuse, entre otros, formaron la que hoy se conoce como la **Escuela de Frankfurt de Teoría Crítica**.

1. Desde una **mirada post-marxista**, analizará discursos en referencia a la **relación música-sociedad**. La relación no es estrictamente directa. Aquella música supeditada a **las leyes de la cultura de masas** pierde su valor expresivo. La **buena música** debe construirse como un **discurso de resistencia** antagónico a la sociedad.
2. La buena música debe estar destinada a **oyentes expertos** y no a **consumidores culturales**.
3. La sociología de la música debe centrarse en el significado social de esta música en referencia a lo que la música **objetivamente** contiene, no a lo que la **gente dice de ella**.
4. En *Filosofía de la Nueva Música* establece comparativa entre ambos autores. Schönberg [y Beethoven] → hizo emerger la **verdad social**: antagonismo o contradicción social.

Algunas nociones:

5. La **crítica social** – o verdad social – únicamente puede venir reflejada desde **las élites culturales**. *DeNora: Music in everyday life*.
6. La ciudadanía **es acrítica y está dormida** (*sin esperanza en los movimientos sociales*). Homogeneiza música y personas.
7. También **tradicionales**. Quizás la popular y tradicional no la conocía bien, pero el **jazz** sí (vivió en EEUU durante su época de esplendor)

4. El valor de la música: Evolución histórica de una construcción ideológica.

La autonomía en el arte

La noción de la autonomía en el arte – el Arte [en mayúsculas] como distintivo del imaginario de ese Gran Arte autónomo – se establece como el discurso dominante que ha dotado a las formas artísticas de valor social y estético durante los últimos siglos. Esta idea de arte que trasciende lo social, lo político, lo económico o lo cotidiano, y que ha regido el paradigma del *buen arte*, ha sido cuestionado y, como consecuencia, ha entrado en decadencia durante las últimas décadas.

Cualidades que concede distintivo de *buena música*: universalidad, perpetuidad, originalidad y complejidad.

La notación como mecanismo para otorgar valor a determinadas músicas.

Idea Romántica del genio

- Mozart en la película
- Beethoven

La noción de *autonomía* en la sociología de las artes contemporáneas está, como ya se ha indicado, en decadencia.

El distintivo entre *high art* y música popular es, hoy en día, en muchos aspectos, fruto de convencionalismos y atribuciones sociales, más que de cuestiones formales: *Yann Tiersen, John Williams, etc.*

Estudio cultural del capital y de reglas del mercado (Bourdieu).

Los discursos de las nuevas músicas proponen sustituir la connotación de **autonomía** por la cualidad de **autenticidad** para la asignación de valor musical (autenticidad ≠ tradicionalidad).

PARTE III: MÚSICA, IDENTIDAD Y EDUCACIÓN

1. Concepto de identidad

El término *identidad*, del latín *identitas*, *-ātis*, según la RAE, hace referencia a un «conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás», así como a «la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás».

Ricoeur → **identidades narrativas** (en la formación de la identidad únicamente cuentan los discursos. Por ello, la identidad no es unidimensional; las personas no poseemos una identidad única, sino que nos situamos o actuamos asumiendo diferentes roles identitarios).

Butler → **identidades performativas** (nuestra identidad no es un estado estable, sino que entendemos que se construye de una forma dinámica, se actúa, se performa, se instituye por una «*repetición estilizada de actos*»).

Herbert Mead → **identidad colectiva** (la construcción de nuestra identidad es un proceso en el que, como George Herbert Mead afirma, descubrimos quiénes somos en relación a otras personas que son importantes para nosotros) → es un proceso eminentemente social

2. Aproximación al concepto de identidad en la música

Elliott (1989: 12) describe la cultura como «la parte manufacturada del entorno de una persona». La música, fenómeno eminentemente humano, se encuadra dentro de los

valores, saberes, actividades y productos de las culturas. Esto hace que se convierta necesariamente en un elemento constitutivo y cohesionador de colectivos culturales, y que los miembros de ese colectivo vean, a través de la música, reflejados lazos de conexión y semejanza con otras personas.

Los seres humanos tendemos a agruparnos con otros seres que nos rodean y con los cuales compartimos unas características y valores comunes. **Crecemos y nos construimos como personas en referencia a lo que somos y queremos ser – y también a lo que no somos y no queremos ser.** Estas cualidades las descubrimos mediante el contacto con otras personas. Así mismo, nuestro yo no indica únicamente lo que nosotros concebimos de nosotros mismos, sino también lo que otras personas conciben de nosotros. En este proceso de identificación de nuestra persona, y de integración en un grupo, la música tiene un papel importante.

Desde muy temprana edad, en la mayoría, si no todas las partes del mundo, una persona comienza a adquirir una identidad musical, o más bien varias identidades musicales, que son susceptibles de evolucionar y cambiar con el tiempo. Las identidades musicales se forjan a partir de una combinación de experiencias musicales personales, individuales, por un lado, y la pertenencia a diversos grupos sociales – desde la familia hasta el Estado-nación y más allá – por otro lado. Abarcan los gustos, valores, prácticas (incluidas las actividades de recepción, como escuchar o bailar), las habilidades y conocimientos musicales, y se preocupan de cómo, dónde, cuándo y por qué esos gustos, valores, prácticas, habilidades y conocimientos han sido adquiridos o transmitidos. Por "adquirido" me refiero a cualquier tipo de *aprendizaje*, bien surja de forma natural a partir de la mera interacción con el mundo físico, o de la enculturación de la familia, amistades, o los medios de comunicación, o bien si resulta de la aplicación consciente y estudio, o de "ser enseñado". Por "transmisión" me refiero en términos general a cualquier tipo de *enseñanza*, ya sea formal e intencional o no, que implique la transmisión de los gustos, valores, prácticas, habilidades o conocimientos de una persona a otra (Green, 2011: 1).

Músicas que son parte de nuestra identidad:

- Músicas tradicionales y/o folclóricas
- Himnos nacionales, locales
- Músicas con destacada ideología
- Músicas que nos gustan
- Músicas que nos recuerdan

- Músicas a cuyos contextos sociales nos sentimos identificados / Músicas que les gustan a nuestros amigos, pareja, familia, etc.
- Músicas que no nos gustan → *mi no identidad musical*.

La **Era Global ha deslocalizado** en parte las identidades musicales (*las fusiones musicales*)

La distinción entre la importancia de un estilo u otro en la determinación de la identidad musical social también está socialmente definida: (*La música tradicional en las diferentes sociedades*).

Green (2005a: 16) analiza cómo la música folclórica de algunos países, especialmente aquellos que han sido colonizados, tiene una presencia importante y positiva en la vida familiar y social de las personas. Sin embargo, en otros muchos lugares, especialmente en aquellos que han sido antiguas potencias coloniales – Reino Unido o Japón, por ejemplo – las músicas tradicionales presentan connotaciones negativas, o no tan positivas, en la vida social y política de las personas.

Lo que está claro es que, para que una música sea parte de nuestra identidad, su práctica musical, en producción o consumo, debe suponer una **experiencia musical** (Green). Sólo de este modo puede ser significativa y, por tanto, derivar en **afecto** (Meyer).

La música como factor de cohesión o exclusión social

Está claro que la música es un factor de cohesión social; pero...

al analizar el efecto socializador que la música produce en el ser humano, debemos ser conscientes de que ésta puede ser un factor de socialización y cooperación importante en las relaciones humanas, pero siempre debemos tener en cuenta la delgada frontera existente entre la autoagrupación por afinidades culturales y las diversas formas de exclusión (Díez Jorge, 2004: 71).

- El caso de los himnos y músicas nacionales es quizás el más claro: la intencionalidad es clara desde su composición; las características musicales procurarán que los sentimientos que transmite la música sean los de los valores que

en esta cultura connoten las determinadas características musicales. (Pueden servir también himnos de equipos de fútbol, etc.)

La música podría configurarse como un discurso de exclusión o dominación. La relación de dominación se basa, en esencia, en un proceso comunicativo entre dominadores y dominados, al igual que cualquier forma de resistencia política. Pero este hecho comunicativo, como Dietrich (2004: 3-4) defiende, no sucede exclusivamente de un modo explícito, sino que a menudo se ofrece de manera pasiva o implícita.

De este modo, **la música nacional asumirá una funcionalidad como transmisora de ideologías políticas.** Obviando los diferentes tipos de músicas vernáculas existentes en un Estado, será decisivo que **la música nacional se configure como un discurso homogéneo, auténtico y que claramente se diferencie externamente de la de otras naciones** (Dietrich, 2004: 5).

En algún caso, incluso, puede configurarse como un discurso extremadamente **violento**:

Durante el Holocausto, los prisioneros de los campos de exterminio eran humillados y torturados para hacerlos lo suficientemente “inhumanos” como para ser aniquilados. Incluso la música se convirtió en un instrumento de humillación, cuando los prisioneros en los campos Nazi fueron forzados a tocar valsos vieneses durante las ejecuciones.

3. Educación e identidad musical: Un continuo diálogo

La educación es un espacio importante en la construcción y gestión de la identidad musical, para que la música sea un discurso de cohesión y no de exclusión.

Identidad en la educación musical: surge con el nacimiento de las *youth cultures*. El término *youth culture*² fue acuñado en los años 50 – a pesar de que en las décadas de los 20 y 30 ya existen investigaciones sobre el tema – por sociólogos estadounidenses, a partir de unas investigaciones realizadas en la Universidad de Chicago, y que relacionaban la delincuencia juvenil con la exclusión y el etiquetado social (Hodkinson, 2007: 3-4). → **fin de la Segunda Guerra Mundial, baby-boom estadounidense, emigración hacia occidente, avances en tecnología e industria cultural.**

² Para ampliar acerca del término *youth culture*, y también en relación a la música ver, por ejemplo, Becker (1963), Cohen (1997b) o Bennett (2000).

A partir de entonces, la industria comienza dirigir productos específicamente para **jóvenes**, que se configuran como una categoría social significativa y, como consecuencia, comienzan a autoidentificarse como grupo social (Bennett, 2007: 25).

La *youth culture* como fenómeno etnográfico: *Etiquetado social* →

[...] como guetos; como un mundo dentro de otro mundo; una situación que no es estrictamente caótica, pero que tiene su propio sentido y sus propias reglas.

Debates:

- Enfoque homológico y polisémico
- Exclusión del “joven normal” en la educación.

A partir de este momento, la escuela debe comenzar a asumir los diferentes discursos musicales en el ámbito formal (*esto llegará más hacia los 70*).

Otras músicas que son incorporadas en el aula por su alto impacto en la construcción identitaria de los jóvenes:

- *La canción de autor*: (Nova Cançó, Ez dok haimaru...):
Torrego Egido: (1) diseñada para el consumo de masas, alta difusión; (2) cumple con expectativas estéticas de la sociedad a la que se destina; (3) predilección por futurible y evocación tiempos pasados; (4) simplicidad rítmico-armónica; (5) claridad del mensaje, fácil de memorizar; (6) carácter de oposición.

Análisis del **papel de la industria cultural en la construcción identitaria** de los colectivos (mirada post-marxista; Bourdieu, Adorno, etc.)

Conclusión:

Asumir la identidad cultural, subjetiva y colectiva, y reconocer qué música(s) puede suponer una experiencia significativa en el alumnado es tarea necesaria en todo docente de la música. Una educación musical concordante con la construcción performativa de la identidad, puede resultar un modelo idóneo para el desarrollo de la identidad personal en referencia y no en oposición a los demás.

Bibliografía:

ADORNO, THEODOR W. (1966): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Ediciones Rialp.

——— (1969): *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel.

——— (2003): *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12*, Madrid, Akal.

——— (2009): *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*, Madrid, Akal.

ALEJANDRO GÓMEZ, DANIEL (2006): «Adorno y Schoenberg: la música ante la sociedad de masas», *Filomúsica*, 76.

BARICCO, ALESSANDRO (2008): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*, Madrid, Ediciones Siruela.

BENNETT, ANDY (1999): «Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste», *Sociology*, 33 (3), 599-617.

——— (2000): *Popular music and youth culture: music, identity and place*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd.

BOURDIEU, PIERRE (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Polity.

——— (2000): *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo.

BOURDIEU, PIERRE y JEAN-CLAUDE PASSERON (1969): *Los estudiantes y la cultura*, Barcelona, Labor.

BUTLER, JUDITH (2001): *El género en disputa*, Barcelona, Paldós.

CAMPBELL, PATRICIA SHEHAN (1995): «"Authentic" vs. "Traditional"», *Music Educators Journal*, 82 (1), 6.

CLARKE, DAVID (2003): «Musical Autonomy Revisited», en CLAYTON, MARTIN y otros (eds.): *The Cultural Study of Music*, New York and London, Routledge, 159-170.

DAHLHAUS, CARL (1989): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press.

DAVIS, ROBERT A. (2005): «Music education and cultural identity», *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1), 47-63.

DENORA, TIA (1997): *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press.

——— (2000): *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.

——— (2003a): *After Adorno: rethinking music sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.

——— (2003b): «Music sociology: getting the music into the action», *British Journal of Music Education*, 20 (2), 165-177.

DIETRICH, WOLFGANG (2004): *La Marimba: Lenguaje Musical y Secreto de la Violencia Política en Guatemala*, América Latina Hoy: Revista de Estudios Sociales.

DÍEZ JORGE, ELENA (2004): «Arte y Paz», en LÓPEZ MARTÍNEZ, MARIO (ed.): *Enciclopedia de Paz y Conflictos*, Granada, Universidad de Granada, 69-72.

CAMPBELL, PATRICIA SHEHAN (1995): «"Authentic" vs. "Traditional"», *Music Educators Journal*, 82 (1), 6.

CLARKE, DAVID (2003): «Musical Autonomy Revisited», en CLAYTON, MARTIN y otros (eds.): *The Cultural Study of Music*, New York and London, Routledge, 159-170.

DAHLHAUS, CARL (1989): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press.

- DAVIS, ROBERT A. (2005): «Music education and cultural identity», *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1), 47-63.
- DE NORA, TIA (1997): *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press.
- (2000): *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2003a): *After Adorno: rethinking music sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2003b): «Music sociology: getting the music into the action», *British Journal of Music Education*, 20 (2), 165-177.
- DIETRICH, WOLFGANG (2004): *La Marimba: Lenguaje Musical y Secreto de la Violencia Política en Guatemala*, América Latina Hoy: Revista de Estudios Sociales.
- DÍEZ JORGE, ELENA (2004): «Arte y Paz», en LÓPEZ MARTÍNEZ, MARIO (ed.): *Enciclopedia de Paz y Conflictos*, Granada, Universidad de Granada, 69-72.
- ELLIOTT, DAVID J. (1989): «Key concepts in multicultural music education», *International Journal of Music Education*, 13 (1), 11-18.
- (1995): *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford, Oxford university press.
- FIRTH, SIMON (2003): «Música e identidad», en HALL, STUART y PAUL DU GAY (eds.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Anorrortu, 181-213.
- CAMPBELL, PATRICIA SHEHAN (1995): «"Authentic" vs. "Traditional"», *Music Educators Journal*, 82 (1), 6.
- CLARKE, DAVID (2003): «Musical Autonomy Revisited», en CLAYTON, MARTIN y otros (eds.): *The Cultural Study of Music*, New York and London, Routledge, 159-170.
- DAHLHAUS, CARL (1989): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press.
- DAVIS, ROBERT A. (2005): «Music education and cultural identity», *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1), 47-63.
- DE NORA, TIA (1997): *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press.
- (2000): *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2003a): *After Adorno: rethinking music sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2003b): «Music sociology: getting the music into the action», *British Journal of Music Education*, 20 (2), 165-177.
- DIETRICH, WOLFGANG (2004): *La Marimba: Lenguaje Musical y Secreto de la Violencia Política en Guatemala*, América Latina Hoy: Revista de Estudios Sociales.
- DÍEZ JORGE, ELENA (2004): «Arte y Paz», en LÓPEZ MARTÍNEZ, MARIO (ed.): *Enciclopedia de Paz y Conflictos*, Granada, Universidad de Granada, 69-72.
- ELLIOTT, DAVID J. (1989): «Key concepts in multicultural music education», *International Journal of Music Education*, 13 (1), 11-18.
- (1990): «Music as Culture: Toward a Multicultural Concept of Arts Education», *Journal of Aesthetic Education*, 24 (1), 147-66.
- (1995): *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford, Oxford university press.
- FIRTH, SIMON (2003): «Música e identidad», en HALL, STUART y PAUL DU GAY (eds.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Anorrortu, 181-213.
- GREEN, LUCY (1999a): «Ideology», en HORNER, BRUCE y THOMAS SWISS (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Backwell Publishers, 5-17.
- (1999b): «Research in the sociology of music education: some introductory concepts», *Music Education Research*, 1 (2), 159-169.
- (2001): *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata.

——— (2003a): «Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity», en CLAYTON, MARTIN y otros (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*, New York, Routledge, 263-283.

——— (2003b): «Why 'Ideology' is Still Relevant for Critical Thinking in Music Education», *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 2 (2), 2-20.

——— (2005b): «Musical Meaning and Social Reproduction: A Case for Retrieving Autonomy», *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1), 77-92.

——— (2006): «Popular music education in and for itself, and for other music: current research in the classroom», *International Journal of Music Education*, 24 (2), 101-118.

——— (2008): *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*, Bury St Edmunds, Arima.

——— (2011): «Introduction: The Globalization and Localization of Learning, Teaching, and Musical Identity», en GREEN, LUCY (ed.): *Learning, Teaching, and Musical Identity. Voices across Cultures*, Bloomington, Indiana University Press, 1-19.

HANSLICK, EDUARD (1957): *The beautiful in music*, New York, Liberal Arts Press.

HODKINSON, PAUL (2007): «Youth cultures: A critical outline of key debates», en HODKINSON, PAUL y WOLFGANG DEICKE (eds.): *Youth cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, New York, London, Routledge, 1-22.

HORMIGOS RUIZ, JAIME (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor.

——— (2010): «La creación de identidades culturales a través del sonido», *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 34 (XVII), 91-98.

IBARRETXE TXAKARTEGI, GOTZON (2006): «Imaginario e identidad juvenil en contextos cotidianos de educación musical», *Eufonía. Didáctica de la música*, 38, 73-86.

LEPPERT, RICHARD y SUSAN MCCLARY (eds.) (1987): *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

MARTIN, PETER J. (1995): *Sounds and society: Themes in the sociology of music*, Manchester, Manchester University Press.

MCCLARY, SUSAN (1987): «The blasphemy of talking politics during Bach Year», en LEPPERT, RICHARD y SUSAN MCCLARY (eds.): *Music and society. The politics of composition, performance, and reception*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 13-62.

MEAD, GEORGE HERBERT (1962): *Mind, Self & Society*, Chicago, IL, University of Chicago Press.

MEYER, LEONARD B. (2001): *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza Música.

RAMÍREZ HURTADO, CARMEN (2006): *Lenguaje y educación. La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

RICOEUR, PAUL (1984): *Time and Narrative 1*, Chicago, University of Chicago Press.

SHEPHERD, JOHN y otros (eds.) (1977): *Whose music? A Sociology of Musical Languages*, London, Latimer.

SILBERMANN, ALPHONS (1961): *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus.

SKYLLSTAD, KJELL (2004): *Música y mediación*, Escola de Cultura de Pau. Disponible en <http://escolapau.uab.cat/programas/articulos.php>, [03/07/2011].

SMALL, CHRISTOPHER (1989): *Música, sociedad, educación*, Madrid, Alianza.

STRAVINSKI, IGOR (2006): *Poética musical*, Barcelona, Acantilado.

SWANWICK, KEITH (1968): *Popular music and the teacher*, Oxford, Pergamon.

TAYLOR, CHARLES (1997): *Argumentos filosóficos*, Barcelona, Paidós.

TORREGO EGIDO, LUIS (2005): «La educación a través de la Canción de Autor», *Revista de Educación*, 338, 229-244.

VILA, PABLO (1996): «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», *Revista Transcultural de Música*, 2 (2).

VULLIAMY, GRAHAM (1977a): «Music and the mass culture debate», en SHEPHERD, JOHN y otros (eds.): *Whose music? A sociology of musical languages*, London, Latimer, 179-200.

WEBER, MAX (1958): *The rational and social foundations of music*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

WILLIS, PAUL E. (1977): *Learning to labor: How working class kids get working class jobs*, New York, Columbia University Press.

WOLFF, JANET (1987): «The ideology of autonomous art», en LEPPERT, RICHARD y SUSAN MCCLARY (eds.): *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1-12.